

# TESIS DOCTORAL

Para una antropología  
de lo imaginario en  
*Le Chevalier de la Charrette*  
de Chrétien de Troyes

**M<sup>a</sup> Jesús Salinero Cascante**



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA



# TESIS DOCTORAL

Para una antropología  
de lo imaginario en  
*Le Chevalier de la Charrette*  
de Chrétien de Troyes

**M<sup>a</sup> Jesús Salinero Cascante**

Universidad de La Rioja  
Servicio de Publicaciones  
2010

Esta tesis doctoral, dirigida por el doctor D. Roberto Ruiz Capellán, fue leída el 19 de septiembre de 1991, y obtuvo la calificación de Apto Cum Laude.

© M<sup>a</sup> Jesús Salinero Cascante

Edita: Universidad de La Rioja  
Servicio de Publicaciones

ISBN 978-84-691-5839-5

**UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA**  
**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**  
**DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA FRANCESA**



**PARA UNA ANTROPOLOGIA DE LO IMAGINARIO EN**  
***LE CHEVALIER DE LA CHARRETTE***  
**DE CHRETIEN DE TROYES**

**Tesis doctoral**

**MARIA JESUS SALINERO CASCANTE**

**Director : ROBERTO RUIZ CAPELLAN**

**1991**



**A Carlos, mi hijo**





Queremos manifestar nuestro más profundo agradecimiento al Dr. Roberto Ruiz Capellán, director de esta tesis de doctorado, por lo mucho que de él hemos aprendido y por el empeño que en todo momento ha puesto para que este trabajo llegue a buen término.

Queremos también hacer mención a los doctores Claudio García Turza, Juan Francisco Esteban; a las doctoras M<sup>a</sup> Pilar Martínez Latre, Begoña Arrue, M<sup>a</sup> Jesús Lacarra, Beatriz Penas y a Pedro Santana que, de una manera u otra, nos han ayudado contribuyendo con sugerencias, datos bibliográficos o poniendo a nuestra disposición libros y artículos de revistas que de otra manera nos hubieran sido difícil de consultar.

Nos sentimos obligados, en fin, con todas aquellas personas, familiares, amigos, compañeros que en los momentos de agobio y desilusión, que hemos padecido a lo largo de la realización de esta tesis, se han mostrado comprensivos y sin cuyo aliento no hubiéramos podido alcanzar la meta que nos habíamos propuesto. Para todos ellos nuestro más cariñoso agradecimiento, especialmente, para Carmen Planchuelo y Angel Cerdón por su generosa ayuda.



# INDICE

	Págs.
INTRODUCCION .....	I
NOTAS .....	XV
PRIMERA PARTE: FUNDAMENTOS METODOLOGICOS .....	1
NOTAS .....	1 6
SEGUNDA PARTE: LA ESTRUCTURA HEROICA .....	21
CAPITULO I. LA DEGRADACION.....	2 6
I.1. La Lucha en el bosque .....	27
I.1.a. El bosque .....	2 9
I.1.b. El caballo .....	3 5
I.1.c. La carreta .....	4 2
I.1.d. El enano .....	5 5
NOTAS .....	7 1
CAPITULO II. LA ADVERSIDAD .....	8 3
II.1. La Adversidad Teriomorfa .....	8 6
II.1.a. El Bestiario .....	8 7
II.1.b. Antropología Teriomorfa.....	1 0 6
NOTAS .....	1 2 6
II.2. La Adversidad Nictomorfa	
II.2 a. La noche .....	1 4 4

	Págs.
II. 2 b. El agua Oscura .....	171
NOTAS .....	189
II. 3. La Adversidad Femenina .....	204
II. 3. a. La Mujer Fatal: La seducción .....	205
1. El lazo o el poder de la Vamp fatal .....	205
2. Encarnaciones de la Vamp: la doncella seductora. Ginebra .....	216
3. El efecto de la posesión femenina: "El síndrome catamorfo" .....	225
II.3. b. La Madre Terrible: La amenaza .....	275
1. Epifanías Teriomorfas del arquetipo materno .....	275
2. El descenso a los Infiernos .....	280
NOTAS .....	290
<b>CAPITULO III. LA CUALIFICACION HEROICA</b>	
III.1. Desdoblamiento materno :	
La Dama del Lago .....	320
III. 2. Multiplicaciones del nombre .....	329
III. 3. Oráculos y otros signos .....	338
III. 3. a. la cama maravillosa .....	339

	Págs.
III. 3. b. la losa del "cementerio futuro" .....	342
III. 3. c. el anillo mágico .....	349
III. 3. d. " <i>qui aunera</i> " .....	353
NOTAS .....	360
<b>CAPITULO IV. LA TRANSCENDENCIA</b> .....	<b>374</b>
IV.1. La Purificación .....	376
IV.1. a. Rito de Purificación por Fuego .....	377
IV.1. b. Rito de Purificación por Agua .....	380
IV.1. c. Rito de Purificación por Corte .....	390
IV.1. d. Rito de Purificación por Aire .....	401
NOTAS .....	425
IV. 2. La Ascensión .....	439
IV.2. a. Lanzarote "alado" .....	440
IV. 2. b. La recuperación del Poder	
pérdido .....	450
1. Re-vestimiento caballeresco .....	450
2. Re-vitalización del poder viril:	
Trofeos totémicos .....	453
3. Restablecimiento de la fuerza y	
de la verticalidad .....	457
IV. 2. c. Hacia lo Alto: la elevación .....	459

	<b>Págs.</b>
1. En el primer castillo .....	461
2. El paso de las Piedras .....	467
3. El puente de la espada .....	467
4. La salida de la torre y el último combate .....	470
NOTAS .....	480
<b>TERCERA PARTE: LA ESTRUCTURA MISTICA.....</b>	<b>501</b>
<b>CAPITULO I. LA CONVERSION DEL HEROE .....</b>	<b>506</b>
NOTAS .....	514
<b>CAPITULO II. EL RETORNO A LA MADRE</b>	
II. 1. El <i>regressus ad uterum</i> .....	519
II. 2. Jonás de la muerte .....	527
II. 3. Continentes y sustancias .....	541
II. 3. a. La morada .....	541
II. 3. b. Las Substancias y el alimento ....	552
NOTAS .....	566
<b>CAPITULO III. EL DECORADO MISTICO .....</b>	<b>585</b>
III. 1. La noche .....	585
III. 2. El agua y la vegetación .....	589
III. 3. Los colores y la música .....	599

	Págs.
NOTAS .....	609
CAPITULO IV. <i>AD AMOREM</i> .....	617
IV. 1. La iniciación al amor.....	617
IV. 2. Los obstáculos al amor .....	639
NOTAS .....	651
CAPITULO V. "IN AMORE" .....	660
V. 1. El eterno femenino .....	660
V. 2. La expresión del amor .....	665
V. 3. El secreto amoroso .....	679
V. 3. a. La máscara .....	681
V. 3. b. La discreción .....	685
V. 3. c. El decorado .....	693
NOTAS .....	701
CONCLUSIONES .....	714
BIBLIOGRAFIA .....	738
LAMINAS	





## **INTRODUCCION**



## INTRODUCCION

Para cualquier apasionado de la Edad Media y de su literatura, el siglo XII francés ejerce una atracción especial por el renacimiento cultural y social que tiene lugar sobre todo en su segunda mitad en la que florecen los brotes nacidos tímidamente en la primera. Muchos e importantes son los autores de este siglo: Wace, Bérout, Thomas, Marie de France..., es, quizá, Chrétien de Troyes el que mejor representa esta época de la cultura europea y su obra sigue todavía hoy suscitando numerosos estudios.

Chrétien representa para los medievalistas del siglo XX un continuo reto ante la incógnita aún no desvelada de su vida, ante su talla de escritor, ante la pintura de un mundo de misterios ocultos que cautiva por completo.

Al igual que otros muchos que me precedieron, también me he sentido pronto atraída por Chrétien y debo confesar que con el tiempo de estudio más crece mi admiración por él. Pero, el Chrétien que me ha interesado desde un principio no es el que hace su pensamiento explícito a través de los personajes y del discurrir de la acción, sino el otro, el que se vela y esconde los secretos de su creación novelesca.

Guiada por este interés, dirigí mi atención en un primer

momento al conjunto de toda su obra narrativa. Una razón poderosa me hizo pronto desistir: la imposibilidad de aplicar un análisis holístico, minucioso y a la vez preciso, a una narrativa tan amplia y rica como la de Chrétien. Por otra parte, los estudios leídos y mi propia aproximación al autor, a raíz de lo que fue mi Tesis de Licenciatura, ayudaron a decidirme por el estudio intenso de una obra concreta: *Le Chevalier de la Charrette*, quizá en detrimento de otro tipo de estudio más extenso, aunque no forzosamente más necesario.

Efectivamente, la crítica se muestra conforme en atribuir a Chrétien el planteamiento de la difícil, pero posible, conciliación del amor y el valor (caballería) y del amor y el matrimonio en contra de la moral de la "*Fin'Amors*" en voga en las cortes más brillantes de Francia. Si esto era así para *Erec*, *Yvain*, *Cligès* (exceptuamos *Le Graal*) no lo era, aparentemente, para *La Charrette* en la que el autor se veía obligado a abandonar sus principios para asumir los planteamientos propuestos por su mecenas, la condesa María de Champaña. La divergencia entre *La Charrette* y el resto de la narrativa se acusaba todavía más por el rumbo espiritual que tomaba la novela posterior, *Le Conte du Graal*.

Todas estas consideraciones han ayudado a centrar mi trabajo y sus objetivos, pero antes de dar paso a estos creo importante recordar ciertas posiciones adoptadas por prestigiosos críticos acerca de *La Charrette* que me permitirán contextualizarla.

Para Gaston Paris<sup>1</sup> no hay duda de que *La Charrette* representa narrativamente las concepciones del amor cortés y de que Chrétien ha sido influenciado por la Condesa María de Champaña cuya corte es el núcleo de propaganda para Francia de este ideal social, sentimental y poético que constituye el amor cortés.

Para Jean Frappier<sup>2</sup>, Chrétien "*dans le prologue de son nouveau roman... prend soin de préciser qu'il obéit au "commandement" de la Comtesse de Champagne, qu'elle seule a voulu cette matière et ce sen. On dirait qu'il tient à dégager sa responsabilité... On explique volontiers par la contrainte qu'il aurait subie... le démenti que semble donner aux autres romans de Chrétien le vasselage de Lancelot envers sa dame et la glorification d'un amour adultère. Cette palinodie, revanche de Tristan sur Cligès, proviendrait de la volonté ou du caprice de Marie de Champagne* " (p. 122). Y añade: "*Tout n'est pas faux dans cette vue traditionnelle, mais... n'imaginons pas un Chrétien travaillant la mort dans l'âme à une oeuvre entièrement contraire à ses goûts... Il est probable que son beau souci du travail poétique... englobait l'agencement du récit et la construction psychologique des personnages, tout ce que signifiait dès Erec et Enide le terme de conjointure* " (pp. 122-123).

En el último capítulo de su libro, Frappier vuelve de nuevo a tratar el tema que nos interesa resumiendo su pensamiento sobre

Chrétien: "... *Le Chevalier de la Charrette* paraît en marge de sa morale personnelle ... Il condamne la passion illégitime et l'union libre, recommande le mariage d'amour comme la solution la meilleure et la plus harmonieuse. Qui a le coeur, si ait le corps. Ainsi se trouvent conciliés le sentiment et la raison, les privilèges souverains de l'amour et le respect de la loi sociale " (p. 219).

M. Lazar, discípulo de Jean Frappier, en su libro *Amour Courtois et Fin'Amors dans la littérature du XII<sup>e</sup> siècle*<sup>3</sup>, señala la oposición entre *La Charrette* y las otras obras de su autor: "*L'étude des deux romans précédents (Erec, Cligès) nous avaient montré que Chrétien prenait nettement position contre la "Fin'Amors" exaltée par les troubadours d'une part, contre l'amour adultère qui avait trouvé sa plus belle illustration dans le roman de Tristan, d'autre part. Chrétien prônait la passion amoureuse aboutissant au mariage et ne concevait pas la possibilité d'un amour vrai en dehors du mariage* " (p. 233). Por esto, "*Le roman (La Charrette) occupe donc une place particulière dans l'oeuvre de Chrétien. Le seul fait que le sujet lui ait été fourni par la Contesse ne suffit peut-être pas à expliquer pourquoi à ce moment de sa carrière, notre romancier s'est appliqué à faire une synthèse des théories provençales et de la matière bretonne* " (p. 235).

Lot-Borodine en *De L'Amour Profane à l'amour sacré*<sup>4</sup> reconoce que Chrétien representa en *La Charrette* una forma de amor desconocida hasta entonces en la novela, el culto a la mujer: "*Le*

*maître champenois, guidé par l'heureuse intuition de sa dame, Marie de Champagne et traçant le premier croquis, l'ébauche de ce caractère si neuf, se révèle, répétons-le, interprète incomparable des aspirations de son époque "* (p. 60).

F. Douglas Kelly publica en 1966 un largo estudio sobre *La Charrette*<sup>5</sup> que concluye con la afirmación del aislamiento de esta novela en relación con el conjunto de la obra de Chrétien: Mientras que en las otras novelas el problema es el equilibrio entre el amor y la caballería, en *La Charrette* hay un nuevo ensayo basado en la concepción del amor como fuente de valor caballeresco, hasta el punto de que el caballero ideal es el caballero enamorado.

J. Rychner<sup>6</sup>, aunque niega que *La Charrette* sea una ilustración didáctica del arte de amar (como lo considera G. Paris), reconoce, sin embargo, que *La Charrette* es la pintura "*d'un amour brûlant et grand* " y que Chrétien "*a décrit un amour exemplaire sous les aspects que lui donnait l'idéologie courtoise de l'amour* ".

Como se puede apreciar, los críticos son unánimes en su juicio sobre *La Charrette*, pero no lo son tanto cuando lo que se trata de valorar es la postura del autor ante esta obra , por así decirlo, de ruptura. Hay quien defiende la adhesión de Chrétien al tema amoroso e, incluso, que *La Charrette* es una novela de tesis: "*Je crois que Le Chevalier de la Charrette est bien un roman à thèse, et que cette*

*thèse, c'est de pousser l'amor courtois au point où il se heurte aux exigences chevaleresques, de montrer que l'amour courtois doit aller au-delà de ces exigences, pur devenir une fin en soi* "7. La mayoría consideran que Chrétien se siente coartado en su libertad creativa y moralmente en desacuerdo con un amor que ensalza el adulterio : "Nous avons déjà dit que cette influence (de María) pouvait être peu agréable au poète dans la mesure où sa liberté personnelle s'arrêtait à la technique et ne pouvait pas s'exercer dans le domaine du *sens* " 8. Para muchos el malestar del autor se dejaría sentir en numerosos pasajes y motivos de la novela y, sobre todo, en el hecho de no acabar él mismo la obra, pasándola a Godofredo de Lagny. Foerster es el primero que atribuye el abandono de la redacción al conflicto de la "*matière* " y "*sens* " dados por María.

Otros eruditos, como Frappier<sup>9</sup>, mantienen una postura ambigua acerca del autor, que habría emprendido su obra resignado para pronto sentirse seducido por el tema. Finalmente, hay quien opina que Chrétien, pretendiendo desenmascarar la concepción del amor cortés, adopta un enfoque paródico, satírico, es decir que hace metacrítica de la novela<sup>10</sup>.

\* \* \*

En este contexto debe situarse mi trabajo de investigación. Mi aportación personal consiste en una puesta al descubierto de los



mecanismos profundos que rigen la creación en *La Charrette*, es decir, pretendemos hallar la coherencia interna de la obra y comprobar si esta coherencia es, también, la de Chrétien.

Trataré, pues, de dar respuesta a las preguntas que, todavía hoy, no han obtenido una explicación satisfactoria: ¿Es *La Charrette* una obra aislada, por su relación con la "*Fin'Amors* ", en la producción literaria de Chrétien? ¿ escribe Chrétien la obra sólo para satisfacer la demanda de Maria de Champaña o por propia decisión, comprometiéndose con el tema? ¿Abandona el autor la obra por sus escrúpulos morales, por su descontento con el tema impuesto? ¿Es coherente, según el plan general de la obra, la redacción final de Godofredo de Lagny?

Intentaré argumentar, por consiguiente, en favor de que existe una auténtica coherencia entre Chrétien y *La Charrette* , es decir, que el autor no deja de ser quien es en esta obra, que aunque la "*matière* " entronca con la "*Fin'Amors* ", el "*sens*" último de *La Charrette* no difiere, grosso modo, del de sus otras novelas en las que los intereses individuales son armonizados con el bien común.

Así mismo, intentaré mostrar que el descontento de Chrétien es real y que no sólo afecta a lo más profundo de su psique despertando sus fantasmas, sino que se vuelve abiertamente activo y beligerante, por todo lo cual *La Charrette* evidencia la relación de

dependencia mecenas-autor como se manifiesta en la escritura del texto objeto de nuestro análisis.

Igualmente, este análisis tratará de mostrar que la parte redactada por Lagny se inserta en el plan general de la obra como conviene a los intereses del autor, es decir, que sin ella habría una "falla" insalvable en el "sens" propuesto por Chrétien.

Como se puede apreciar, mi propósito es algo atrevido pues pretendo, sin despreciar las aportaciones anteriores, antes bien teniéndolas muy presentes, realizar mi propia andadura en pos de respuestas que, desde la figura del autor, ayuden a explicar un texto tan controvertido como apasionante y cautivador.

No he de ocultar, sin embargo, mi temor al adentrarme en el mundo tan rico y complejo de un escritor como Chrétien y en una obra que ha sido objeto de numerosos estudios. De hecho, continuamente surgen nuevos libros, nuevos artículos que amenazan con acotar el campo de mi investigación. Por otra parte, existe el aparente riesgo de que al centrar el estudio en una obra las posibilidades analíticas se agoten pronto: siempre parece más fácil, o por lo menos más cómodo, tener delante un amplio corpus de trabajo. Sin embargo, estos temores no alcanzan a disminuir ni mi interés personal ni el interés de las conclusiones de este trabajo.

Así mismo, soy consciente de las críticas que puede suscitar el hecho de no haber ampliado el análisis a toda la obra de Chrétien. La razón de tal elección ya ha sido dada, no obstante, quiero ahora invocar los numerosos estudios, muchos de ellos Tesis, que se han realizado sobre una sola obra, es el caso, por ejemplo, de las tesis efectuadas sobre *Le Graal*. Por otra parte, una obra es un universo autónomo dentro del universo de la literatura, sujeto incluso a la propia re-creación del lector, que justifica por sí mismo un análisis independiente; conviene señalar no obstante, que el mío no ha perdido en ningún momento el referente obligado de las otras novelas del autor. Así, la mayoría de los aspectos analizados han sido comparados y contrastados con ellas.

Mi estudio deberá ser considerado como una vía de aproximación a la validez general del texto literario. En esta tarea algunos puntos han podido quedar oscuros; si así es, no deberemos atribuirlo únicamente, como se hace a menudo, a la ignorancia del autor medieval que maneja unas fuentes cuyo sentido desconoce, sino más bien a mi incomprensión, como lector moderno, del valor simbólico atribuido por el novelista del siglo XII. Reclamo, pues, indulgencia y pido para aquel que me lea lo mismo que pedía Calogrenant a su auditorio.

"... or escotez!

Cuers et orilles m'aportez,

car parole est tote perdue  
s'ele n'est de cuer entandue.  
... Et qui or me voldra entendre,  
cuer et orilles me doit randre,  
car ne vuel pas parler de songe,  
ne de fable, ne de mançonge." (Yvain, vv. 149 y ss)

\* \*

Las ediciones que he seguido para el estudio y las citas textuales de las novelas de Chrétien remiten a la colección "C.F.M.A." de la Librería Honoré Champion. La edición de *La Charrette* corresponde a Mario Roques. El manuscrito es el 794 de la Biblioteca Nacional de Paris, también llamado Copia del escriba Guiot. Sin embargo, en algunos pasajes hemos abandonado esta edición para adoptar la de W. Foerster<sup>11</sup>, lo que ocurre en los vv. 300, 363-364, 1888, 5.362.

El estudio de *La Charrette* se ha efectuado sobre el texto íntegro, es decir, hemos aceptado como válido el final propuesto por la redacción de Godofredo de Lagny por considerar que constituye, junto con la parte de Chrétien, una unidad indivisible. Además, hay otra razón importante: el propio Chrétien respalda lo escrito por Lagny.

"Godefroiz de Leigni, li clers  
a parfinee la Charrete;  
mes nus hom blasme ne l'an mete  
se sor Chrestien a ovré  
car ç'a il fet par le boen gré  
Chrestien, qui le comança..." (Charrette, vv. 7102 y ss.)

No queremos entrar en la polémica suscitada sobre las menciones que en *Yvain* se hacen de los acontecimientos de *La Charrette*<sup>12</sup> y sobre si Chrétien estaba trabajando al mismo tiempo en *Yvain* y en *La Charrette*, aunque esto podría explicar en parte el por qué el autor abandona en el último momento la obra para pasársela a Lagny para su acabamiento.

Tampoco es esencial que Godofredo comenzara su aportación en el v. 6.130 (ed. Roques; v. 6.150 ed Foerster) o, como señalan Gaston Paris y Mario Roques<sup>13</sup>, a partir del v. 6.146 ó del 6.150 (ed. Roques) porque el resultado, que no cambia con el baile de versos, es que Chrétien acaba con el encierro de Lanzarote en la torre ya sea de hecho (v. 6.150) o de intención (v. 6.130), y así lo manifiesta el propio autor en *Yvain* :

"et Lancelot par traïson  
estoiz remés dedanz la tor" (Yvain, vv. 4.738-9)

Esto no quiere decir que Chrétien dé la obra por acabada dejando a Lanzarote entre rejas, es decir, atrapado en un universo femenino, presa de su propia alienación <sup>14</sup>. Mi análisis tratará de mostrar que el episodio de la torre no es la culminación de la obra sino la culminación de un proceso *transitorio*, cuyo desarrollo lógico no puede ser otro que la salida de ella del "nuevo" Lanzarote para enfrentarse al peligro que todavía se cierne sobre la corte artúrica, pues Méléagant ha redoblado sus amenazas.

Esta solución "integradora" para Lanzarote está en la línea de las otras novelas del autor. Los héroes de Chrétien pasan por un período de crisis del que salen renovados para asumir heroicas empresas cifradas en el restablecimiento de la armonía social o espiritual: en *Erec*, la "Joie de la Cour", en *Yvain*, cada una de las aventuras en las que el héroe interviene una vez recuperada la razón; en *Perceval*, la búsqueda del Graal en el que se entremezclan la salvación material (devolver al rey Pescador y a su tierra el vigor y la fertilidad) y la espiritual puesto que el Graal es un símbolo eucarístico.

Inadmisible nos parece la opinión de J. Shire, el cual acepta la parte de Lagny pero piensa que :"*Godefroi a totalement renversé l'idéologie qui est à la base du roman de Chrétien, l'idéologie de la "dompna" exigeante et contraire ainsi que cette philosophie qui soutient la primauté de l'amour sur la raison*"<sup>15</sup>. Verdaderamente,

Shirt parece no haber comprendido nada sobre la intención literaria de Chrétien.

Existe, además, otra razón poderosa para creer que Chrétien no sólo está de acuerdo con Lagny sino que, incluso, él mismo ha podido ofrecerle un esbozo para que el continuador pueda seguir ateniéndose a él con ese respeto que imprime el servir a un nombre cuya fama y talento son de sobra conocidos<sup>16</sup>, pues no debemos olvidar que Chrétien firma y se responsabiliza de la obra. Nos referimos a que en la parte redactada por Chrétien aparezca un personaje, la hermana de Méléagant, llamado posteriormente a jugar un papel importante en la vida del héroe (la doncella le promete su servicio a cambio de la cabeza del Orguloso). Chrétien tiene, pues, pensada la ulterior aparición de la doncella rescatando a Lanzarote de la torre donde lo ha encerrado su hermano, ella será la "liberadora" que permite la reintegración del héroe a su comunidad.<sup>17</sup>

Esta utilización del personaje no es extraña a Chrétien y aparece con cierta frecuencia en su narrativa. *La Charrette* misma nos ofrece otro ejemplo: la doncella de la encrucijada recibe a cambio de su información la promesa de una ayuda futura por parte de Lanzarote ("don contraignant"), y versos después la vemos aparecer como la amiga del guardián del vado cobrándose el don con la vida de su compañero.

Gaston Paris<sup>18</sup> y Alexandre Micha<sup>19</sup>, entre otros, han dedicado algunos de sus trabajos a las fuentes de *La Charrette* . El primero intenta, sirviéndose de las versiones de Malory y Henri Türlin, reconstruir el cuento que sirvió de modelo para la confección de la novela. Sin embargo, la falta de referente (cuento perdido) nos obliga a considerar como meras hipótesis los planteamientos de Paris.

Más afortunada, por cuanto menos pretenciosa, me parece la postura de Micha, el cual, despojando a *La Charrette* de su ropaje cortés, reduce la obra a su arquitectura mínima: La historia de una mujer arrebatada a su marido por un personaje que es el rey (o el hijo del rey) de un país inaccesible y liberada por un héroe.

Esta trama narrativa es la que yo asumo como base fundamental del relato. A partir de ahí, considero que el relato se completa con temas y motivos de diferentes culturas, clásica y celta preferentemente: unos formarían probablemente parte de la materia del cuento, otros han podido ser introducidos por el propio autor, pero mi postura es la de aceptar a ambos como creación del autor porque es Chrétien, en definitiva, quien los re-crea al dotarlos de un "sens " acorde con su intención y con el propio universo imaginario de la obra.



## NOTAS

- 1 Gaston Paris, "Etudes sur les Romans de la Table Ronde: Lancelot du Lac, II, *Le Conte de la Charrette* " en *Romania*, 1883, t. XII, pp. 459-533.
- 2 Jean Frappier, *Chrétien de Troyes*. Paris. Hatier, coll. "Connaissance des Lettres", 1968.
- 3 Moshé Lazar, *Amour Courtois et Fin'Amors dans la Littérature du XII<sup>e</sup> siècle*. Paris. Klincksieck, 1964.
- 4 Myrrha Lot-Borodine, *De l'amour profane a l'amour sacré*. Paris. Nizet. 1979.
- 5 F. Douglas Kelly, *Sens and Conjointure in the Chevalier de la Charrette*. Paris-La Haye, Mouton, 1966.
- 6 Jean Rychner, "Le sujet et la signification du *Chevalier de la Charrette* " en *Vox Romanica*, 27, 1, 1968, pp. 50-76.
- 7 St. F. Noreiko, "*Le Chevalier de la Charrette* : Prise de conscience d'un fin amant" en *Romania*, XCIV, 1973, pp. 463-483.
- 8 John Bednar, *La Spiritualité et le Symbolisme dans les oeuvres de Chrétien de Troyes*. Paris. Nizet. 1974, p. 87.
- 9 Chrétien, p. 139
- 10 Leo Pollmann, *Die Liebe in der hochmittelalterlichen Literatur Frankreichs* (L'amour dans la littérature de France au premier Moyen Age), Frankfurt am Main 1966.
- 11 Der Karrenritter (Lancelot) und das Wilhelmsleben (Guillaume

- d'Angleterre) von Christian von Troyes herausgegeben von Wendelin Foerster. Halle, Max Niemeyer, 1899.
- 12 Para una aproximación de conjunto remitimos a D.J. Shirt, "Godefroi de Lagny et la composition de la "Charrette" en *Romania*, XCVI, 1975, pp. 25-52.
- 13 G. Paris, *art. cit.*, p. 463 y 481; Roques, *ed. cit.*, p. IX.
- 14 Esta es la opinión de G. Chandès (Le serpent, la femme et l'épée. Recherche sur l'imagination symbolique d'un romancier médiéval: Chrétien de Troyes. Amsterdam. Rodopi, 1986): "Les aventures de Lancelot s'achèvent dans la prison de Méléagant. La partie rédigée par Godefroy de Lagny constitue un appendice satisfaisant pour une lecture digestive du roman, mais non pour una méditation approfondie sur l'oeuvre, d'autant qu'il déplace le problème -Lancelot et Guenièvre- sans le résoudre. La logique du décor mythique, homogène tout au long de l'oeuvre, aboutit bien à la tour de la solitude et du désespoir" (p. 179).
- 15 J. Shirt, *art. cit.*, p. 44
- 16 La relación entre Chrétien y Godefroy puede ser asimilada a la del juglar de lírica-trovador, es decir, el juglar debía seguir fielmente las indicaciones del trovador que ponía en juego su nombre y su prestigio.
- 17 Shirt, que no deja de sorprendernos, justifica la reaparición de la hermana de Méléagant para servir a la desafección de Lanzarote por Ginebra. La doncella reemplazará a la reina en el corazón del héroe anulando así, el carácter adúltero de la

relación Ginebra-Lanzarote. (G. *art. cit.*, esp. pp. 45 y ss.)<sup>18</sup>. G. Paris, *art. cit.*, pp. 498-516

- 19 A. Micha, "Sur les sources de la "Charrette" en *Romania*, t. LXXI, 1950, pp. 345-358 y en *De la Chanson de Geste au roman*. Genève. Ed. Droz, 1976, pp. 75 y ss.



## **PRIMERA PARTE: FUNDAMENTOS METODOLOGICOS**

## FUNDAMENTOS METODOLOGICOS

Para el estudio de *La Charrette*, de su sentido profundo, es decir, del cosmos imaginario que la sustenta he utilizado un método que me permite integrar al autor con sus pulsiones subjetivas, así como al entorno cultural y social.

En un principio me dirigí hacia el psicoanálisis, pues éste como la literatura se define de entrada por el insólito empleo que hace del lenguaje; las palabras engendran un lenguaje *otro*, desviado, subvertido respecto a la comunicación normal. El examen de la extraña sintaxis del discurso que pone al descubierto el psicoanálisis permitió a Freud redescubrir dentro de su propio campo "el viejo catálogo de los tropos" de la retórica clásica<sup>1</sup>. Sabemos también que J. Lacan<sup>2</sup> ha insistido en las relaciones entre las figuras de la retórica y los mecanismos oníricos. La analogía psicoanálisis-literatura se hace más acusada si se recuerda que el psicoanálisis encontró su objeto propio en la "realidad psíquica" del fantasma, de lo imaginario.

Para Freud, la literatura era el campo en el que los contenidos latentes de los sueños se atreven a manifestarse. La literatura, en cuanto que depósito de una verdad fantasmática, podría ser o precursora de la ciencia analítica o elaboración engañosa de una ilusión a desmontar, es decir, lugar de un saber u objeto para un saber.

Las dos tendencias aparecen en Freud, para el que la utilidad de la literatura consiste en su extraordinaria capacidad para manifestar conflictos que el psicoanálisis tarda años en descubrir.

Sin embargo, mi intención no es enfocar la literatura como una prolongación de la clínica, ni hacer de la investigación la búsqueda de contenidos patológicos en el autor, algo para lo que, además, no me considero preparada. Sí que me interesa, en cambio, el autor en cuanto que vierte en el texto su psique, pero sin considerar, por ello, a la obra como su proyecto existencial.

Llegados a este punto nos preguntamos si era posible aplicar el psicoanálisis a la literatura medieval. Durante muchos años la literatura medieval se ha mantenido al margen del psicoanálisis: la crítica literaria, por lo general, camina en Francia por la senda de la tradición erudita positivista y filológica. Las aplicaciones psicoanalíticas son recientes y todavía están abriendo camino en este campo<sup>3</sup>. El problema que se plantea es el "camino hacia el autor" que puede ser cuestionado por la propia naturaleza de la literatura de los siglos XII y XIII. En efecto, la literatura de esta época acusa una cierta indiferencia por la cuestión del autor: los textos son anónimos y cuando el nombre del autor aparece en el prólogo o al final de la obra no permite un mayor acercamiento a su identidad o personalidad por falta de datos. Este es el caso de Chrétien de Troyes. Por él mismo sólo conocemos su estancia en las cortes de Champaña y Flandre, así

como la lista de sus obras. Por su narrativa, su formación clásica, su humanismo, la influencia de la antigüedad sagrada, de los Cantares de Gesta, de los trovadores occitanos, del Tristán y, sobre todo, de la Materia de Bretaña. Todo lo demás son especulaciones: ¿era clérigo?, ¿visitó Inglaterra en la época de Leonor de Aquitania?, ¿era oriundo de la Champaña y, más concretamente, de Troyes?

Este problema de la falta de información sobre el autor se agudiza más todavía con lo concerniente a la transmisión escrita de la obra: la fidelidad textual se ve empañada por la actuación de los diversos escribas que incorporan al texto sus propias marcas enmascarando un poco más al autor. Por otra parte, éste ¿se expresa por sí mismo<sup>4</sup> o como intérprete del grupo social al que pertenece?; aunque, cabría preguntar ¿es que no hay obra sin autor?, ¿es que una obra es menos artística cuando es anónima?<sup>5</sup>. Todas estas razones llevan a algunos<sup>6</sup> a cuestionar el autor -tal y como se concibe hoy- en la literatura medieval y, por consiguiente, la viabilidad de la psicobiografía que estudia "*l'interaction entre l'homme et l'oeuvre et leur unité saisie dans ses motivations inconscientes*"<sup>7</sup>. Sin embargo, M. Zink, en su excelente artículo "*Une mutation de la conscience littéraire: Le langage romanesque à travers des exemples français du XII<sup>e</sup> siècle*"<sup>8</sup>, demuestra que "*le roman est la chose du romancier*", que tiene consciencia de su obra y de la lectura que propone a su público. Este es el caso de Chrétien "*occupé à fonder la liberté et l'autorité du romancier sur l'arbitraire de la fiction*"<sup>9</sup>. De hecho, la obra de



Chrétien parece caracterizarse por una línea continua asentada en valores y principios constantes a pesar de las variantes textuales.

Mayores garantías parece ofrecer la Psicocrítica de Ch. Mauron<sup>10</sup> preocupada, según expresión de J. Bellemin-Noël<sup>11</sup>, en el "*auteur devenu texte*", aunque la confirmación de redes de metáforas obsesivas en el autor no podría revalidarse o matizarse con los datos de la biografía del autor, lo que no permite hablar, si no es con mucha precaución, de "*Mythe personnel*" en Chrétien.

Sin embargo, el verdadero problema no es la validez o no del psicoanálisis en relación con la literatura medieval, sino la aplicación de una metodología exclusivamente psicoanalítica<sup>12</sup>, y es esto último lo que deseché porque la obra no se reduce únicamente a las estructuras psíquicas del autor: "*l'oeuvre s'ajoute à la biographie comme l'homme s'ajoute à la nature*"<sup>13</sup>. Se puede decir que el texto medieval está en relación consigo mismo, con su autor, con su público y con su "medievalidad". Desde esta perspectiva, el psicoanálisis puede prestar un gran servicio en la interpretación de los contenidos imaginarios de *La Charrette*.

Para la "comprensión" antropológica de *La Charrette*, el método a aplicar debe, por las razones antes aducidas, poner en relación la fantasmática o imaginario de la obra con el hombre y además relacionar al hombre con su medio cultural y social; por ello,

el modelo que me parece más eficaz es el que se fundamenta en una Antropología de lo Imaginario porque en su trayecto antropológico no se excluyen, sino que convergen, *"l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social"*<sup>14</sup>. Así pues, he utilizado como referente permanente la clasificación tipológica establecida por G. Durand en *Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire*, adoptando -como él propone- *"une telle position anthropologique, qui ne veut rien ignorer des motivations sociopètes ou sociofuges du symbolisme et qui dirigera la recherche aussi bien vers la psychanalyse, les institutions rituelles, le symbolisme religieux, la poésie, la mythologie ..."*<sup>15</sup>.

Como no creo que sea el presente estudio el lugar idóneo para una visión retrospectiva de los "sistemas filosóficos" que explican la imaginación y lo imaginario, lo que por otra parte, ha sido objeto de numerosas síntesis<sup>16</sup>, me ceñiré a sentar los presupuestos básicos sobre los que fundamento la investigación.

Así, lo que se impone en primer lugar es una definición preliminar de lo que se ha de entender por imaginario, delimitación especialmente necesaria por el estado actual del término y del campo de aplicación que remite, a veces, a usos contradictorios: *"quoi qu'il en soit, "image", "signe", "allégorie", "symbole", "emblème", "parabole", "mythe", "figure", "icône", "idole", etc., sont utilisés indifféremment*

*l'un pour l'autre par la plupart des auteurs* <sup>17</sup>. Así pues, entiendo por imaginario simbólico *"le trajet dans lequel la représentation de l'objet se laisse assimiler et modeler par les impératifs pulsionnels du sujet, et dans lequel réciproquement ... les représentations subjectives s'expliquent "par les accommodations antérieures du sujet" au milieu objectif* <sup>18</sup>.

La obra es considerada como un todo significativo, como un lenguaje que no se forma a partir del signo lingüístico, sino a partir de imágenes significantes que, desligadas del referente, se organizan en sistemas. El estudio de las imágenes, en su función simbólica<sup>19</sup> y su asociación sintáctica, posibilita el acceso a un modo de significación otro. Fue Durand -bajo el patronazgo de Bachelard<sup>20</sup>- el que mostró la especificidad de la imagen, su papel fundamental en la vida psíquica<sup>21</sup> y su coherencia funcional.

En segundo lugar, juzgo necesario precisar la nomenclatura que utilizaré. Siguiendo la terminología de Durand, llamo:

-Esquema ("schème") a una imagen simbólica dinamizada actuando en la construcción imaginaria, como el equivalente del verbo en la construcción verbal.

-Arquetipo, a un esquema sustantivado, a una imagen primordial y universal.

-Símbolo, a un signo concreto que no remite a una cosa

sensible sino a un sentido<sup>22</sup>. El símbolo es polivalente: *"C'est qu'en effet les archétypes se lient à des images très différenciées par les cultures et dans lesquelles plusieurs schèmes viennent s'imbriquer"*<sup>23</sup>.

-Estructura, a la representación imaginaria formada por el isomorfismo de símbolos, arquetipos y esquemas. Son dinámicas y sometidas a transformación. Constituyen los modelos que sirven a la clasificación operativa.

-Régimen, a la unión de estructuras o representaciones imaginarias vecinas. El régimen indica lo imaginario subjetivo, *"le caractère imaginal de l'auteur"*<sup>24</sup>.

-Mito, a la constelación de arquetipos dinamizados por algunos esquemas que tienden a hacerse relato y como tal su discurso obedece a los modos de expresión lingüística. El mito explicita lo esencial del hombre, de su vida y de su visión del universo. *"La fonction maîtresse du mythe est de révéler les modèles exemplaires de tous les rites et de toutes les activités humaines significatives: aussi bien l'alimentation ou le mariage, que le travail, l'éducation, l'art ou la sagesse"*<sup>25</sup>. El mito es, pues, un modo de concebir la relación del hombre con el mundo<sup>26</sup>.

El presente análisis ha contado, también, con el auxilio y guía de numerosos especialistas de cada uno de los campos tratados, Eliade, Dumézil, Diel, Baudouin..., especialmente útiles han sido los estudios de Jung<sup>27</sup> y los que el psicoanálisis aplica a la literatura y al

mito<sup>28</sup>. De Jung he tomado la noción de "individuación", proceso que consiste en la actualización del inconsciente con el fin de lograr la unidad de la psique propia del estado edénico, el Sí mismo, síntesis<sup>29</sup> que une los polos opuestos del *animus* , masculino, diurno, heroico y del *anima* , femenina, nocturna, mística. Este proceso psíquico nos ayudará a comprender el trayecto ontológico del héroe (el *animus* en busca del *anima* ).

Así mismo he hecho cala en las coordenadas culturales y sociales del medievo, especialmente en el siglo XII francés. El momento histórico en que se sitúa Chrétien y su obra es un momento de renovación y cambio social y literario. En lo social, se desarrollan las cortes señoriales que fomentan un ideal cortés que contribuye a la transformación de las costumbres y a un cambio en las relaciones hombre-mujer. La dama sale de la postergación a la que la había relegado la sociedad feudal para ocupar un lugar privilegiado tanto en la sociedad cortesana, enseñando, bajo el signo de la "courtoisie ", las "belles manières", como en el campo sentimental en el que se erige en dueña absoluta de su corazón y de su cuerpo.

En lo literario, en el dominio de "oïl" surge la novela (novela cortés) coincidiendo con la toma de consciencia por parte del escritor de su responsabilidad sobre la obra y de su libertad para escoger una materia distinta del mito y de la historia, es "*enfin, le moment où la littérature reconnaît que sa matière est fictive et aussi, comme on*

*vient de le voir, celui où l'auteur entre en scène. C'est par excellence le moment du roman*"<sup>30</sup>. En *La Charrette*, Chrétien dialectiza magistralmente la antinomia entre la ley del *logos* , de la caballería, del héroe y la ley del Otro, del amor, de la dama.

He tenido igualmente en cuenta los estudios realizados sobre *La Charrette* , aunque he hecho un especial hincapié en aquellos que tratan el símbolo, Bednar, Haidu, Bezzola... y la imagen, Chandès, Ribard, Györy... En general, la mayor parte de los estudios sobre Chrétien son estudios eruditos que se centran en el problema de la tradición manuscrita y las fuentes, o en los temas y el estilo.

Ha sido a partir de la segunda mitad de nuestro siglo cuando han surgido nuevas orientaciones como la interpretación sociológica de E. Kölher que cree descubrir en *La Charrette* un reflejo de la contradicción interna y tensión existentes en una clase social, la cabaleresca. También se ha intentado la vía estructuralista como es el caso de D. Kelly que desmonta pacientemente la obra, pero no llega a descubrir el resorte escondido que pone en marcha la enorme maquinaria. Sin embargo, es Bezzola el que, a mi juicio, abre nuevas vías a la interpretación de la novela cortés, de hecho, su influencia se deja sentir en varios críticos posteriores. En efecto, Bezzola, con su obra *Le Sens de l'Aventure et de l'Amour: Chrétien de Troyes* , une la simbólica medieval a la simbólica moderna y psicológica de Jung consiguiendo un penetrante y atractivo análisis de la primera novela

de Chrétien: *Erec et Enide*

La ruta simbólica seguirá sus progresos con estudiosos como Loomis, Bayrav, Fowler y Ribard entre otros. Todos reconocen en la obra distintos caminos ocultos, todos coinciden en acordar a la obra transfondos ricos y singularmente turbadores. Unos hablan de Lanzarote mesiánico (Ribard dedica un estudio a demostrarlo), otros de la doble coherencia mítica y cortés (J. Fourquet y J. Frappier que se mantiene en un simbolismo moderado conciliando con prudencia la corriente mítica con la influencia de la ideología cortés), pero todos ellos parecen dejar escapar la unidad fundamental de la obra, su sentido último, debido en parte a la adopción de un enfoque de suyo fragmentario, ya sea social, espiritual, mítico...

Consciente de ello, he adoptado una metodología que huye de orientaciones reductivas al considerar a la obra como una red de estructuras heterogéneas que ella sola unifica. Precisamente, el conocimiento más adecuado de la obra reside en la comprensión de estas estructuras o formas armónicas, contrarias o conflictivas<sup>31</sup>.

La mayor aproximación a la orientación de mi tesis es la de Gérard Chandès con *Le Serpent, la femme et l'épée*<sup>32</sup>, tesis en la que realiza un examen de la simbólica del Régimen Diurno en la narrativa de Chrétien. Se trata de un excelente análisis enfocado a demostrar cómo una situación de "carencia" en el héroe artúrico lleva a éste a

transcender el umbral de su mundo para encontrar en "otra parte" una solución a la crisis. Sus resultados para *Erec*, *Cligès*, *Yvain* y *Le Graal* me han servido de referente inmediato para evaluar y contrastar mis "hallazgos" de *La Charrette* con el resto de la obra de Chrétien. Con todo y en general, mi estudio difiere del de Chandès no sólo en su campo de aplicación<sup>33</sup> sino también en el de sus objetivos y resultados. Con la presente tesis espero contribuir a la comprensión global de las estructuras imaginarias que rigen *La Charrette* y, al mismo tiempo, aportar al análisis de la novela cortés medieval la aplicación de una metodología reciente, la Mitocrítica "*qui met en évidence, chez un auteur, dans l'oeuvre d'une époque et d'un milieu donnés, les mythes directeurs et leurs transformations significatives*"<sup>34</sup>.

De las tres etapas que propone Durand<sup>35</sup>, me ceñiré a las dos primeras: al inventario de "*thèmes, voire de motifs redondants, sinon "obsédants" qui constituent les synchronicités mythiques de l'oeuvre*" y a su combinatoria. Es decir, se tratará de ver los mitemas o las situaciones míticas que aparecen tras el re-investimento cultural del siglo XII<sup>36</sup>, pero que, como dijo Jung, son "*universaux imagés*".

El "decorado mítico" (imágenes, motivos y temas) de *La Charrette* ha sido dividido en los dos Regímenes que configuran su cosmos simbólico: el caballero y la dama; es decir, los dos polos antagónicos del "sujeto antropológico". El registro del *animus*, de los



valores masculinos, de la hazaña del caballero, aparece representado en el Régimen Diurno de la Imagen en la llamada "Estructura Heroica". Por el contrario, el *anima* , los valores femeninos, la intimidad y el amor constituyen el Régimen Nocturno de la Imagen y han sido objeto de análisis en la "Estructura Mística".

La Estructura Heroica ha sido enfocada como un estudio en tríptico. Una primera parte, la "Degradación", recoge la situación inicial del relato en la que, como en todas las novelas de Chrétien, estalla la crisis socio-individual motor, a su vez, de las aventuras siguientes. Por su importancia para la comprensión de conflicto, estructura y texto, este primer capítulo ha sido analizado como un todo imaginario. La segunda y tercera partes, en cambio, analizan el destino dualista del Lanzarote épico. En efecto, la parte dedicada a la "Adversidad", que se muestra teriomorfa, nictomora y femenina, estudia al héroe amenazado por las Fuerzas del Mal reveladoras de la angustia del hombre ante el hecho incuestionable de la muerte y el devenir temporal. Pero estos "rostros del tiempo" tienen su réplica en la vertiente positiva del Régimen, en la parte dedicada a la Transcendencia en la que el héroe es cualificado y magnificado ("cualificación heroica" y "oráculos") iniciando la reconquista "*antithétique et méthodique des valorisations négatives de la première*"<sup>37</sup> por medio de la luz, de la espada y de la elevación ("la Purificación" y "la Ascensión").

La Estructura Mística, decorado novelesco del Régimen Nocturno de la Imagen, configurado imaginariamente por las inversión y la eufemización de los valores simbólicos "diurnos" (la muerte, la noche, la carne), analiza el trayecto de Lanzarote en busca de su "*altera pars*", Ginebra. La valoración del aspecto maternal y femenino de la libido<sup>38</sup> dinamizada por los esquemas imaginarios del descenso-penetración permite la división de esta Estructura en dos partes. La primera tiene como centro a la *imago* materna y el descenso de Lanzarote es considerado como un *regressus ad uterum* (libido regresiva) con su cortejo de símbolos de intimidad y de reposo. La segunda se forma sobre la imagen de la mujer objeto de deseo (libido en progreso), centro de gravedad de todo un enjambre de imágenes que crean una atmósfera de intimidad y misterio amoroso; es decir, que subrayan la mística del corazón.

Finalmente, en el apartado dedicado a la La Bibliografía he establecido los siguientes epígrafes:

1. - Textos del autor: Se han anotado las ediciones y traducciones de la obra de Chrétien que he manejado.

2.- Otros Textos: Textos varios, generalmente medievales, que han sido también objeto de cita o referencia.

3.- Bibliografía crítica sobre el autor: Bajo este encabezado se recoge la literatura crítica especializada en la obra y figura de Chrétien de Troyes. Esta literatura ha sido dividida en dos apartados,

el primero dedicado a la bibliografía citada y el segundo a la bibliografía que ha sido consultada. Pretendo con este último exponer la numerosa bibliografía que he manejado, reflejo de la dificultad que representa aproximarse a un autor tan estudiado como Chrétien de Troyes.

4.- Bibliografía General: recoge estudios de civilización medieval así como de los diferentes campos que constituyen el ámbito social, cultural y vital del ser humano. Me han sido de valiosa ayuda especialmente a la hora de comprender una época alejada del investigador moderno como es el medievo.

5.- Bibliografía Metodológica: dedicado a los libros y artículos de teoría literaria y crítica en general y, muy particularmente, a los autores de mitocrítica y psicocrítica que han contribuido a la orientación metodológica de la presente tesis.

## NOTAS. FUNDAMENTOS METODOLOGICOS.

- 1 Cf. E. Benveniste: "Remarques sur la fonction du langage dans la decouverte freudienne en *Problèmes de Linguistique Générale*. Paris. 1966.
- 2 Cf. "L'instance de la Lettre dans l'inconscient" en *Ecrits* . Paris. Du Seuil. 1966. pp. 493-528.
- 3 Estos son los principales trabajos de medievalistas a) orientación freudiana y lacaniana: R. Dragonetti: *La vie de la lettre au Moyen Age* . Paris. Du Seuil, 1.980; Ch. Méla: *La reine et le Graal* . Paris. Seuil. 1.979; H. Rey-Flaud: *La névrose courtoise*. Paris. Navarin. 1.983; J. Ch. Huchet: *Le roman médiéval* . Paris. PUF. 1.984; *L'amour discourtois* . Toulouse. Privat. 1.987. b) orientación junguiana: J. CL. Aubailly: *La fée et le chevalier. Essai de mythanalyse de lais féeriques des XII et XIIIe siècles* Paris. Champion. 1.986.
- 4 Como dice Lacan no se trata de saber si hablo de mi conforme a lo que soy, sino que cuando hablo de ello, soy el mismo que aquel del que hablo (G. *Ecrits, Op. cit.*, p. 517)
- 5 Vid. *Durand, Figures Mythique et visages de l'oeuvre* . Paris. Ed. Seberg International.1.979 , p. 121.
- 6 Vid. J. Ch. Huchet, *Littérature médiévale et psychanalyse. Pour une critique littéraire*. Paris. P.U.F. col. "écriture". 1990.
- 7 D. Fernández, "Introduction à la psychobiographie" en *Nouvelle revue de psychanalyse*, I. Paris. Gallimard. 1970, p. 34.

- 8 M. Zink, "Une mutation de la conscience littéraire: Le langage romanesque à travers des exemples français du XII<sup>e</sup> siècle." en *C.C.M.*, XXIV, 1981, pp. 3-27 (p. 23).
- 9 *Ibid.*, p. 23
- 10 Ch. Mauron, *Des Méthaphores obsédantes au Mythe personnel. Introduction à la psychocritique*. Paris. Corti. 1963. Cf. también G. Genette, "Psycholectures" en *Figures I*. Paris. Seuil. 1966, pp. 133-38.
- 11 J. Bellemin-Nöel, *Psychanalyse et Littérature*. Paris. P.U.F., col. "Que sais-je?". n<sup>o</sup> 1752. 1978, p. 98.
- 12 Cf. G. Durand, *L'Imagination symbolique*. Paris. P.U.F., 1964, pp. 42 y ss.
- 13 G. Durand, *Figures Mythiques et visages de l'oeuvre*. *Op. cit.*, p. 119.
- 14 G. Durand, *Structures Anthropologiques de l'Imaginaire* . Paris. Bordas. 1984, 10 ed., p. 38.
- 15 G. Durand, *Op. cit*, p. 40.
- 16 R. Caillois, *Approches de l'Imaginaire* . Paris. Gallimard. 1974; L. Benoist, *Signes, symboles et mythes*. Paris. P.U.F. 1.975; T. Todorov, *Symbolisme et Interprétation..* Paris. Seuil. 1978 y por supuesto las obras de G. Durand, *L'Imagination symbolique*. *Op. cit* ., y *Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire*. *Op. cit*.
- 17 G. Durand, *L'Imagination symbolique*. *Op. cit* ., p. 7.
- 18 G. Durand, *Structures Anthropologiques* . *Op. cit.*, p. 38.

- 19 También se puede hablar de otro imaginario, el llamado por los teóricos "Imaginario Especular" puesto que considera a la obra como la reproducción de una producción primera (mímesis) que es al mismo tiempo lo real y el modelo.
- 20 Aunque Durand se apoya en los estudios de Bachelard también se aleja de ellos en algunos puntos. Cf. al respecto J. Burgos, *Pour une poétique de L'Imaginaire*. Paris. Du Seuil. 1982.
- 21 Ya Bachelard había visto que una necesidad interior salida de las profundidades del ser preside el encadenamiento de las imágenes. Cf. Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique, contribution à une psychanalyse de la connaissance objective* .
- 22 Se puede definir el símbolo como "*tout signe concret évoquant, par un rapport naturel, quelque chose d'absent ou d'impossible à percevoir* " (A. Lalande, *Vocabulaire critique et technique de la philosophie*, article "symbole sens", nº 2. Citado por Durand, *L'imagination Symbolique* . *Op. cit.*, p. 11.).
- 23 Durand, *Structures...Op. cit.*, p. 63; *Figures Mythiques. et visages de l'oeuvre*. *Op. cit.*, p. 20.
- 24 Durand, *Figures Mythiques... Op. cit.*, p. 123
- 25 M. Eliade, *Aspects du Mythe* . Paris Gallimard. col. "Folio-Essais". 1963, p. 19.
- 26 Para Jung los mitos son ante todo manifestaciones psíquicas que reflejan la naturaleza del alma (*Arquetipos e Inconsciente colectivo*. Buenos Aires. Paidós. 1977). Sobre el Mito remitimos a los estudios de M. Eliade: *Mito y Realidad* . Madrid. Guadarrama.

- 1973; *El Mito del Eterno retorno*. Madrid. Alianza. 1972; *Lo sagrado y lo profano* . Madrid. Guadarrama. 1973; L. Cencillo: *Mito, semántica y realidad*. Madrid. Ed. Católica. 1970; G. Durand: *Figures Mythiques et Visages de l'oeuvre*. *Op. cit*; B. Malinowski: *Magia, ciencia, religión*. Esplugues de Llobregat. Ariel. 1974.
- 27 C. G. Jung: *Arquetipos e Inconsciente colectivo*. *Op. cit.* ; *Símbolos de transformación* . Buenos Aires. Paidós. 1962; *Los complejos y el inconsciente*. Barcelona. Plaza-Janés. 1970; *Psychologie et Alchimie*. Paris. Buchet-Chastel. 1970.
- 28 Franz, M. L.: *La voie de l'individuation dans les contes de fées*. paris. La Fontaine de Pierre. 1978; *L'ombre et le mal dans les contes de fées*. Paris. La Fontaine de Pierre. 1980; *La femme dans les contes de fées*. paris. La Fontaine de Pierre. 1984. J. Campbell: *Psicoanálisis del Mito. El héroe de las Mil caras* . México. F.C.E. 1.959; B. Bettelheim: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* . Barcelona. Grijalbo. 1.986.
- 29 Síntesis de "*la conscience claire, qui est en partie collective, formée par les moeurs, les coutumes, les méthodes, les langages inculqués par éducation à la psyché, et l'inconscient collectif, qui n'est pas autre chose que la libido, cette énergie et ses catégories archétypales* " (Durand, *L'Imagination Symbolique, Op, cit.* , p. 68).
- 30 M. Zink, *art. cit.*, p. 5
- 31 G. Durand, *Figures Mythiques. Op. cit.* , pp. 121-122.
- 32 G. Chandès: *Le Serpent, la femme et l'épée. Op. cit.*

- 33 Esta Tesis abarca el análisis no sólo del Régimen Diurno sino también del Régimen Nocturno (Est. Mística). En lo referente a la "Estructura Heroica" hemos seguido nuestro propio camino, lo que no impide ciertas concordancias en algunos resultados por aplicar ambos la misma metodología.
- 34 G. Durand, *Figures Mythiques...*, p. 313.
- 35 G. Durand, "A propos du Vocabulaire de L'Imaginaire. Mythe, Mythanalyse. Mythocritique" en *Recherches et Travaux* . Université de Grenoble. nº 15, pp. 4-19 (pp. 14-15).
- 36 "*Mircéa Eliade avait le premier nettement formulé l'hypothèse selon laquelle nos récits culturels, et en particulier le roman moderne, sont des réinvestissements mythologiques plus ou moins avoués*". (Durand, *Figures Mythiques...*, p. 11)
- 37 Durand, *Structures...*, p. 70
- 38 He partido de la consideración de la unidad ambigua de la libido: "*La libido peut alors être assimilée à un élan fondamental où se confond désir d'éternité et procès temporel... La libido a donc le sens de désirer en général, et de subir la pente de ce désir... Mais c'est l'ambiguïté de cette libido qui lui permet de se diversifier et aussi de renverser les valorisations de la conduite selon qu'elle se sépare ou se joint à Thanatos*" (Durand, *Structures...* pp. 222-223).



## **SEGUNDA PARTE: LA ESTRUCTURA HEROICA**

Cuando un autor escoge de entre los innumerables candidatos a personajes literarios el que será el héroe de su relato, tiene que presentarlo al público, de modo que éste pueda conocerlo y "reconocerlo". Para lograrlo, el autor tiene forzosamente que acentuar<sup>1</sup> el destino novelesco y mítico del elegido, proyectar los focos para iluminarlo especialmente, atrayendo de este modo sobre él las miradas. Estos focos son el decorado, es decir, "*l'accompagnement symbolique de l'expression purement littéraire*"<sup>2</sup> y en un sentido más amplio "*le moyen par lequel toute littérature touche et communique en chaque lecteur avec ce qui est à la fois le plus intime et le plus universel*"<sup>3</sup>.

Por consiguiente, cuando Chrétien acepta, de mejor o peor grado, que Lanzarote del Lago sea el héroe de su novela *-Le chevalier de la charrette* - tiene que ponerse a trabajar para señalar la "persona" heroica de su personaje, para lo cual se sirve del ambiente que mejor conoce, el de la sociedad caballeresca y cortesana del s. XII, porque "*il n'y a pas de littérature sémantiquement 'abstraite' : tout récit littéraire porte en lui un certain réalisme qui compense l'abstraction des moyens linguistiques, donc sémiologiques, d'expression*"<sup>4</sup>. Por lo tanto, desde su puesta en escena, Lanzarote reviste los caracteres del héroe épico con los atributos propios de las divinidades uranianas<sup>5</sup>, vinculados al arquetipo luminoso-vertical.

Lanzarote a diferencia de otros héroes de las novelas de

Chrétien (Alexandre, Cligès, Perceval) no necesita partir a la aventura para "acuñar" un nombre, pues ya es un héroe consagrado y conocido en el mundo artúrico; sin embargo, el hecho de iniciar su andadura en el anonimato y con el rechazo del mundo épico hace necesario subrayar su destino con más insistencia que para cualquier otro de sus héroes; por eso recurrirá a los procedimientos habituales: madrinazgo de un ser maravilloso, posesión de objeto mágico, contraste con otros candidatos a héroe, que sin llegar a serlo, sirven de base comparativa (Keu, Gauvain aunque, en rigor, otros héroes que le han precedido, Erec, Cligès, Alexandre, son también implícitamente "bases comparativas" de Lanzarote<sup>6</sup>) y, sobre todo, el enfrentamiento con las fuerzas del mal desplegadas

"forces à l'oeuvre dans la féodalité même, forces qui la discreditent en troublant l'ordre qu'elle s'est donné. Ces forces prennent différents aspects dans le roman arthurien (la mujer tenebrosa, gigantes, enanos, etc.)...souvent elles sont elles-mêmes soumises à un pouvoir magique qui les contraint à faire le mal".<sup>7</sup>

que van cincelando su coraje y dando muestras de su prodomie :

"Aux qualités de courage, d'impavidité devant la mort, de force physique, de fidélité au suzerain, de sens de l'honneur, qui caractérisent le prodome dans la chanson de geste, s'ajoutent dans l'espace courtois la 'courtoisie' , qui se caractérise par la culture intellectuelle, la

largesse, un comportement irréprochable fondé sur une moralité exemplaire et le fait que la prodomie se limite explicitement à la noblesse".<sup>8</sup>

Por último, el enfrentamiento con el terrible adversario. La victoria sobre él supone el triunfo del Bien y de la Luz pues nos hallamos en el regimen de la antítesis.

La estructura heroica parte de un proceso de degradación caballeresca que se inicia en el bosque y culmina en el momento en que Lanzarote sube a la carreta "infamante". Desde ese momento se convierte para todos en "le chevalier de la charrette" o/y en "le chevalier à la charrette". Sin embargo, en toda etapa o fase negativa aparecen ya los estímulos necesarios para provocar una reacción que inaugure una nueva etapa, esta vez positiva, de manera que el relato, considerado como un "discurso en el que se integran una sucesión de acontecimientos de interés humano"<sup>9</sup> puede progresar. Así, la segunda etapa es la que corresponde al "proceso de redención", es decir, al de recuperación del estado perdido por la mancilla que se abre con el viaje de búsqueda de la reina, que en realidad es la búsqueda de sí mismo, y que culmina con la superación de la prueba del "puente de la espada", como lo demuestra el hecho de que cesen los procedimientos de "engrandecimiento" (a través de la antítesis y de la hipérbole), se recupere el nombre y se obtenga el reconocimiento de todos. Posteriormente, tras una segunda caída ( intento de suicidio y cita

amorosa con Ginebra), Lanzarote deberá someterse a una segunda fase purificadora para su rescate definitivo antes de su reintegración a la corte.

Finalmente, el último combate contra Méléagant le valdrá la ascensión a la gloria, ya que con la muerte del traidor desaparece la amenaza que todavía pendía sobre la reina y los cautivos, al mismo tiempo que se lava el ultraje inferido al rey.

Resumiendo, el estudio de la Estructura Heroica tratará aquellos aspectos y elementos que tienen relación con la figura del héroe desligada de lo amoroso.

## CAPITULO I. LA DEGRADACION

Reunida la corte de Arturo durante una Ascensión, un caballero, Méléagant, irrumpe bruscamente en la sala donde tiene lugar el festín. Descortés y jactancioso, desafía al rey y a sus compañeros: si lo vencen, los cautivos podrán regresar a su país (Logres); si vence él, se llevará a la reina y los cautivos no regresarán jamás. El reto, que produce una gran costernación, es recogido por el senescal del rey, Keu, quien consigue la custodia de Ginebra.

En el duelo que tiene lugar en el bosque, Keu es derrotado y la reina hecha prisionera. Es entonces cuando aparece un misterioso caballero, que con visible prisa, solicita un caballo a Gauvain (sigue los pasos de la reina) y se interna en el bosque, donde según todos los indicios lucha duramente y pierde de nuevo la montura. El caballero sigue entonces a pie hasta que divisa una carreta conducida por un enano. Se acerca a él y lo requiere sobre el paradero de la reina, a lo que el enano responde que si quiere conocerlo debe subir a la carreta. El caballero después de dudar unos instantes monta.

Posteriormente Gauvain, que monta a caballo, le hace la misma pregunta al enano. La invitación es también idéntica pero Gauvain la rechaza con indignación.

Este es en líneas generales el resumen de los primeros versos

del relato. Una situación "inicial" de fiesta desemboca en tragedia social (raptó de Ginebra) y en deshonor para el héroe del relato, si bien se establecen también las bases de lo que será su posterior redención. Antes de iniciar el análisis debemos señalar que dada la importancia de este capítulo para la comprensión general de la Estructura Heroica, nos hemos visto en la obligación de hacer un estudio simbólico global. Posteriormente las imágenes y los símbolos que en él aparecen serán retomadas en sus apartados y regímenes correspondientes.

Cuatro son los elementos que contribuyen a la pérdida del honor, es decir, a la **degradación** : el bosque, el caballo, la carreta y el enano. Todos ellos, por su interdependencia, han sido agrupados en un mismo apartado titulado "la lucha en el bosque", título que alude sobre todo a la lucha metafórica que desgarró social y psíquicamente al personaje.

### I.1. La lucha en el bosque<sup>10</sup>

Para comprender mejor los acontecimientos que tienen lugar en el bosque debemos tener presente lo sucedido en la corte de Arturo. Allí, se manifiestan por primera vez algunos de los arquetipos y de los símbolos que conforman sintácticamente y semánticamente el episodio de la "lucha en el bosque".

En efecto, con la irrupción de Méléagant y la insensata petición de Keu, el júbilo de la fiesta se troca en pesar:

-el rey pierde su alegría

"au roi poise (...)

mes iriez et dolanz le fist " (vv.180-82)

-la reina se sume en un estado de depresión y angustia: "mate et dolante et sospiranz " (v.206)

-la corte entera manifiesta su pesar, se agita y convulsiona en gritos de dolor

" Ce oïrent el palés maint

s'an fu la corz tote estormie " (vv.80-1)

" Au departir si grant duel firent

tuit cil et celes qui l'oïrent..." (vv.215-6)

El equilibrio de la corte, sustentado por sus dos pilares -el rey y la reina- se tambalea con la eminente pérdida de Ginebra:

"Ne cuident qu'el reveigne arriere

ja mes an tretost son aage " (vv.218-9)



En efecto, la reina representa la fecundidad, la riqueza, etc., es decir, el rapto de la reina crea en el país un estado de carencia, de esterilidad, análogo al de *Le conte du Graal*, porque el rey pescador está aquí mehaigné, enfermo y estéril; para, J. Markale<sup>11</sup>, en cambio, la reina representaría la soberanía, la legitimidad del poder real. En definitiva, el cosmos artúrico se resquebraja y poco a poco el caos va ganando terreno<sup>12</sup>. Tomando prestada la terminología estructural<sup>13</sup>, hay una "pre-actualización" del estado caótico, su actualización o consumación definitiva tendrá lugar en el bosque, cuando la desaparición de la reina y la degradación del caballero sean ya un hecho.

#### **I. 1. a. El bosque**

El bosque aparece como un lugar "especialmente" sobrevalorado : en él convergen los personajes principales de la historia (Ginebra, Lanzarote, Keu, Méléagant, Gauvain), aunque Chrétien deja en claro-oscuro unos y acentúa otros. En él se dirime el futuro de la corte y en él tiene lugar la degradación del héroe.

- A él acude Keu y la reina.
- Keu lucha contra Méléagant y es derrotado.
- Keu y la reina son hechos prisioneros.
- El caballo de Keu sale solo del bosque.
- Lanzarote lucha con toda probabilidad contra Méléagant y es

derrotado, perdiendo en el intento su montura.

- En él aparecen la carreta y el enano.

Imaginariamente, el bosque se presenta como una zona de nivel inferior a la corte de Arturo. De hecho, Gauvain y Lanzarote descienden una colina ("tertre avalé") antes de adentrarse en él. Este cambio de nivel hace del bosque una zona intermedia, de tránsito, entre la corte solar del rey Arturo y la corte lunar de Baudemagu, o como afirma L. Carasso un "*mundo maravilloso de segundo grado*"<sup>14</sup> donde aguarda la aventura y acecha el peligro, un lugar que sin ser maravilloso está envuelto en una atmósfera de misterio.

Consideremos a continuación el bosque como un recinto cerrado -todo bosque es una muralla vegetal- y tupido -ramaje profuso- que no permite ver, a los que se sitúan fuera de él, lo que sucede en su interior; de este modo Arturo y su corte desconocen lo que ha ocurrido a Keu y a la reina, aunque lo adivinan:

"et li uns l'autre an cingne et bote "

("on échange des clins d'oeil, on se pousse du coude"<sup>15</sup>.)

La misma falta de información concierne a Lanzarote ¿De dónde o por dónde viene?, ¿en qué momento aparece?, ¿contra quién lucha?. La carencia informativa (aplicable también a la carreta y al enano)<sup>16</sup>, objeto de tan duras críticas contra la profesionalidad del

autor, obedece sin embargo a dos causas lógicas. La primera al cambio de narrador: la omnisciencia da paso a la visión de un personaje. En efecto, los hechos se exponen a través de los ojos de Gauvain y sólo los conocemos a medida que él avanza, es decir, "avec lui"<sup>17</sup>:

"Bien loing devant tote la rote"

"mes sire Gauvains chevalchoit;

ne tarda gaires quant il voit

venir un chevalier le pas ... " (vv.268-271)

( ... )

"et mes sire Gauvains après

lo siut et chace com angrés,

tant qu'il ot un tertre avalé.

Et quant il ot grant piece alé,

si retrova mort le destrier

qu'il ot doné au chevalier,

et vit molt grant defoleïz

de chevax, et grant froisseïz

d'escuz et de lances an tor:

bien resanbla que grant estor

de plusors chevaliers i ot;

se li pesa molt et desplot

ce que il n'i avoit esté.

N'i a pas granmant aresté,

einz passe outre grant aleüre,

tant qu'il revit par aventure  
le chevalier tot seul a pié, (...)" (vv.301-16)

Así, cuando Gauvain ve por primera vez a Lanzarote está fuera del bosque; la segunda vez, sin embargo, está ya dentro; por eso no sabe nada de los acontecimientos acaecidos durante ese intervalo y por consiguiente nosotros tampoco. La falta de visión justifica, pues, la laguna informativa y la hipótesis en la que se mueve el personaje, ese "bien resanbla" que Frappier ha traducido acertadamente por "sûrement". La segunda causa ha sido ya mencionada, nos referimos al carácter "opaco" del bosque.

Por otra parte, la insularidad y lo tupido<sup>18</sup> hacen del bosque un lugar de intimidad que, por las implicaciones "maternas" de la madera (ὕλη) (materia-madera-madre)<sup>19</sup>, se convierte en un símbolo del arquetipo materno. Sin embargo, este bosque difiere sustancialmente del que en *Erec* guardaba celosamente la intimidad de los amantes<sup>20</sup>.

En el de *La Charrette*, todo el que penetra en su interior o bien desaparece (es el caso de Keu y la reina), o muere (caballo) o no sale del mismo modo que entró (recordemos el caballo ensangrentado de Keu, con la cincha rota, el propio Keu malherido o Lanzarote que entra a caballo y sale montado en la carreta del deshonor). Por todo ello, no podemos considerar al bosque como un símbolo de confortable intimidad, sino como un símbolo condensador de los terribles rostros

del tiempo.

La imagen que sustenta es la de una gran fauce, símbolo mordicante<sup>21</sup>, que desgarrar (caballo de Keu), hiera (Keu) y mata (caballo de Lanzarote). Si el bosque es el cobijo de animales, el bosque puede ser animal. El bosque engulle a quien en él entra. Como señala Gaston Bachelard, ningún rasgo formal lo justifica (el bosque no posee boca ni mandíbulas) y, sin embargo, nos hace sentir el *abismo antropófago* <sup>22</sup>, si bien su voracidad sólo ataca al complemento animal del caballero, su montura; este ataque selectivo se comprenderá perfectamente cuando analicemos los valores del caballo. De momento atengámonos al bosque.

Su valoración negativa no sólo obedece a los mecanismos psicológicos de Chrétien, sino también a lo que del bosque han sentido los hombres desde los tiempos más remotos<sup>23</sup>, el bosque (en oposición al espacio habitado o civilizado) es el lugar de la *fuga mundi*, es decir, de los marginados en su amplio espectro, el cobijo de fieras y la morada de todos aquellos monstruos infernales y terroríficos que la mente del hombre en su imaginación es capaz de crear. En una palabra, el bosque se convierte en un lugar peligroso donde todo puede suceder, donde los valores imperantes se invierten: el orden, la norma, la vida dan paso en él, al caos, la destrucción y la muerte, ya sea todo ello real o simbólico<sup>24</sup>.

Junto al semantismo mordicante, el bosque asocia otros temas negativos, su carácter sombrío, por ejemplo, le confiere el aspecto de la "boca de sombra"<sup>25</sup>, tema isomorfo de las tinieblas; finalmente, el "grito animal" que acompaña la fauce devoradora y que une por tanto el símbolo teriomorfo y el mordicante lo obtenemos por metonimia, es el caso del ruido o estruendo<sup>26</sup> (grant estor) que acompaña la lucha en ese golpear de las armas, de los escudos, y de las armaduras, en los cascos de los caballos y en los gritos de los contendientes.

Desde el punto de vista mitológico, la negrura y la actividad mordicante son manifestaciones de un arquetipo, el del Ogro; si tenemos en cuenta además que en la Edad Media el Ogro es un doblete folklórico del diablo y que la iconografía medieval tiende a prepresentar como fauces la puerta de entrada a los infiernos guardada por un perro de triple cabeza, fauce (Vid. lamina1)<sup>27</sup>, resulta que hay una asociación entre el bosque, recinto materno (y en todo caso feminoide) y el mundo infernal, o entre la "imago materna" y el diablo.

Resumiendo, el bosque -epifanía del arquetipo materno- simboliza el mal devorador. Así mismo se descubre el isomorfismo entre:

- la fauce
- el ruido
- y la oscuridad

Finalmente, el bosque será, también, un lugar de agitación determinada, como veremos a continuación, por el caballo, complemento indisociable del bosque, tanto en el plano funcional como en el semántico.

### I. 1. b. Caballo

Lanzarote sale del bosque con un caballo moribundo, se encuentra a Gauvain y le pide uno de los suyos. Concedido, monta en el más próximo sin detenerse a elegirlo. Lo espolea y lo lanza al galope internándose de nuevo en el bosque. La necesidad que tiene Lanzarote de conseguir un caballo que reemplace al que *ya no sirve* es evidente, pero, ¿por qué es precisamente Gauvain y no otro de los caballeros de Arturo el que se encuentra en el sitio adecuado, en el momento adecuado?. La respuesta nos parece clara: Gauvain es el "parangón" de la caballería artúrica, *de él solo puede provenir, por lo tanto, el caballo oportuno para hacer frente a lo que aguarda a Lanzarote en el bosque* . Ya no se trata por consiguiente de un caballo ctónico<sup>28</sup> sino solar, el compañero fiel, el aliado eficaz, puesto que lo que caracteriza a este segundo caballo es la velocidad -frente a la lentitud e invalidez del primero- hasta el punto que llegamos a hacer abstracción de él para retener tan sólo la rapidez de su movimiento, la acción de "volar".

Efectivamente, con el caballo, Chrétien ha dotado a su héroe

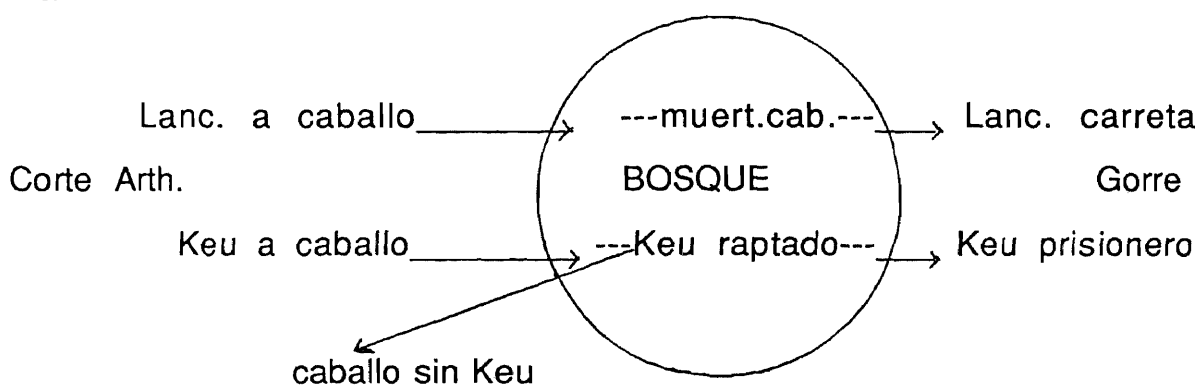
de "alas" para ascender y escapar a la fuerza gravitatoria ejercida en el bosque<sup>29</sup> por la feminidad que busca destruir su naturaleza heroico-viril. Por esta razón el caballo será la presa codiciada de la voracidad femenina. El primer caballo en sentir la agresividad dentaria y la violencia (rompues , sanc , frez , peçoiez) de esta inmensa fauce (bosque) es el caballo de Keu, aunque por no ser el héroe "elegido" para la aventura -Keu se autoelige utilizando procedimientos poco honrosos que lo descalifican o por lo menos no lo califican como tal- su caballo no es devorado (muerto), tan sólo irónicamente "mordido", como lo demuestran las correas de la brida y el arzón rotos junto con el estribo tinto en sangre:

" le cheval Kex, sel reconurent,  
et virent que les regnes furent  
del frain rompues anbedeus.  
Li chevax venoit trestoz seus,  
s'ot de sanc tainte l'estriviere,  
et de la sele fu derriere  
li arçon frez et peçoiez. (vv. 259-265)

El segundo caballo atacado es el de Lanzarote, pero ése sí que muere por las razones antes aducidas. En el bosque se opera por tanto una disociación entre el caballo y el héroe. Los lazos que los unen se rompen ("les regnes furent del frain rompues anbedeus"): o bien el caballo puede escapar, o bien el caballo muere. En todo caso, el caballero queda



atrapado y a merced de su destino en esa inmensa tela de araña, que es el bosque. Por otra parte queremos destacar el hecho de que el caballo de Keu sale del bosque en dirección a la corte del Rey Arturo, rompiendo la progresión espacial de izquierda a derecha. Todo parece redundar, hasta el más pequeño detalle, en el peligro de regresión que encierra el bosque para los ideales heroicos; así como, el riesgo que entraña alejarse de la corte artúrica para adentrarse en el Mundo desconocido de Gorre, ese "mundo otro" donde aguardan las Fuerzas del Mal.



Veamos seguidamente cómo Chrétien, sirviéndose de la presencia/ausencia del caballo, subraya el paso de lo aéreo a lo terrestre, lo cual se traduce en imágenes de pesadez y lentitud; es decir, se produce una dinamización del eje opuesto al vuelo y a lo ligero.

" le chevalier tot seul a pié,  
tot armé, le hiaume lacié,  
l'escu au col, l'espee ceinte,

si ot une charrete atainte. (vv.317-320)

Si simplificamos los versos a su contenido esencial, vemos que Chrétien encadena:

v. 317	:	caminar solo
v. 318-9	:	armado
v. 320	:	carreta

Lo que se traduce en:

v. 317	:	Lentitud
v.318-9	:	Pesadez
v.320	:	Carreta

Es decir, la muerte del caballo interrumpe el ritmo acelerado de la cabalgada (ascensión) dando paso a la *lentitud* representada por ese "ir a pie". Hay pues dos tiempos y dos tiempos estructurados por el caballo:

Primer Tpo.- caballo \_\_\_\_ rapidez \_\_\_\_ligereza \_\_\_\_**Ascender**

Segundo Tpo.- no cab. \_\_\_\_ lentitud \_\_\_\_pesadez \_\_\_\_**Caer**

En el primer tiempo, Lanzarote evoca la imagen del pájaro por el vuelo (alas) sobredeterminado por la rapidez y ligereza. En el segundo tiempo, la muerte del caballo dialectiza el *esquema de caída* que aparece sobredeterminado por el sema opuesto, la pesadez.

Por consiguiente, *el engrama de la pesadez*, que abre el isomorfismo caída-cautividad, inicia su recorrido imaginario en el bosque y no como afirma G. Chandès desde la casi defenestración de Lanzarote<sup>30</sup>.

Todo vuelo es inestable, mantenerse en lo alto supone una lucha continua contra la ley de la gravedad y, por consiguiente, una victoria sobre el abismo<sup>31</sup>. La propia dinámica de esta dialéctica justifica, pues, que la ascensión pueda volverse caída en cualquier momento. Se deduce en consecuencia, la dificultad de ascender y mantenerse en lo alto: el vuelo de Lanzarote considerado como "liberador" (tanto psíquica como materialmente) estaba condenado al fracaso desde el preciso instante de su gestación. La certeza de lo irremediable de su destino lo angustia terriblemente<sup>32</sup>, lo lastra y lo atrae hacia él. Lanzarote se debate "batiendo las alas", este es el valor metafórico que concedemos al verbo poignant que aparece en el verso 300 de la edición Foerster: "s'an vet poignant par la forest" .

Es decir, Lanzarote *éperonne vivement* su caballo, movimiento "aleteante" que se justifica en el hecho de que "*la seule rationalisation, par l'image des ailes, qui puisse être d'accord avec l'expérience dynamique primitive, c'est l'aile au talon, ce sont les ailerons de Mercure, le voyageur nocturne*"<sup>33</sup>. Además hay una relación directa entre el movimiento (activador) y la rapidez del caballo.

Como toda imagen que prende con fuerza se repite, "el talón alado" aparece por primera vez cuando el caballo de Keu sale del bosque con el estribo ensangrentado (v.263). El lugar donde se halla la sangre sugiere una herida en el pie, probablemente en el talón. Si consideramos además que el senescal Keu se ha autoerigido con presiones en el defensor de la reina y, sobre todo, en "el enviado" (representante) del rey Arturo, resulta evidente que, por su función, Keu se asemeja al Hermes griego o Mercurio romano<sup>34</sup>. Así, pues, aparece de nuevo la estrecha vinculación del caballo con el simbolismo ascensional. No obstante hay una distinción cualitativa entre las "alas" de Keu y las de Lanzarote. Las primeras son tan sólo el *atributo* de la función del personaje ("enviado") pero que, por tratarse de una "falsa investidura", desaparecen a la primera ocasión eclipsando a la *persona* caballeresca de Keu, que queda como un "falso" héroe (no héroe).

Por el contrario, las alas de Lanzarote están destinadas a la acción de volar; una vez más, no es el sustantivo a lo que nos remite

el símbolo, sino al verbo<sup>35</sup>. El "ala" constituye en Lanzarote la "herramienta" para volar, para salir del mundo feminoide. El empeño acaba, sin embargo, en un estrepitoso fracaso y Lanzarote cae finalmente (vid. vv. 318-9) -despojado del medio para escapar- en los poderes medusantes de la feminidad. En efecto, el carácter erótico-femenino de la caída se perfila cuando la búsqueda de Guenièvre es en realidad la "búsqueda del objeto de deseo". Aparece por tanto la valoración negativa de la mujer en conexión con el sexo.

Efectivamente, para todo guerrero y para la mentalidad medieval, la mujer representa la tentación de la carne,<sup>36</sup> verdadero peligro para su espiritualidad. Sin embargo, es precisamente este carácter erótico de la caída el que anuncia el comienzo de su eufemización: por él, "*l'incoercible terreur du gouffre se minimiserait en venielle crainte du coït et du vagin*"<sup>37</sup>; por él, la caída se ralentiza (vid. la lentitud que aparece en el v. 317) en suave descenso hacia la feminidad. La caída aparece pues como el *transitus* necesario para la reconversión a lo novelesco, es decir, para hacer de Lanzarote un héroe místico. Así, a partir de la caída comienza a operarse la reinversión de los valores diurnos y el primero en dejarse sentir es la "minimización" del universo heroico-viril: el vuelo truncado reduce el Lanzarote aéreo a la "apteridad" y el pájaro "áptero" simboliza la minimización de los órganos masculinos<sup>38</sup>, por consiguiente, se ha reducido la capacidad (vigor) heroica de Lanzarote. Su minimización se verá reflejada, como si de un espejo se tratara, en

el enano que conduce la carreta.

Por otra parte, podemos comprender perfectamente por qué Chrétien insiste en que Lanzarote viste armadura y lleva armas (vv. 318 y 319); en realidad nos está indicando por antífrasis su semi-desnudez como "persona heroica" indisociable en la Edad Media de la degradación social y caballerescas<sup>39</sup>, como evidencian las consecuencias que acarrea subir a la carreta. No es, por tanto, de extrañar que la carreta cierre el eje que articula la caída y al mismo tiempo el proceso de reconversión (v. 320). La carreta, como más adelante veremos<sup>40</sup>, representa la aceptación de un destino al que hay que enfrentarse **solo** (vid. v. 317).

### I. 1. c. La carreta

La charrete, como intentaremos ver en el presente estudio, es el símbolo que recoge y resume el *sens* de la obra. Su importancia justifica y explica, al mismo tiempo, su incorporación al título de la novela: *Le chevalier de la charrette* o *Le chevalier à la charrette*. El valor del objeto no viene determinado, por tanto, por la frecuencia de aparición en el texto (de hecho su presencia se reduce a los versos 320-377, aunque su influencia se deja sentir hasta la segunda entrevista Lanzarote-Ginebra (v. 4.500) sino por la polivalencia del símbolo, todo un abanico de significados profundos en torno a una realidad social primera: charrete = pilori .

En efecto, a lo largo de los versos 321-344 Chrétien nos presenta social y moralmente a la carreta, y al mismo tiempo nos sugiere las claves para penetrar en su sentido más oculto.

1. Presentación del objeto

"ausi con li pilori sont"

(porque son comunes)

"a ces qui murtré et larron sont

et a ces qui sont chanp chëu " ( vv. 327-329)

2. Presentación del conductor :

"... un nain sor les limons " (v.347)

3. Resultados negativos desde el punto de vista social

"enors perdues,

ne puis n'estoit a cort oïz,

ne enorez ne conjoïz " (vv.336-338)

Esta descripción nos invita a orientar el análisis desde una triple perspectiva:

1º La carreta en su conjunto: "carro tosco..." + enano

## 2º La carreta como vehículo (ruedas)

### 3º La acción de subir a la carreta

La primera y segunda perspectivas se centran en el objeto, la tercera en el agente, Lanzarote; sin embargo, son las tres las que hacen de la carreta la prueba degradatoria aunque, paradójicamente, al afrontarla Lanzarote se convierte en el héroe del relato<sup>41</sup>.

¿Pero qué tiene de especial la carreta para que su sólo contacto degrade?. El simple hecho de no ir a caballo, como caballero, ya es degradante. Sin embargo, Chrétien va más lejos, al añadir a la carreta otras connotaciones negativas. En efecto, el deshonor por la utilización de un transporte poco ortodoxo queda prácticamente relegado ante una realidad social y moral que se impone en los vv. 326-8, al anunciar Chrétien que, como en "li pilori" de "ores", esta carreta de "lores" era común a los criminales. El criminal conducido en ella era objeto de la burla y del rechazo popular, por lo que este transporte se convertía en un suplicio (pilori) en sí mismo. Este significado que adquiere la carreta en "aquel tiempo" (cf. vv. 339-40) es, para Gaston Paris, "*une invention ou au moins une exageration*"<sup>42</sup>, pues, el mismo pasaje en la obra de Malory y en la de Henri Türlin señala a la carreta como el vehículo que conduce a los condenados al suplicio, no como el propio suplicio. A nosotros, sea cual fuere la fuente utilizada por Chrétien, sólo nos interesa el hecho de que la carreta tiene para el autor un sentido profundo al convertirla en



objeto de degradación y en prueba.

Por consiguiente, para interpretarla acertadamente deberemos conocer el sistema valorativo que la rige. En nuestra opinión la evaluación de una prueba, en este caso *degradatoria*, está condicionada por dos factores:

1º Por el "valor de riesgo" que entraña dentro de un determinado sistema. En *La Charrette* se trata de la sociedad artúrica y caballeresca.

2º Por las secuelas que arrastra una vez afrontada.

1º- El valor de riesgo en *La Charrette* estriba en la oposición **sociedad vs individuo**<sup>43</sup>. En efecto, la carreta representa valores encontrados desde el punto de vista social: *descrédito, humillación*. Desde el punto de vista del individuo enamorado, la única posibilidad de continuar o iniciar una búsqueda que la ausencia de montura hace inviable.

CARRETA		
<u>SOCIEDAD</u>	vs	<u>INDIVIDUO</u>
"pilori"		vehículo necesario
deshonor		amor
degradación		valoración
Héroe degradado		Amante cualificado

Esta oposición entre sociedad e individuo revela la tensión<sup>44</sup> existente durante el siglo XII en el seno de la caballería, de la cual la novela cortés será un fiel reflejo.

"L'expérience dualiste de la chevalerie, telle qu'elle apparaît dans le roman courtois, n'est pas seulement l'opposition de deux mondes, la confrontation entre le Bien et le Mal, la contradiction, qui est au fond celle de l'individu, dans la mesure où il est à la fois un être humain particulier et un membre de la communauté, dans la mesure où elle se compose d'individus différenciés. C'est pourquoi le protagoniste des romans arthuriens est non seulement constamment expulsé puis attiré par la société que représente la cour" .<sup>45</sup>

En efecto, el individuo para reafirmar su "yo" y por consiguiente, su independencia debe cortar todo vínculo con su sociedad, su auto-exclusión lo convierte en un ser extraño para su comunidad; paradójicamente la restauración del orden social perdido dependerá exclusivamente del individuo marginado<sup>46</sup>: Lanzarote rescatará a la reina y liberará a los cautivos en Gorre devolviendo a la Corte de Arturo la joie (cf. vv. 7.093-4) y restaurando el equilibrio. Así pues, la carreta inicia el conflicto individuo vs comunidad pero al mismo tiempo es el instrumento que abre el proceso reparador, al introducir la aventura y la *quête*, medios eficaces para alcanzar la perfección individual y salvaguardar la comunidad en un doble proceso reintegrador

"notre analyse du concept d'aventure a montré que nous étions en présence de la tentative de réintégrer, au moyen d'une tension constante de toutes les énergies, deux secteurs de la vie qui étaient de plus en plus éloignés l'un de l'autre. Le phénomène négatif de cette disjonction, cette prise de conscience par l'individu de la tension existant entre ces deux mondes dont chacun exigeait d'être reconnu, produisit une énergie positive, créative d'une nouvelle conception de l'homme, celle d'un individu qui évolue et se perfectionne et qui de ce fait constitue la communauté ". 47

En efecto, la carreta pone en tensión dos mundos irreconciliables<sup>48</sup>, y al mismo tiempo, es la toma de conciencia<sup>49</sup> por parte del protagonista de esta tensión como lo demuestra el debate que sostiene en su interior entre Razón (sociedad) y Amor (individuo): prejuicios- prejuicios sociales por un lado, sentimientos por otro, son sopesados *"c'est l'instant du récit où les mérites objectifs du héros sont contrebalancés par les attraits intimes du cœur "*<sup>50</sup>. La alternativa es dura, porque la elección de uno conlleva la pérdida del otro. Pero Lanzarote sube y *"c'est l'instant où les jubilations intimes l'emportent sur les valeurs de l'exploit épique "*<sup>51</sup>.

Por consiguiente, Lanzarote se separa de la norma caballeresca (que impide el "trueque" de caballo por carreta), lo que le acarrea el deterioro de su "persona heroica". En este sentido la carreta es ante todo una prueba de desgarró no solo físico (separación del cuerpo social - disyunción espacial - viaje) sino psíquica, pues el

paso "du régime diurne, qui est celui de la geste épique et que symbolise l'épée, au nocturne, qui est le régime mystique que symbolise la coupe et tous les symboles de l'intimité"<sup>52</sup> se lleva a cabo de un modo angustioso, brusco que convierte el "rito de paso" en un rito de escisión.

Sin embargo, como ya hemos señalado con anterioridad, es este paso degradatorio el que transforma, paradójicamente, a Lanzarote, de mero personaje, en protagonista del relato. A esta ruptura se niega Gauvain, que no en vano es el prototipo del héroe cortesano, el parangón de la caballería artúrica en las novelas de Chrétien. Por eso, si la humillación abre a Lanzarote la puerta de la aventura amorosa y heroica, la negativa a la humillación cierra a Galván el camino de la Transcendencia heroica y de la gloria (recordemos su estrepitoso fracaso en "*el puente bajo el agua*" ("pont soz Eve")<sup>53</sup>, porque la carreta degrada pero es, como se ha demostrado, la primera prueba (la aceptación de un destino) que surge en el camino de la aventura heroica: hace falta valor y determinación para aceptar conscientemente las pulsiones instintivas de la libido, e ir en busca de aquellos aspectos de la personalidad (*anima*) a una zona desconocida y lejana (país de Gorre), en el inconsciente<sup>54</sup>. Coraje porque:

"c'est une épreuve où nous pouvons soit réussir, soit échouer, ce qui effraye.

Et puis, cet acte individuel par excellence nous fait sortir en quelque sorte de

la collectivité, ce que notre instinct grégaire accepte mal. Celui qui assume son destin personnel -acte qui est déjà, en soi, une création- doit affronter la peur de ne plus se sentir tout à fait comme les autres et le risque d' être repoussé par son groupe ou sa tribu. C'est pourquoi c'est une tâche de héros"<sup>5</sup>

A los aspectos sociales, ya comentados, se incorporan otros de tipo "moral" e "imaginario", igualmente negativos, que hacen de la carreta algo que va más allá del honor del caballero.

Después del ritmo acelerado de los primeros acontecimientos en el bosque, el autor cambia a un tempo narrativo lento para introducir el episodio de la carreta; de este modo favorece su descripción e incrementa el misterio que le rodea y que envuelve a toda la primera parte del relato, misterio debido en buena parte a la falta de información y de detalles precisos sobre los personajes: desconocemos la identidad de Lanzarote y durante un tiempo también la de Meleagante así como sus conductas; nada sabemos de cuándo y dónde se enteró Lanzarote del rapto de Ginebra, con quién lucha en el bosque, cómo conoce el enano el paradero de la reina, por qué no contesta a las preguntas de la doncella del castillo, cómo y cuándo desaparece de escena, o qué hace una carreta tan especial en el bosque, cuándo surge, a quién espera...

El uso continuo de la elipsis unido al cambio de tempo y a las

connotaciones morales hacen de la carreta un vehículo *siniestro*, identificado en la Edad Media con lo sobrenatural maléfico, sin que por ello debamos considerarla de hecho un vehículo sobrenatural. En el texto, *el carácter maléfico* está doblemente determinado por el enano y por lo que en *illo tempore* se decía ante la visión de la carreta:

"Quant tu verras  
charrete et tu l'ancontreras,  
fei croiz sor toi, et te sovaigne  
de Deu, que max ne t'an avaigne" (vv. 341-44)

La impresión que causa la carreta como una visión del más allá se explicita a través del verbo "voir", del uso de los tiempos verbales y de ciertas costumbres de la Iglesia Católica, por tratarse del Occidente Europeo.

Tanto "*vision*" como *voir* entroncan semánticamente con "mirar" cuya raíz "*mir-*" ("miror" ,"mirari")<sup>56</sup> forma parte también, como ha señalado J. Le Goff<sup>57</sup>, del término latino *mirabilia*<sup>58</sup>, por lo que la mirada, es decir, el sentido de la vista conexas con lo asombroso.

Los futuros *verras* y *ancontreras* sitúan la carreta dentro de los límites de la realidad: lo sobrenatural debe superar la prueba de verdad, de este modo, la palabra del narrador no se pone en duda. Sin embargo, semánticamente, "Quant tu verras" equivale aquí a un

subjuntivo: "en el caso de que veas y te encuentres con la carreta..." Así lo real, sin dejar de serlo, se vuelve improbable, inusual y por lo tanto extraordinario.

Por último hacer la señal de la cruz "fei croiz sor toi" y encomendarse a Dios " et te sovaigne de Deu" son dos actos que el cristiano realiza cuando se siente ante un peligro "que max ne t'an avaigne " ya sea para su alma, para el cuerpo o para ambos, en la mayor parte de los casos se trata de un peligro sobrenatural y maligno<sup>59</sup>. El propio Chrétien nos ofrece en *Le Graal* un ejemplo que no deja lugar a dudas: Cuando Perceval oye en el bosque el estruendo, que producen los cinco caballeros, cree que se trata de diablos y recuerda las enseñanzas de su madre de hacer la señal de la cruz, para guardarse de ellos<sup>60</sup>.

Resumiendo, a pesar de la racionalización de la carreta -gracias a los datos sociales- ésta deja sentir en el último momento<sup>61</sup> su relación con el mundo de lo imaginario, bien para compensar el exceso de realismo, bien porque el mito primitivo emerge a la superficie. Sea como fuere, lo cierto es que la carreta se caracteriza por su aspecto singular y esotérico, así como por ser fuente de degradación social y espiritual, valores negativos indisociables como demuestran los versos en los que el caballero de Logres y su familia manifiestan su sorpresa e indignación ante la acusación de que es objeto Lanzarote por el "caballero orgulloso" (vv.2.589-2.600).

" Ha, Dex! de coi fu il retez?  
Et por coi fu il charretez?  
Por quel pechié? Por quel forfet?  
Ce li ert mes toz jorz retret. " (vv.2.611- 2.614)

Así, la carreta tiene un doble aspecto negativo: desde el punto de vista de lo social es un vehículo anti-caballeresco; desde el punto de vista de lo imaginario es un vehículo siniestro (ligado a las fuerzas del Mal)

\* \* \*

2º- Las secuelas que arrastra el hecho de subir a la carreta se dejan sentir en el comportamiento de algunos personajes y en la propia conciencia del protagonista. Las consecuencias negativas de la acción<sup>62</sup> tienen su eco apenas iniciado el viaje. En efecto, Lanzarote comprueba el rechazo social de que es objeto en las vilenias y despit con que lo acogen las gentes del castillo

" Tuit demandent : " A quel martire  
sera cist chevaliers randuz?  
Iert il escorchiez, ou panduz,  
noiez, ou ars an feu d'espines?  
Di, nains, di, tu qui le traïnes,  
a quel forfet fu il trovez?



Est il de larrecin provez?

est il murtriers, ou chanp cheüz? " (vv.410-417)

En oposición a sus gentes, la dueña del castillo, cortés y hospitalaria, alberga a Gauvain y a Lanzarote y los trata a los dos por igual

" ... qui anbedeus les desarmerent

Deux mantiax veirs, qu'il afublerent,

fist la dameisele apporter. " (vv.447-9)

[ ... ]

" car molt lor i fist grant enor " (v.456)

No obstante, sus buenos modales se alteran cuando "li chavaliers qui sor la charrete vint " (v. 478) se atreve a preguntar cuáles son las razones que le impiden acostarse en la cama "prohibida" (vv.480-1). La respuesta de la doncella no se hace esperar, pues, como el narrador señala, la tiene muy pensada (v.483). La doncella conoce de qué modo ha sido conducido el caballero al castillo, pero el mismo sistema que proclama el deshonor del desconocido, la obliga, paradójicamente, a seguir las normas de hospitalidad. Sus reproches tienen, pues, la fuerza de lo que ha sido contenido a duras penas y puede por fin liberarse (vv. 484-495). Lanzarote los recibe con aparente frialdad, como si nada ni nadie, con excepción de su Dama, fuera capaz de herirle. Sin embargo, en el reto y en la obstinación de sus réplicas

(vv.496-502) se descubre al hombre agraviado que acomete la prueba de la "cama-trampa" en parte para defender su honor y demostrar su inocencia. A pesar de salir victorioso, los reproches y agravios le precederán<sup>63</sup>, recordándole su culpa y, por tanto, la necesidad de redimirse. Esto es, a nuestro juicio, lo que justifica la presencia de toda una serie de personajes, que no habiendo sido testigos directos, conocen, sin embargo, la relación que une al caballero con la carreta.

Las hipótesis<sup>64</sup> que hasta hoy se han barajado intentan explicar el cómo, pero no el porqué. Nosotros consideramos que la explicación hay que buscarla más allá del personaje, en el propio *sens* de la obra: Chrétien mantiene *heroicamente vivo* a su protagonista gracias al continuo recordatorio del hecho "vergonzoso". Lanzarote crecerá heroicamente para hacerlo olvidar y perdonar, por eso, los reproches cesan una vez que ha superado la prueba principal (el paso del Puente de la Espada ). A partir de ese momento, el único reproche que oírá saldrá de boca de su dama y con un sentido completamente opuesto.

Por consiguiente, de igual modo que la carreta mostraba su ambivalencia al contribuir a la deshonor y al mismo tiempo a la reparación, el reproche, aunque dañino y doloroso, es el detonante que sacude al personaje peligrosamente adormecido en la ensoñación amorosa devolviéndolo a la realidad social-caballeresca de la que forma parte. Se trata en definitiva de evitar la descompensación hacia

el plano místico, como le ocurriera a Erec. Así, pues, el reproche de la carreta puede considerarse como un medio de devolver la lucidez heroica al personaje.

Desde el punto de vista mítico, la carreta sintetiza varios de los mitemas propuestos por J. Campbell<sup>65</sup>: por un lado representa la llamada de la aventura -que sin perder su carácter épico, tiene marcados contenidos eróticos y mesiánicos-; el enano completa el conjunto como "mensajero" que anuncia la aventura y al igual que ésta su aspecto es extraordinario y misterioso. Por otro lado, representa un Umbral imaginario en cuanto que simboliza la frontera entre dos mundos, el mundo caballeresco de Arturo y el mundo místico, centrado en lo femenino, Gorre. Una vez franqueado el umbral se inicia una doble progresión:

a) Una progresión interior que partiendo de la degradación y del desgarramiento conduce al individuo al conocimiento y a la superación de sí mismo, porque *"sólo atravesando esos límites, provocando el otro aspecto de la misma fuerza, o sea el destructor, pasa el individuo, ya sea vivo o muerto, a una nueva zona de experiencia"*<sup>66</sup>.

b) Una progresión espacial : la búsqueda se realiza a través del viaje por Gorre. El instrumento que pone en marcha esta disyunción espacial es la carreta.

#### I. 1. d. El enano

"li chevaliers a pié, sanz lance,  
après la charrete s'avance  
et voit un nain sor les limons,  
qui tenoit come charretons  
une longue verge an sa main " (vv.345-349)

El enano completa el conjunto de la carreta. Nos es presentado como un simple carretero y, sin embargo, contribuye a la atmósfera de misterio que envuelve la visión así como a su significado más oculto.

Desde el punto de vista social, el enano ocupa en la obra de Chrétien el escalafón social más bajo, el de los siervos<sup>67</sup> (ej. carretero, escudero, bufón, etc.), pero lo más significativo es su comportamiento anti-social. El enano representa los valores anticaballerescos en la sociedad *courtoise* : Utiliza la coacción (1er enano de *La Charrette* ), el engaño (2º enano de *La Charrette* ) y la violencia gratuita (el enano que golpea a la doncella de la reina y al propio Erec, en *Erec* ). Su oposición al caballero y a los valores que éste representa, queda patente en el hecho de usar látigo (instrumento que, como la maza del gigante, es un arma no caballeresca, no cortés, tosca, de gentes de otro mundo) en lugar de la espada, símbolo de rectitud moral. Así en *Erec* , el enano hiere con él a la doncella de la reina:

" li nains a l'ancontre li vient

qui sa corgiée an sa main tient.

[ ... ]

et li nains hauce la corgiée,  
quant vers lui la vit aprochiee;  
ferir la volt par mi le vis,  
mes cele a son braz devant mis;  
cil recuevre, si l'a ferue  
a discovert sor la main nue:  
si la fiert sor la main anverse  
que tote an devint la mains perse." (vv. 161-186)

y posteriormente a Erec:

"de la corgiée grant colee  
li a par mi le col donee.  
Le col et la face ot vergiée Erec del cop de la corgiée;  
de chief an chief perent les roies  
que li ont faites les corroies" (vv. 219-224)

Desde el punto de vista mítico, el enano forma parte de los seres fantásticos (hadas, duendes, gigantes, etc.) que pueblan el folklore de todos los pueblos. Chrétien, como otros muchos autores, se sirve de ellos en sus novelas humanizándolos al máximo, aunque siempre conservan algo de su personalidad extraordinaria, bien por su aspecto físico o por retener algunos de sus poderes "especiales": el

enano de la carreta, por ejemplo, tiene el don de la predicción al asegurar a Lanzarote que si monta podrá conocer al día siguiente el paradero de la reina.

En *La charrette*, el tratamiento de este ser pequeño es manifiestamente peyorativo y no mejor parados salen los que aparecen en sus otras novelas<sup>68</sup>. En el v. 354 se lee: "li nains cuiverz de pute orine"; cuiverz significa "vil, traidor, perverso", "siervo o persona de baja condición social". Uno y otro significado convienen perfectamente al personaje ya que ambos representan la doble cara (social-moral) de una misma moneda.

El desprecio evidente que siente el autor por estos seres difiere del favor del que gozan en el folklore celta<sup>69</sup>, principal fuente de lo maravilloso en Chrétien, donde, por lo general, son seres amables y simpáticos (Vid. por ej., el enano que acompaña a Guinglain en *Le Bel nconnu* de Renaut de Beaujeu). En opinión de L. Carasso<sup>70</sup>, este enfoque negativo se adecúa más a los mitos y leyendas germánicos. Nosotros creemos, en cambio, que Chrétien, en la vertiente diurna de su psique, está influenciado por ese sentimiento universal de rechazo y desprecio a todo lo que escapa a la armonía natural (lo normal).

El concepto de normalidad, como explica J. Le Goff<sup>71</sup>, se establece por la asimilación de la naturaleza a Dios; de ahí que se repudie todo aquello cuya imagen no puede ser identificada a la de

Dios ("la belleza del cuerpo es espejo de la belleza del alma") y sí a la del diablo, el polo opuesto. Por consiguiente, el enano, ser contranatura por su talla anormalmente pequeña y generalmente contrahecho (jorobado) era considerado un pequeño monstruo, lo que le convertía en un ser física y moralmente despreciable, es decir, en un marginado, a pesar de ello, la sociedad articulada en la ambivalencia "*parece detestarlos y admirarlos a la vez; les tiene miedo en una mezcla de atracción y espanto*" <sup>72</sup>. Este mecanismo puede ser también el de Chrétien que se siente atraído (Cf. "Guivret le Petit", en *Erec*), fascinado por un ser, que por singular, conecta de algún modo con lo extraordinario y exótico (cf. *Billis li roi d'Antipodes*, en *Erec*), pero, esa atracción es propia de otro régimen de la imagen y no del Régimen Diurno, sobre el que fundamentamos nuestro presente análisis; por ello, ahora sólo destacaremos los aspectos negativos del personaje. El rechazo del enano se fundamenta en:

a- su fealdad física, siempre en correlación con su fealdad moral.

En *La Charrette* :

"mes traiz nos en a uns goz,  
uns nains boçus et rechigniez" (vv. 5. 148-9)

En *Yvain*, el enano de Harpin es: "un nains, fel come boz anflez"

(v.4.097)

En *Erec* :

"molt fel et de pute ere " (v.171)

"li nains cuiverz "(v.208)

"nains ennuieus " (v.213)

trop es fel et contralïeus" (v.214)

b- por su pequeño tamaño<sup>73</sup>, sentimiento que pone en boca de sus personajes. En *Erec*, la doncella objeto de agresión, dice :

"que le nain ot an grant despit

por ce qu'ele le vit petit" (vv.177-8)

El enano representa la inversión de los valores solares "*symbolisées par la virilité et le gigantisme* " <sup>74</sup>. De este modo, el enano simboliza el empequeñecimiento heroico-viril de Lanzarote. En efecto, *el proceso de minimización* que había comenzado con la pérdida del caballo (apteridad)<sup>75</sup> culmina ahora con la aceptación de la "invitación" del *homonculus*. La degradación heroica, se define, pues, como la pérdida/abandono temporal de los valores heroicos y de la búsqueda de la Transcendencia para abrazar otros valores muy distintos, incluso opuestos.

Al dejar Lanzarote a un lado su orgullo de clase<sup>76</sup> y prestarse



dócilmente a la manipulación del enano -cuya insolencia es manifiesta- se está operando una transferencia de imágenes: Lanzarote, guiado por su parte instintiva, asume la pequeñez del *homonculus* con sus valores otros: aparece como un ser degradado, como un *leproso* social y espiritual que debe ser marginado (recuérdese que ésta era la consecuencia más grave que conllevaba el subir a la carreta). Por el contrario, el enano dueño del carro y del destino del héroe<sup>77</sup> con su vara larga en la mano se agiganta. En efecto, la verga o vara larga es isomorfa del cetro, vinculado a la función sociológica de soberanía, y de la otra verga, la sexual (Una vez que la imaginación entra en la vía de la "microcosmización" va a buscar suplencias anatómicas o metafóricas del miembro viril. Nótese que el vocabulario recoge esta acepción del término "verga".) "*car il semble bien qu'il faille adjoindre à l'élévation monarchique la notion oedipienne de Dieu Père, de Dieu grand-mâle*"<sup>78</sup>.

Este proceso de decadencia viril, que veremos aparecer más adelante<sup>79</sup>, traduce la caída de Lanzarote en el abismo moral a causa de la tentación de "la carne sexual"<sup>80</sup>, siendo la microcosmización de ese abismo eufemizado, la carreta, que se hace isomorfa del vientre. Al subir a la carreta, Lanzarote inicia el recorrido laberíntico-intestinal por Gorre<sup>81</sup>.

En la articulación de la caída, el enano juega -como hemos visto- un papel decisivo; personaje catamorfo, este "engendro

asqueroso" se vincula, en nuestra opinión, al abismo acuático del puente de la espada, agua igualmente leide y felenesse; además, nos parece lícito relacionar el término orine ("origine") con su homógrafo (orine, orina), sobre todo, cuando pute (< lat. "putere" > "putidus") significa "hedor, pestilencia, fetidez" (de hecho, el enano que acompaña a Yder en *Erec* es de "pute ere"; vid. p. 89, nota 53). De este modo, el enano podría tener una caracterización ambivalente: "engendro infecto" y "pestilente excremento"; de aceptarse esto, el enano estaría reforzando el carácter negativo y pestilente del abismo-laberíntico<sup>82</sup>, figurado en Gorre y, al mismo tiempo, evocaría el tributo desagradable de la caída carnal, en el que la carne paga por su falta:

"Les inconvénients charnels sont déjà en la chair comme la rançon immanente de la faute. Viennent alors à l'imagination toutes les épithètes désagréablement odorantes: "souffocant", "méphitique", "pestilentiel".<sup>83</sup>

La asociación del enano con el agua del puente de la Espada no sería un hecho fortuito, circunscrito exclusivamente al enano de *La Charrette*. Si recogemos los epítetos que describen los rasgos físicos y morales del enano a lo largo de la obra de Chrétien, los datos son sorprendentes, por cuanto avalan nuestra hipótesis. Para demostrarlo expondremos a continuación los distintos términos con sus acepciones para establecer posteriormente el sistema de equivalencias.

cuiverz : "traidor", "felon", "vil"

orine: "origen" ("orina")  
 boçus: "jorobado"  
 rechigniez : "grotesco", "gesticulador"  
 lei : "feo"  
 felon, fel : "felón", "traidor", "perverso"  
 contralieus: "enemigo"  
 goz: "perro". El perro es el doblete del lobo, símbolo de la  
 animalidad mordicante<sup>84</sup>  
 bo : "sapo". La fealdad del enano se eleva a la quinta potencia  
 a participar "*du glissement ophidien et de cette  
 terrifiante 'forme fugace' qui procède de toute  
 déformation (anflez)*"<sup>85</sup>. Pero sobre todo, la metáfora  
 confirma su carácter ctónico, infernal y tenebroso.

OBRA

ENANO

AGUA P. ESPADA

<i>Charrette</i> .....	cuiverz .....	felenesse
" .....	pute orine .....	espesse, roide
" .....	boçus .....	leide
" .....	rechigniez .....	leide
" .....	goz .....	bruiant
<i>Erec</i> (v.234, ed.Foerster)....	leiz .....	leide
" .....	felon	
" .....	contralieus	
<i>Yvain</i> .....	boz	

La semejanza descriptiva entre el enano y el agua del Puente evidencia 1ª): el hecho de que se está ante un paso difícil (material y metafórico), de penoso franqueo (mutilación, desgarró, etc.) que asocia el abismo que amenaza con la desaparición (ontológica, metafórica) de lo que en ella cae. Así mismo resulta interesante comprobar que en la sintaxis de los ritos de paso, el papel de introductor, mensajero, etc. tanto si está representado por el enano u otro personaje mantiene siempre las mismas constantes caracterológicas<sup>86</sup>. 2ª) La vinculación del enano con el Mal (entendido desde una perspectiva heroica). De este modo, el enano aparece definido por los mismos parámetros que la carreta.

En resumen, desde el punto de vista de la sociedad caballeresca, el enano es un personaje antagónico del caballero y, desde el punto de vista de lo imaginario, el enano es un conductor siniestro vinculado a las fuerzas del Mal (dívinaes del Tiempo y de la Muerte).

Concluyendo, la reduplicación de los valores negativos del enano y de la carreta juntamente con la reduplicación del continente, claramente materno del bosque + carreta, constituyen una seria amenaza para el héroe, que, disminuido en su fuerza-valor y desposeído de sus atributos guerreros (caballo-lanza), se enfrenta a una lucha desigual (es lo que le diferencia de Gauvain) que le vencerá

obligándole a adoptar, si bien temporalmente (ocultación solar), los atributos ctónicos (carreta, gulliverización) que son para el régimen diurno una *mancilla* <sup>87</sup> contra el honor (pilori). Siempre desde la perspectiva "diurna", Lanzarote está contaminado por los deseos de la carne, por lo que deberá "lavar la mancha" y luchar contra el influjo de la pasión terrestre (lado ctónico), si quiere fortalecer su espíritu y alcanzar la Transcendencia. En este sentido, el viaje-aventura, al que paradójicamente Lanzarote accede por la carreta, será la vía de su redención espiritual y social, es decir, el medio para recuperar los valores que quedaron hipotecados en la carreta y para la reintegración a su clase social, en una palabra, para el rescate de la persona heroica.

A lo largo de este proceso veremos a Lanzarote mejorar; y, en su progresión, llegar a trascenderse a sí mismo, porque el Lanzarote del final del relato será "otro" diferente del Lanzarote que lo comenzó (antes del hecho de la carreta), un Lanzarote más perfecto. Ahora bien, conviene aclarar que no será él, el personaje, el que busque por propio convencimiento estos ideales (por lo menos no, hasta la torre y, más exactamente, hasta que sale de ella): Lanzarote, desde que acepta la carreta va en busca de valores muy diferentes de los heroicos, su elección se ha inclinado del lado del corazón, por consiguiente, la voluntad de recuperación y superación heroica se deberán a la firme voluntad del autor de hacer de su personaje un superhéroe, en el enfrentamiento cotidiano contra las fuerzas de la Feminidad nefasta.

\* \* \*

Antes de que establezcamos las consideraciones oportunas, debemos insistir que la importancia de este episodio, para la comprensión global de la obra, nos ha obligado, en distintos momentos, a oscilar de un régimen a otro de la imagen, a romper nuestra disciplina metodológica: no se puede hablar de la "degradación" del héroe épico sin aludir a sus inclinaciones amorosas o a la transmutación de su naturaleza.

En virtud de la ambivalencia del símbolo, en el episodio de "La lucha en el bosque" aparece una conjunción de la imagenería del pasaje y de la caída. Por una parte, la función intimista del bosque desaparece para dar paso a los valores del régimen de la antítesis, que hacen de él un infierno catamorfo. En efecto, en el bosque (redoma o continente natural) se opera un "proceso alquímico": en él entra un caballero, guerrero solar, y de él sale convertido en un héroe nocturno, una vez asumido el rol de amante. Sin embargo, la transmutación de lo heroico-viril a lo místico-femenino, previo paso para la unión con la feminidad o la *coniunctio* del *animus* y el *anima*, no aparece como algo deseado, más bien todo lo contrario, como ponen de relieve las epifanías de la angustia que acompañan al proceso: esquema de lo animado -símbolos teriomorfos (arquetipo del Ogro), símbolos nictomorfos (arquetipo de las Tinieblas)- y esquema de caída (imágenes de pesadez).

Tras estas epifanías subyace el miedo a la mujer, complemento sexual del hombre, que es considerada, desde una óptica moral, sujeto de tentación y el coito, pecado contra la pureza. Miedo, rechazo, insistamos una vez más, que sólo podemos atribuirlo al autor; en este sentido existe un claro desacuerdo entre autor y personaje que evidencia la discordancia entre la psique de Chrétien -en la línea de sus anteriores novelas- y la materia entregada por la condesa María.

Así pues, la feminidad representa la tentación de la carne, así como de los valores materiales y, por consiguiente, terrenales, claramente negativos para una imaginación diurna, puesto que son un obstáculo en la vía espiritual del hombre y de cuyo influjo es difícil escapar. Precisamente por esta razón, Lanzarote no será a los ojos del autor enteramente culpable de la caída -lo que justifica que el sentimiento de culpa no aflore en el protagonista a lo largo del relato- y así nos lo hará sentir en más de un pasaje.

Lanzarote aparece más bien como "víctima"<sup>88</sup>, por tanto pasiva, de la feminidad que, con sus múltiples rostros (madre-amante-decorado), lo acosa, lo atrapa (corta las alas) y empequeñece su fuerza vital para obligarle a aceptar su destino convirtiéndolo en prisionero de sus apetitos más reprimidos (pulsión incestuosa) y materiales. Existe, por consiguiente, una estrecha vinculación entre el sacrificio del caballo (castración) y la caída

moral y el "proceso de regresión".

Esta realidad que concierne en *La Charrette* a dos personajes, Keu y Lanzarote, aparece también en otra novela de Chrétien. En efecto, en *Yvain*, el protagonista pierde su montura al penetrar en el castillo de Laudine, "vamp fatal"<sup>89</sup>. En esta ocasión, el caballo es partido en dos al caerle encima la puerta colgante de hierro y poco le falta a Yvain para ser él mismo alcanzado, pues el hierro le pasa cortando al ras del talón, las espuelas (esperons). De nuevo, la igualdad funcional y semántica trae consigo la semejanza de imágenes: ¿Cómo no establecer un paralelismo en la pérdida del caballo de Keu e Yvain?. De hecho:

- Keu pierde su montura y el estribo está manchado de sangre: existe, pues, una rotura de lazos entre el caballo y el caballero. Probablemente, también hay, como indica la sangre del estribo, una herida en el pie con el significado simbólico que conlleva.

- Yvain pierde su montura y las espuelas son cortadas: aparece igualmente la disociación caballo-caballero y la pérdida del instrumento -cuya importancia ya ha sido demostrada<sup>90</sup>- para activar al caballo.

En los dos casos la pérdida de la **fuerza vital** (caballo) está vinculada al pie (talón) ya sea por medio del estribo o de la espuela; aunque también es cierto que para que se opere "un proceso de regresión" no siempre es necesario la muerte/pérdida del caballo;



basta con que éste sea un caballo infernal o psicopompo. En ese caso, el caballo es instrumento de la feminidad terrible. Nos referimos concretamente al caballo decrepito de Gauvain en *Le Graal* <sup>91</sup>. Así, llegamos a la conclusión de que el caballo aparece como presencia obligada, ya sea como aliado u oponente de los ideales heroicos, como vehículo y símbolo en en *transitus* del héroe al universo femenino.

Ante la imposición de semejante destino para su héroe, Chétien no se limita sólo a manifestar su malestar sino que asume un rol activo rebelándose. De este modo, bajo la sumisa aceptación del encargo de su mecenas (vid. prólogo del autor), anida la firme voluntad de orientar al héroe hacia la ascesis, y el mejor modo es sublimando la libido, oponiendo a los símbolos feminoides, la ascensión y la diairesis, especialmente redundantes en los momentos que el autor considera más críticos para su virtud (o/y voluntad). El ejemplo más claro aparece recogido en el vuelo, materialización del ansia espiritualizadora pero, como hemos comentado, todo deseo "angustioso" de elevación<sup>92</sup> lleva consigo el miedo a la caída y ésta se hace realidad. Lanzarote cae atraído por la Tierra, la Gran Madre Universal, uno de los rostros que toma en *La Charrette* la "madre terrible": la pesadilla caracterizada por querer y no poder escapar a la pulsión incestuosa, por querer y no poder alcanzar la ascesis purificadora, que la presencia obsesiva de la "imago materna" evidencia ha llegado a su fin. Lanzarote no puede luchar más y las pulsiones regresivas obtienen la victoria.

Resumiendo, en el bosque se anuncia y se opera la caída que origina *la decadencia* espiritual de Lanzarote, pero, también allí el autor pondrá en marcha el proceso de *recuperación* por el cual el héroe de superará a sí mismo, alcanzando, finalmente, la gloria destinada únicamente a los elegidos.

## NOTAS. LA DEGRADACION.

- 1 Para G. Durand esta intensificación que se opera en la novela, no así en el teatro se debe a la ausencia de focalización escénica ( Cf., *Le Decor Mythique de la Chartreuse de Parme. Les stuctures figuratives du roman stendhalien* Paris. José Cortí. 1.983, pp. 20-1).
- 2 *ibid* ., p. 21.
- 3 *ibid* ., p. 14.
- 4 *ibid* ., p. 13.
- 5 Dentro de la antigüedad indoeuropea: Uranos, Dyaus, Zeus, Tur, Júpiter, Varuna, Ahura-Mazda. (Vid. G. Durand, *Structures* . , pp. 127 y ss. Asi mismo el artículo "Ouranos" en *Dictionnaire des Symboles* . Bajo la direccion de J. Chevalier y con la colaboración de A. Gheerbrant. Paris. Seghers. 1.973.
- 6 Si no fuera así, no valdría la pena escribir una novela nueva sobre un héroe idéntico.
- 7 E. Kölher: *L´Aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*. Paris. Gallimard. 1974 , pp. 153-4.
- 8 *ibid* ., p. 149. Cf. : "Le concept de 'Prodome' " (pp. 149-159).
- 9 Cf. C. Bremond: *Logique du Récit* . París. Du Seuil. 1973.
- 10 La secuencia abarca desde el v. 257 al 320.
- 11 Vid. J. Markale: *Lancelot et la chevalerie arthurienne*. Paris. Imago. 1.985.

- 12 La convulsión general, los gritos, etc. confirman el *arquetipo del Caos*, variante del esquema de la agitación. Vid. G. Durand: *Structures* ., pp. 77 y 99.
- 13 Vid. G. Galichet: *Grammaire structurale du français moderne*. Paris. Hatier. 1.971.
- 14 L. Carasso: *The merveilleux in Chrétien de Troyes´romances* . Genève. Droz. 1.976, pp.39 y ss.
- 15 *Chrétien de Troyes: Le chevalier de la charrette* (trad. de J. Frappier). Paris. Champion/Traductions. 1.977. p. 33.
- 16 Cf. *infra* : la carreta.
- 17 Cf. Tz. Todorov: "Les catégories du récit" en *Communications* 8. Paris. Du Seuil. 1.966.
- 18 Nada hay, imaginariamente, más viejo que el bosque. Bachelard dice al respecto: "*Avant que les dieux y fussent, les bois étaient sacrés* " (*La Poétique de l´Espace*. Paris. P.U.F. 1.957, pp. 171-2).Vid. Le Goff:*L´imaginaire médiéval* . Paris. Gallimard. 1.985, pp. 66-68.
- 19 Vid. C. G. Jung: *Simb. Trans. Op. cit* . En efecto, el bosque -abstracción hecha de los árboles- es materno. El bosque, la madera es (Aristóteles), lo mismo que la "silva" (Bernardo de Chartres) es también bosque, madera. El árbol puede ser femenino y masculino; el bosque es sólo mujer, madre, origen, principio porque el bosque es la imagen de lo que existía antes del cosmos, esto es, imagen de lo amorfo y caótico.
- 20 Vid. *infra* "Desdoblamiento materno : Erec.

- 21 Vid. G. Durand: *Structures* . pp. 90 y ss.
- 22 G. Bachelard: *La terre et les rêveries du repos* . Paris. J. Corti. 1.982, pp. 167-8. Esta misma inversión del semantismo del bosque la encontramos en autores posteriores como V. Hugo: *Le Satyre* . *La Légende des Siècles*, o José Eustasio Rivera: *La Vorágine* .
- 23 "Quelle a été la 'réalité' de la forêt dans L'Occident médiéval?. Pour Gaston Roupnel, dans sa célèbre "Histoire de la campagne française", la forêt a été pour l'homme, du néolithique à la fin du Moyen Age, à la fois le domaine indispensable qui prolongeait et complétait ses champs" et le lieu de "ses légendaires effrois " (Le Goff, *L'Imaginaire* ., p. 65.).
- 24 Cf. J. Le Goff: *La civilisation de L'Occident médiéval* . Paris. Arthaud. 1.984 y *L'Imaginaire médiéval*. *Op. cit.* Así mismo remitimos al valioso estudio de Roberto Ruiz Capellán: *Bosque e individuo. Negación y destierro de la sociedad en la epopeya y novela francesas de los siglos XII y XIII* . Universidad de Salamanca. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Filología francesa. 1.978.
- 25 Vid. Durand: *Structures*. p. 99.
- 26 Efectivamente, el bosque es el ámbito del "oído", no de la vista. Buena prueba de ello lo ofrece el bosque en la primera escena de *Le Conte du Graal* : Perceval oye el estruendo que produce la cabalgada de los cinco caballeros pero no los ve. En su

interpretación cree que son diablos; después los ve y cambia de parecer creyendo que son lo contrario, ángeles.

"... il oï par mi le gant

veniz. V. chevaliers armez,

de totes armes acesmez;

et mout grant noise demenoient

...Li vaslez ot et ne voit pas ..." (vv. 100 y ss.)

- 27 Vid. J. Baltrusaitis: *Le Moyen âge fantastique* . Paris. Flammarion. 1.981. En la *Eneida* de Virgilio (Canto VI, 417), la boca del infierno está guardada por un monstruoso perro, Cerbero (Κέρβερος), de triple cabeza. En *Le Roman d'Enéas* aparece también Cerbero, enfatizándose todavía más su aspecto espantoso (vid. vv. 2. 563-86 de la ed. de J. J. Salverda de Grave. Honoré Champion, coll.: "C.F.M.A.", vol. I, 1.985). En general, es muy numerosa la tradición clásica que representa la entrada a los infiernos con un animal monstruoso: *Iliada* VIII, 366 y ss.; *Odisea* XI, 623 y ss.; Apolodoro, *Biblioteca* II, 5, 12; Pausanias, III, 18, 13 y ss.; 25, 5 y ss.; Hesiodo, *Teogonía* , 311, 769 (pasaje interpolado); Píndaro, *Pítica* I, 31; Horacio, *Carmina* II, 13, 34; Ovidio, *Metamorfosis* VII, 408 y ss.; Higino, *Fabulae* , 30, 31, 151; Servio (en el comentario a Virgilio)
- 28 Vid. *infra* : "Bestiario": caballo.
- 29 Desde una perspectiva mítica, el segundo caballo de Lanzarote recuerda a Pegaso, el caballo alado.
- 30 G. Chandès: *La femme, le serpent et l'épée. Op. cit.*, p.175.

- 31 Vid. G. Bachelard: *L'Air et les songes* . Paris. J. Corti. 1.943.
- 32 El autor se sirve del caballo para continuar el mismo clima de angustia y crispación de la corte artúrica. En efecto, el *arquetipo del Caos*, variante del esquema de la animación semanifiesta a través del movimiento rápido del caballo y sobre todo de su "pululamiento". Cf. G. Durand: *Structures* ., p. 77.
- 33 G. Bachelard: *Air.*, p. 39.
- 34 Una de las palabras para designar el mensajero en griego es "ἄγγελος", "ángel". De nuevo el ala aparece ligada a esta función.
- 35 G. Durand: *Structures.*, p. 145.
- 36 Esta valoración es propia de toda la mentalidad épica, responde a una de las variantes de la psique humana, la que conocemos como "régimen diurno". Los peligros de la feminidad son viejos como la humanidad. Este modo de pensar y de sentir está, por ejemplo, muy exacerbado en la *Odisea* .
- 37 G. Durand: *Structures.*, p., 128.
- 38 *ibid* ., p. 242. Obsérvese la relación sacrificio del caballo/apteridad -castración simbólica. Cf. también C. G. Jung: *Simb. Trans.*, cap. VII: "El Sacrificio".
- 39 Un ejemplo claro lo ofrece Erec que es llamado "le recreant" . Vid. *infra* : "Desdoblamiento materno".
- 40 Vid. *infra* : "La conversión del héroe".
- 41 Esta prueba sustituye a otros recursos utilizados en la

literatura y leyendas medievales, como mensajes, premoniciones, sueños, y demás fenómenos destinados a señalar el destino privilegiado de un individuo.

- 42 G. Paris: "Etudes sur les romans de la Table Ronde: Lancelot du Lac II, *art. cit.* ., pp. 513-4.
- 43 Esta oposición constituye la isotopía general del relato como demostré en mi Memoria de Licenciatura: *Elementos para una lectura semiótica de "Le Chevalier de la Charrette"* . Universidad de Zaragoza.1.981.
- 44 La tensión es de todos los tiempos. Hegel, como bien señala E. Kölher (*Op. cit.* ., pp. 94-5.), ha expresado con precisión esta realidad compleja, que atañe al individuo y a la comunidad, cuando habla de la "consciencia romántica", es decir, caballerescq: "*L'esprit s'est retiré de la nature extérieure pour se recueillir en lui-même, l'intériorité subjective ne se reconnaît plus dans le monde extérieur qui se développe librement, indépendamment du sujet. Mais, dans la mesure où nous sommes sur le terrain de l'individualité autonome qui part d'elle-même et persiste en elle-même, cette disparition de Dieu touche aussi l'individu agissant; c'est pour quoi il part dans un monde accidentel avec ses propres fins accidentelles, où il ne retrouve pas l'harmonie avec lui-même. Cette relativité des fins dans un monde relatif dont la finalité et la complexité sont extérieures au sujet et se déterminent par la nature extérieure et accidentelle, produit des collisions accidentelles en tant que manifestations complexes:*



*elle représente l'aventure qui, pour la forme des événements et des actions, constitue les caractéristiques fondamentales de la conscience romantique "*.

45 E. Köhler: *ibid* ., p. 128.

46 *ibid* ., p. 104.

47 *ibid* ., p. 103.

48 Cf. *ibid* ., p. 99.

49 Esta "consciencia" que lo hace dueño de su destino, aún a pesar del influjo del *arquetipo materno* , es lo que lo diferencia de Tristán que se ve obligado a interpretar un papel que el mismo no ha elegido.

50 G. Durand: *Decor.* p. 135.

51 *ibid* ., p. 135.

52 *ibid.*, p. 133.

53 Vid. Ch. Foulon: "Les deux humiliations de Lanzarote" en *B.B.S.I.A.*, t. VIII. 1.956.

54 "*Aventure*" et "*queste*" signifient l'effort difficile imposé par la vie pour rétablir la relation devenue incertaine entre l'individu et la société, dans le sens d'un "ordo" ontologique, donc un accord entre l'être et l'étant. Cette épreuve a pour point de départ une contrainte sociale et politique, elle est ensuite transposée dans le domaine moral et spirituel où elle contraint l'homme à penser et à trouver un sens à sa vie; son issue restant incertaine dans un monde plein de contradictions, elle devient une quête sans fin de l'identité " (E. Köhler, *op. cit* ., p. 96).

- 55 M. L. von Franz: *L'Ombre ...*, p. 102.
- 56 "asombrarse de", "sorprender", "extrañarse de algo".
- 57 *L'Imaginaire médiéval.*, pp. 18-19.
- 58 "admirable", "sorprendente", "maravilloso", "singular".
- 59 La señal de la cruz es para el cristiano medieval el talismán máspreciado para defenderse del demonio y de los moradores de sus dominios: muertos sin sepultura, almas en pena, brujas, etc. Entre los innumerables documentos que acreditan esta tradición, citaremos como ej. el *Himno a los Demonios* (recogido por G. Cohen en *La vida literaria en la Edad Media*. México. F.C.E. 1.977, pp.19 y 20.) entroncado, por su temática, con la famosa leyenda de la *Mesniée Hellequin* o "Raza del Infierno". En él se dice como al filo de la media noche y en una encrucijada de caminos, un joven enamorado topa de bruces con un escalofriante cortejo de perros aullando, de esqueletos y demonios que quieren apoderarse de él y de cómo salva su vida y su alma al hacer en el aire con su espada la señal de la cruz.
- 60                    "...Par m'ame,  
                         voir me dist ma mere, ma dame,  
                         qui me dist que deable sont  
                         plus esféré que rien del mont;  
                         et si dist, por moi anseignier,  
                         que por aus se doit an seignier. " (vv.113-118)
- 61 Los vv. 341-44 cierran la presentación de la carreta.
- 62 Vv. 336-338, 344, 366-69.

- 63 Vid. vv. 1.666-1.672, 1.699-1.704, 1.817-1.821, 2.211-2.219, 2.589-2.614.
- 64 a): que todo el país tenga el don de la adivinación.  
b): que Gauvain lo haya ido contando por donde ha pasado, lo que no encaja con su personalidad cortés.  
c): que el enano de la carreta esté al servicio de Méléagant y uno y otro se hayan encargado de difundir la noticia, en un intento de desmoralizar al futuro adversario.
- 65 J. Campbell: *Psicoanálisis del Mito* . *Op. cit* .
- 66 *Ibid.*, p. 81.
- 67 Vid. L. Carasso, *Op. cit.*, pp. 85 y ss.
- 68 En *Erec*, el autor aplica al enano con cierta insistencia el subs. *felenie* y el adj. *fel* (vid. vv. 164,171,214 y 218), es decir, lo califica de "traidor", "cruel" y "perverso". En el v. 208 utiliza el adj. *cuiverz* con el mismo sentido que él de *La Charrette* . También lo llama *contralñeus* (v. 214): "enemigo provocador" o "enemigo enojoso". Todos estos valores negativos del enano son intensificados con adverbios de cantidad (*molt*, *trop*), con adjetivos totalizadores (*plains*) y con un comparativo de superioridad con valor de superlativo ("*li nains fu fel tan con nus plus* ", v. 218) que ayudan a crear una imagen hiperbólicamente negativa de este personaje. Otro tanto ocurre en *Yvain* : en el v. 4.067, el enano es llamado *fel* y comparado a un sapo hinchado. Para una visión de conjunto del enano dentro del Régimen Diurno de la Imagen remito a G. Chandès, *Op. cit* ., pp. 61-73.

- 69 En el folklore celta, así como en las tradiciones de los pueblos del Norte, los enanos son seres ligados a lo extraordinario (a las hadas, por ejemplo). Son muy buenos artesanos: herreros, zapateros, sastres, etc., que ayudan en sus tareas a los hombres. Son seres misteriosos dotados de clarividencia; ligados a la naturaleza, conocen sus secretos y los guardan. Cf. L. Carasso, *Op. cit.*., pp. 74, 92-94, 96-98 y *Dict. Symb.*., art. "nain".
- 70 Vid. L. Carasso, *op. cit.*, p. 83 y nota 61.
- 71 Cf. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*. Barcelona. Gedisa. 1.985 : Cap. IX: "Los marginados en el Occidente medieval".
- 72 *ibid.*., p. 135.
- 73 La valoración positiva de Guivret, a pesar de su pequeño tamaño, se debe a la nobleza de sus sentimientos, que superan con creces su origen ofídico y su talla. Para un estudio más detallado de este extraordinario personaje remito a las interesantes observaciones de G. Chandès, *Op. cit.*, p. 64.
- 74 Durand, *Structures.*., p. 239.
- 75 Vid. *supra* : "caballo".
- 76 Lanzarote ha transgredido el código del honor caballeresco que exige al caballero abstenerse de participar en acciones que conllevan la deshonor de los valores espirituales y sociales que ha jurado defender. Nuestra interpretación se ve confirmada por la conducta antitética de Gauvain ante igual circunstancia, y la perplejidad que revelan sus palabras (vid. vv. 388-392).

- 77 La vara o el látigo evocan, por su flexibilidad, la imagen del lazo, de las ataduras propias de las divinidades de la Muerte y del Tiempo. De hecho, el enano se hace isomorfo de la Moira, en cuanto que rige un destino.
- 78 Durand : *Structures* ., pp. 152-3.
- 79 Vid. *infra* : "Ritos de Purificación: corte".
- 80 Ginebra es para Lanzarote su objeto de deseo.
- 81 Vid. *infra* : "El retorno a la madre: el *regressus ad uterum* ".
- 82 "*L'odorat couplé à la coenesthésie vient renforcer le caractère néfaste des images de l'intestin-gouffre ...*" (Durand, *Structures*., p. 131).
- 83 *ibid* ., p. 131.
- 84 *bid* ., p. 92.
- 85 G. Chandès: *Op. cit* ., p. 65.
- 86 Como dice Bezola (*Sens. avent* ., p.99.) "*le vilain nain, personnage généralement néfaste qui, nous l'avons vu, engage les chevaliers dans des aventures dangereuses, où ils subissent les pires affronts, est de mauvais augure* ".
- 87 De las tres funciones señaladas por Dumézil (*El Destino del Guerrero*. México. Siglo XXI. 1.971 y *Mito y Epopeya* . Barcelona. Seix Barral. 1.977.), la de soberanía, la guerrera y la auxiliadora-fecundadora, Lanzarote pertenece claramente a la segunda; por eso, su procedimiento contrario al honor es una falta contra la función guerrera. Ahora bien, como esta falta tiene su origen en el deseo incestuoso que siente por la reina

lesiona, también, la mitad "Mitra" de la soberanía (el rey), por consiguiente, Lanzarote al subir a la carreta ha incurrido en una doble falta que origina la pérdida del *bala* (la fuerza física) y del *tejas* (la fuerza espiritual y de soberanía) respectivamente. Ambas tendrán que ser reconquistadas tras un periodo de purificación (viaje) para lo cual Lanzarote se servirá de representantes de la tercera función.

88 Comienza a perfilarse uno de los rasgos más interesantes del protagonista, el de "víctima propiciatoria" que confiere a Lanzarote el carácter de Mesías.

89 vv. 944-955. Vid. G. Chandès: *Le serpent* ., pp. 167 y ss.

90 Vid. *supra* : "caballo".

91 Vid. G. Chandès: *Le serpent* ., pp. 47 y 154.

92 No olvidemos que se trata de escapar.

## CAPITULO II. LA ADVERSIDAD

En la primera parte de nuestro estudio hemos demostrado cómo Lanzarote, guiado por sus pulsiones instintivas, transgredía una prohibición social (montar en la carreta "infamante") que lo excluía de su comunidad y lo contaminaba espiritualmente<sup>1</sup>, sin embargo, también significaba el punto de partida para su redención.

En efecto, Lanzarote inicia la Gran Aventura por tierras desconocidas (Gorre) donde se someterá a más de una prueba, porque la aventura es el instrumento eficaz para purificar el espíritu y alcanzar la perfección: *"un moyen de perfectionnement individuel, exemplaire pour la communauté, et la sauvegarde d'un 'ordo' conçu comme 'l'état' chevaleresque"* <sup>2</sup>.

D. Viseux en su estudio<sup>3</sup> señala cómo la raíz del término *aventure* ("aventura"), *"adventus"* origina un término equivalente en *avénement* ("advenimiento"). La aventura de Lanzarote la consideraremos pues como el advenimiento a un grado máximo de realización personal y social.

Este *proceso reintegrador* se desarrolla a través de un viaje, caracterizado por ese estar en otro lugar distinto de la corte artúrica. La Aventura mitológica abarca, por tanto, desde la disyunción hasta la conjunción del héroe con su comunidad, esquema que, en opinión de J.

Campbell<sup>4</sup>, es la "magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación " es decir, SEPARACION --- INICIACION --- RETORNO.

Ahora bien, este recorrido por Gorre es al mismo tiempo un viaje interior de búsqueda de sí mismo, de la propia identidad<sup>5</sup>. Expedición del yo consciente a las regiones más profundas del inconsciente<sup>6</sup> para tomar conocimiento de la parte oscura estableciendo así un puente entre consciente e inconsciente.

"Dans l'aventure, la fortuité du hasard devient la loi positive permettant à l'individu de se confirmer en face d'un monde extérieur hostile, chaque victoire remportée sur ce monde, représentant la reconstitution de l'unité ontologique perdue." <sup>7</sup>

Para Lanzarote, este proceso reintegrador de la unidad ontológica perdida (SOI) se realiza a través de la busca de su complemento femenino (Ginebra) y del servicio a los demás (cautivos).

La Búsqueda de la *altera pars* es una empresa en extremo peligrosa porque entraña riesgos insospechados a los que hay que saber enfrentarse; parte de estos son debidos a la liberación de los contenidos reprimidos (pulsión incestuosa) de lo que Jung llama el "inconsciente personal" <sup>8</sup>. En este sentido, la "quête" será el proceso por el cual se liberará al "yo instintivo" frente al *superego* ("yo



social"): recuérdese el debate de la carreta .

Sin embargo, esta liberación que sustenta y subraya la tensión antes mencionada, no se produce sin oposición del *superego* heroico (que forma parte también del héroe) que erige su misoginia materializando los fantasmas del consciente y del inconsciente colectivo a través de los múltiples rostros de la feminidad nefasta<sup>9</sup>. Por esto, una buena parte de los peligros que acecharán la *virtus heroica* cristalizan dentro de lo imaginario en la constelación: tinieblas-agua negra-menstruo-feminidad terrible. Además de a ellos, el héroe deberá enfrentarse a una teriomorfia devoradora que mantiene presente en todo momento el riesgo mortal de la empresa, así como la temporalidad de la misma.

Al mismo tiempo, el propio superego heroico luchará por separar al héroe de su pasión sexual y devolverle a la lucidez heroica, previo paso para alcanzar la transcendencia. Para lograrlo, ofrece los medios de exorcizar los "rostros" negativamente valorados. Así las tiniebla, la caída y el influjo sexual tendrán su contrapunto positivo en la luz, la ascensión y la diáiresis<sup>10</sup>.

Por último, queremos señalar que la aventura de Lanzarote, como toda búsqueda verdadera, es una aceptación en solitario, "tot sel" se enfrentará a su destino<sup>11</sup>.

"... or ce n'est que lorsque l'on est descendu au fond de l'enfer, sans secours extérieur, qu'une expérience numineuse peut se produire, ... Si l'on protège le sujet, on l'empêche de faire l'expérience de l'ombre, du mal et de l'extrême souffrance, mais on l'éloigne aussi, du même coup, de l'expérience intérieure la plus positive ".<sup>12</sup>

## II.1. LA ADVERSIDAD TERIOMORFA

La adversidad puede presentar distintos rostros, uno de ellos es el teriomorfo. Para el análisis del simbolismo teriomorfo nos basaremos sobre todo en "*L'abstrait spontané de l'animal, tel qu'il se présente à l'imagination*"<sup>13</sup>, es decir, nos fundamentaremos en *el esquema de lo animado* (agitación, pululamiento ...) y en *la agresividad dentaria* .

El estudio abordará, por consiguiente, en primer lugar el símbolo por excelencia de lo animado, el animal. El recorrido por el Bestiario será breve. En *La Charrette* , los temas negativos del terror ante el cambio y el miedo ante la muerte aparecen a través de dos símbolos: el caballo y los leones. Mientras que el primero aparece sustentado por el esquema de lo animado y el arquetipo de las tinieblas, el segundo lo está por el simbolismo de la fauce devoradora. Nos deslizaremos, pues, de la agitación al sadismo dentario<sup>14</sup>.

En segundo lugar, analizaremos aquellos símbolos en los que la fauce se une a las tinieblas, imágenes ya de transición hacia los símbolos nictomorfos, o a medias entre lo animal y lo tenebroso.

Por último examinaremos la teriomorfia antropológica. El hombre adopta funciones o atributos que lo acercan o lo identifican con lo negativo del animal. Esta parte del estudio ha sido especialmente trabajada por Chandès en su obra: *Le Serpent, la femme et l'épée* . Nosotros suscribimos plenamente sus valoraciones; por ello, solamente nos detendremos a dar nuestra opinión sobre ciertos hechos o aptitudes de los personajes que hayan escapado a su fina percepción.

## **II. 1. a. El Bestiario**

El caballo, animal de ricos contenidos simbólicos desde las culturas más arcaicas hasta el psicoanálisis, es posiblemente uno de los animales más valorados del bestiario en Chrétien, lo que por otra parte no resulta extraño en un mundo de ficción que tiene como ideal de vida la caballería.

Sin embargo, Chrétien va más allá de la simple distinción del destrier ("corcel") del caballero, del palefroiz ("palafrén") de la dama, de la mule de la doncella o del roncín del siervo, al incorporarle un significado más profundo, siempre acorde con la personalidad del que

lo monta. Así en *Cligès* señala la evolución del héroe en la carrera gloriosa de las armas<sup>15</sup> o en *Erec* la evolución social y amorosa de la bella Enide, que pasa de doncella a dama y a reina, y de "douce amie" a dame (*hautaine*) y finalmente a "ma douce soeur"<sup>16</sup>.

Teniendo esto presente, es de lamentar la ausencia de un estudio global del caballo. No obstante, es justo reconocer las finas observaciones que sobre él hace R. Bezzola en su obra *Le Sens de L'Aventure et de L'Amour*, así como J. Ribard en su artículo: "Le Symbolisme des quatre éléments dans le tournoi d'Osenefort du *Cligès* de Chrétien"<sup>17</sup>.

En *La Charrette* la importancia de este animal es innegable, sobre todo en los dos primeros episodios del relato "En la corte del rey Arturo" y en "La lucha en el bosque" donde constituye un verdadero hilo conductor de la trama y al mismo tiempo parece ser el motor que pone en marcha la imaginación simbólica del autor.

Desde que en la corte de Arturo, Keu ordena ensillar los caballos para acudir con Ginebra a la cita de Meleagante en el bosque, hasta que Lanzarote se encuentra con la carreta, lo que hace un total de 120 versos, el término caballo aparece 17 veces<sup>18</sup>. Durante ese trayecto el caballo participa en los hechos siguientes:

- 1- Los caballos de Keu y de la reina son ensillados y, al

partir, el pueblo ve a la reina "con s'ele geüst morte an biere" .

2- El caballo de Keu galopa, sin caballero, con la brida rota y el estribo ensangrentado.

3- Gauvain al verlo lanza su caballo al galope presintiendo que algo grave ha ocurrido a la reina.

4- De improviso surge Lanzarote del bosque y solicita un caballo a Gauvain. Al partir de nuevo, la montura abandonada se desploma muerta.

5- Gauvain espolea su caballo llegando tarde al sitio donde ha tenido lugar un duro combate. En el suelo, herraduras, restos de lanzas y el caballo muerto de Lanzarote

6- Gauvain prosigue a galope hasta que divisa a Lanzarote armado y a pie acercándose a una carreta.

En esta rápida sucesión de acciones el caballo es :

- indicio de desgracia : nº 1-2-3
- participante activo en la lucha : nº 5
- asociado con la muerte : nº 1-4-5
- objeto de necesidad : nº 4

De todos estos caballos que aparecen solamente el caballo de Ginebra y el primer caballo de Lanzarote tienen un semantismo negativo al asociar el Mal y la Muerte. La asociación del caballo con la muerte y la desgracia parece ser redundante en los dos primeros episodios del relato. Aparece, por primera vez, cuando Ginebra

abandona en compañía de Keu la corte para dirigirse al bosque, centro de encuentro con Meleagante. En esa ocasión, la reina que monta a caballo, es vista por el pueblo "yaciendo en el ataúd". La importancia de esta imagen primordial se ve corroborada en los versos siguientes cuando la muerte se perfila como "una partida sin retorno", presagio que anticipa el país de Gorre, del que "nadie regresa"

" Ne cuident qu'el reveigne arriere  
ja mes an trestost son aage " (vv.218-9)

La identificación del caballo con el ataúd no es extraña en la Edad Media: la parihuela mortuoria era llamada entre otras acepciones "caballo de San Miguel" y en persa el ataúd es llamado "caballo de madera". Así, a la primera red asociativa caballo-ataúd-muerte debemos incorporar la producida por la materia: es innegable el importante papel que juegan en la mentalidad medieval los cuatro elementos<sup>19</sup>. La madera constituye una de las manifestaciones del elemento *tierra* en su variante vegetal. Apliquemos el trayecto establecido por Jung<sup>20</sup>:

ataúd \_\_\_\_ madera \_\_\_\_ materia \_\_\_\_ madre

y obtenemos la asociación siguiente:

caballo - madre - muerte

El ataúd aparece, por tanto, como un "continente" materno, reduplicado en los ritos funerarios de inhumación con la Tierra, el primer continente universal; de este modo, la muerte es concebida en estas prácticas como un *regreso a la madre*, reposo absoluto doblemente determinado. Sin embargo, como veremos a continuación, la angustia que se desprende de tal asociación obliga a cuestionar la valoración positiva de reposo y a admitir que la madre es valorada en su aspecto terrible, al asimilar la muerte a la destrucción y a la pesadilla, totalmente opuesta a un estado de apacible ensoñación.

caballo -- madre -- muerte -- pesadilla <sup>21</sup>

Inflexionado con esta carga negativa, el caballo de Ginebra asume los atributos del caballo ctónico, uno de los símbolos teriomorfos de los rostros del tiempo, caballo psicopompo e infernal que conduce a la reina hacia el "más allá", eufemismo con el que se nombra al reino de la muerte, el Otro Mundo. Esta es la idea básica que se desprende aunque Gorre no sea de "facto" el país de los muertos en el sentido tradicional del término, y hace lógica, por otra parte, la comparación metafórica del pueblo de Arturo que ve en el caballo la puesta en marcha de la tragedia. De ahí, a volcar en él todo el terror y la angustia que la idea de la muerte provoca, hay sólo un paso.

Asentado el valor "funerario" del caballo de Ginebra, analicemos a continuación el caballo en relación con otros dos

personajes: Lanzarote y Gauvain. En la sociedad feudal y caballeresca, el caballo es la montura del caballero, ambos forman un todo indisociable siendo el compañero fiel y un auxiliar imprescindible en el camino a la gloria. Sin embargo, este caballo claramente "solar" (guerrero) puede transformarse en un caballo nefasto portador de muerte y destrucción, asimilándose desde este punto de vista al caballo ctónico. Veamos a continuación qué sucede con los caballos de Lanzarote.

Cuando éste aparece por primera vez en escena, sale del bosque con un caballo en un estado lamentable

"Ne tarda gaires quant il voit  
venir un chevalier le pas  
sor un cheval duillant et las  
apantoisant et tressüé ." (vv.270-73)

La ordenación de los cuatros epítetos coordinados dos a dos y formando parte cada uno de un hemistiquio sirve para crear un paralelismo que enfatiza su redundancia. En los dos primeros se explicita su agotamiento mientras que en los dos últimos debe deducirse como una consecuencia lógica

- a) "doliente" y "cansado"
- b)"jadeante" (sofocado) y "sudoroso"



Todos ellos dan una explicación *a priori* de la muerte del caballo que tendrá lugar casi simultáneamente, y por si hubiera alguna duda, el propio narrador interviene ratificándola bien directamente: "Se le había forzado mucho ese día"<sup>22</sup>, o, a través de las palabras del personaje (Lanzarote): "El caballo no sirve para nada"<sup>23</sup>. Por esta razón, Lanzarote solicita a Gauvain una nueva montura y, obtenida esta, regresa al bosque con visible prisa, como se deduce de los versos 290-295 y sobre todo, de los versos siguientes en los que Chrétien tomando como sujeto a Gauvain se sirve de la analogía

" ... nul arest " (v.299)

" lo siut et chace com angrés " (v.303)

" ... grant aleüre " (v.315)

En toda esta descripción podemos establecer dos tiempos bien estructurados y diferenciados por los dos caballos:

1er Tiempo: Lanzarote sale del bosque  
Caballo agotado  
Muerte del caballo

2º Tiempo: Lanzarote entra en el bosque  
Caballo fresco-veloz  
Muerte del caballo

Las diferencias entre uno y otro son notables -aunque los dos tienen un idéntico final- y claves a la hora de intentar una interpretación coherente. Su desigualdad física traerá aparejada valores simbólicos opuestos. Supongamos que el primer caballo, probablemente solar<sup>24</sup>, al entrar en el bosque sufre el influjo de las fuerzas ctónicas a través del elemento telúrico. Así el caballo sometido a un cambio profundo se desvirtúa trocándose en ctónico-lunar, si bien cabe más hablar de una asimilación del caballo solar en su aspecto negativo (sol nefasto)<sup>25</sup> al caballo ctónico, tan frecuente en el folklore celta y bretón. Como demostraremos seguidamente se trata de un caballo de pesadilla. En efecto, ¿por qué se caracteriza una pesadilla?, o mejor aún, ¿cuáles son los efectos que la definen?

a) por una opresión o dificultad respiratoria y el caballo está apantoisant , es decir, "jadeante".

b) por un sudor -generalmente frío- que recubre todo el cuerpo y el término tressue ("empapado en sudor", "sudoroso") aparece repetido con cierta insistencia.

c) por último, por un "ensueño angustioso que causa padecimiento o terror". En este caso el *carácter terrorífico* se revela a través del semantismo de la palabra. El término apantoisant, etimológicamente proviene del latín popular *\*\*pantasiare* "tomado del griego "phantasia" (fantôme)" significado que subyace a lo largo de toda la Edad Media con el sentido de "visión" casi siempre ligada a la visión

de la muerte o de la vida más allá de la muerte<sup>26</sup>. Así pues, el primer caballo sufre la pesadilla y al mismo tiempo simboliza la pesadilla en cuanto que está asimilado a *las fuerzas del mundo infernal* que anidan en lo más oculto de la Tierra (interior del bosque). En efecto, el caballo está ligado, a través de la imagen hídrica del sudor, a la constelación lunar, a la que pertenece la mujer "nefasta" (madre terrible/vamp) portadora y fuente de Mal. Este caballo físicamente "derrengado" y moralmente "inquietante" se identifica funcional y semánticamente con el caballo decrepito que monta Gauvain en *Le Graal* (vv. 6. 915 y ss.)<sup>27</sup>.

Asimismo, el caballo es símbolo y anuncio de muerte, muerte propia (real) y muerte de Lanzarote (figurada). Esta última identificación asocia el caballo de Lanzarote con el de Ginebra y lo que es todavía más sorprendente, con la propia Ginebra. En efecto, el estado anímico de la reina es análogo al estado físico del caballo de Lanzarote:

Ginebra :	mate	et	dolante	et	sospiranz (v. 206)
Caballo Lanc. :	apantoisant <sup>28</sup>		duillant		apantoisant

Si admitimos por otra parte que Ginebra simboliza a la Madre dentro de la Tradición Artúrica, al igual que Arturo al Padre<sup>29</sup> resulta que el primer caballo de Lanzarote no sólo asocia la muerte sino

también a la madre. La importancia del hallazgo es grande pues Chrétien revela a través del caballo el paralelismo de los dos personajes:

<u>Ginebra</u>	<u>Lanzarote</u>
cab.(madre+muerte)	cab. (madre+muerte)

Como demostramos en nuestra Tesis de Licenciatura<sup>30</sup>, Lanzarote y Ginebra tienen destinos paralelos: los dos son raptados, los dos asumen el papel de "víctima propiciatoria", los dos viajan a un país desconocido y los dos son liberados regresando a la corte artúrica. Sintácticamente, sin embargo, los recorridos son opuestos: cuando la reina es liberada, Lanzarote es raptado; siendo su posterior liberación obra de una mujer y no de un hombre.

¿Cómo debemos interpretar esta semejanza tan sorprendente?. Para algunos la duplicación podría deberse a una confusión del autor, propia de la desgana personal en acometer el trabajo, o bien, por la superposición de dos historias semejantes, tratando una del rapto de la reina Ginebra, historia suficientemente documentada<sup>31</sup>, pero en la que en ningún caso aparece Lanzarote como el héroe libertador, y la otra del "viaje al Otro Mundo" de un caballero, que ambiciona la inmortalidad, entendida como victoria sobre el tiempo (este tema constituye el núcleo de numerosos mitos y cuentos celtas<sup>32</sup>). Nada tendría pues de extraño que uno y otro entroncados con

la *Matière de Bretagne* , formaran, amalgamados, la base de la "fuente" entregada a Chrétien, si bien con ligeros cambios resultantes de una acomodación a la época (s. XII) y a la doctrina de la *Fin' Amor*. Sin embargo, aunque ambas hipótesis son probables, no hacen justicia ni al genio ni a la personalidad de Chrétien. ¿Es posible que un autor de sus conocimientos no se sirviera del tema para ejemplificar su pensamiento al igual que había hecho en *Erec* y *Cligès* ?. Nosotros no lo creemos.

Chrétien, iniciado en la alquimia<sup>33</sup>, ha podido utilizar los dos personajes, Lanzarote y Ginebra, como manifestaciones de los dos principios fundamentales, el masculino (*animus* ) y el femenino (*anima* ) y de este modo, *La Charrette* trataría de la búsqueda de contrarios (Lanzarote en "quête" de Ginebra) -de ahí el porqué de su estructura paralela y a la vez antitética- en un intento por restaurar la armonía de la psique, el *Soi* <sup>34</sup>. Esta hipótesis será objeto de comprobación a lo largo del presente estudio<sup>35</sup>.

Por otra parte, la asimilación de la montura de Lanzarote a Ginebra abre nuevas vías de interpretación psicoanalítica. En efecto, Lanzarote "monta" a la madre<sup>36</sup> con todas las implicaciones simbólicas del término: para Jung *"la libido orientada hacía la madre puede simbolizarla como caballo. Tanto la imagen de la madre como el caballo son símbolos de la libido. Bajo este aspecto, el héroe y su cabalgadura se nos aparecen como una alegoría de la idea del hombre*

*con su esfera instintiva animal que le está sometida ". "Todo esto -afirma Jung- corresponde a manifestaciones típicas de lo inconsciente. De ahí que el caballo, como imagen de los componentes animales del hombre tenga numerosas relaciones con el diablo." 37.*

Existe pues una base de explicación desde la óptica psicoanalítica para el carácter materno-infernal del caballo de Ginebra y sobre todo del caballo de Lanzarote. La causa de tal asociación hay que buscarla en la esfera de los instintos sexuales: Cabría hablar -no sin cautela- de una pulsión incestuosa reprimida que tiende a hacerse consciente. Por ello, el caballo sale del inconsciente, es decir, de la oscura profundidad del bosque y el temor que provoca no es tanto por simbolizar a la madre terrible como por lo terrible que el conocimiento de la pulsión incestuosa puede tener para una mente diurna; de ahí la angustia que provoca la pesadilla y el deseo de despertar (escapar) de ella, lo que explicaría la urgencia de Lanzarote por deshacerse de su montura. No obstante, este intento no obtiene, como más adelante veremos, los resultados apetecidos y en apariencia conseguidos en Perceval<sup>38</sup>. En efecto, si el protagonista de la última novela conseguía escapar al influjo de la madre, salir de las oscuras regiones del inconsciente (la "forêt soutaine"), Lanzarote, por el contrario, se siente irresistiblemente atraído hacia él. Allí es donde se cumplirá su destino, aquel para el que ha sido elegido<sup>39</sup>, como si de un héroe clásico se tratara: salvar a la reina Ginebra y ser al mismo tiempo su amante. No obstante este segundo rol, acorde con

la *Fin'Amors*, es el que provoca el conflicto en el autor; no sólo porque los amores adúlteros o ilícitos repelen sus firmes convicciones cristianas (Vid. *Erec* o *Cligès* ) sin olvidar el hecho de que en *La Charrette* constituyen además un crimen de "lesa majestad"<sup>40</sup>, sino por la identificación Ginebra-madre.

Concluyendo, en el *rito de paso*, que tiene lugar en el bosque, adquiere sentido la cabalgada fúnebre de Lanzarote (caballo psicopompo) huyendo de la temporalidad, porque en definitiva se trata del hombre inmerso en el tiempo que fluye y se diluye en la nada. Este tiempo heraclíteo, que lo acerca inexorablemente a su fin, es el causante del despliegue de "los rostros del tiempo"<sup>41</sup>, estrechamente vinculados en *La Charrette* a la feminidad, de modo que podemos afirmar que el tiempo tiene en la obra *rostro de mujer*.

\* \* \*

De los tres aspectos simbólicos que representa el león para la civilización medieval (el león clásico de Androcles<sup>42</sup>, el león símbolo crístico<sup>43</sup> o el león símbolo del Mal -satánico-<sup>44</sup>), los dos leones que aparecen en *La Charrette* , al final del puente de la espada, simbolizan por su voracidad el Mal devorador<sup>45</sup>.

Su fiereza, su gusto por la sangre, su crueldad quedan patentes en estos versos:

"que il (dui lÿon) ne vos tüent et sucent  
le sanc des voignes, et manjucent  
la char, et puis rungent les os ? " (vv. 3. 063-5)

Los leones son el último obstáculo para acceder al recinto de Baudemagus, por consiguiente, contribuyen junto con el puente y el río al semantismo negativo de la prueba de paso. Además del aspecto terrible de estas bestias feroces cuya función narrativa es la de matar (tüent), chupar (suent), comer (manjucent) y roer (rungent) nos interesa especialmente su asociación con el abismo acuático y su situación en relación a este.

Si tenemos en cuenta que tras el símbolo catamorfo del "fluns au deable" se perfila la imagen arquetípica del dragón<sup>46</sup> o de su variante morfológica, la serpiente, vemos formarse la pareja león-serpiente. Esta asociación, que se repite con bastante frecuencia en la iconografía romana, aparece también y de modo explícito en *Le Chevalier au Lion* (vv. 3.337 y ss.).

En esta novela Yvain presencia el combate singular entre un león y una serpiente. En la lucha, el león lleva la peor parte porque la serpiente lo tiene atrapado por la cola, quemándole el lomo con el fuego que sale de su boca. Yvain después de preguntarse a cual de las dos bestias debe socorrer se decide por el león ("beste gentil et franche" v. 3. 371) porque como él mismo piensa



"qu'a venimeus ne a felon  
ne doit an feire se mal non,  
et li serpanz est venimeus,  
si li saut par la boche feus,  
tant est de felenie plains." (vv. 3. 353-7)

Como podemos observar el león y la serpiente aparecen enfrentados, lucha metafórica entre el Mal y el Bien. La serpiente aparece por tanto inflexionada con la valoración negativa que el cristianismo recoge de la exégesis bíblica (Cf. *Genesis* ). La serpiente representa la imagen totalizadora del Mal.

"Cependant l'imagerie du serpent, en ce qu'elle est la manifestation princeps des terreurs devant l'animé, non contente d'activer le feu infernal, attire à elle une image opposée et complémentaire, celle du liquide visqueux et mortel (le venin) .... mélange le feu mâle et aérien, qui détruit de l'extérieur, et le poison 'feminoïde' , 'epiphanie de la mort lunaire' " 47

El león, su antítesis, presenta la cara positiva: figura alegórica de Cristo en el orden místico y del perfecto caballero en el orden profano<sup>48</sup>, si bien como sugiere P. Haidu, el león de Yvain admite otra lectura complementaria acorde con su naturaleza instintiva<sup>49</sup>.

En *La Charrette* , el león tiene un valor negativo. Hay una advertencia de San Pedro que dice: "Vigilad porque el diablo anda como

león rugiente que busca a quien devorar" ("*adversarius vester diabolus tanquam leo rugiens circuit, quaerens quem devoret* " Petr, V, 8). Por consiguiente, los dos leones no oponen su semantismo a la inquietante teriomorfia lunar sino que la reduplican. A la angustia que produce el "fluns au deable" se añade el terror a la fauce devoradora. Así lo exteriorizan los acompañantes de Lanzarote.

"Ce feisoit molt desconforter  
les deus chevaliers qui estoient  
avoec le tierz, que il cuidoient  
que dui lÿon ou dui liepart  
au chief del pont de l'autre part  
fussent lié a un perron.  
L'ève et li ponz et li lÿon  
les metent an itel freor  
que il tranblent tuit de peor  
et diënt : " Sire, car creez ..." (vv. 3. 032 y ss.)

Pero no él, cuya única preocupación es salvar el abismo, no caer al agua<sup>50</sup> de la que nunca más podría salir. En este sentido resulta significativa la ausencia de mención de estos animales por parte de Lanzarote en el v. 3.086 toda vez que en el vv. 3.038-9 aparecen formando parte del conjunto del puente. Discrepamos, por tanto, de la opinión de Chandès<sup>51</sup> según la cual los leones serían la materialización de la angustia de Lanzarote antes de pasar el puente.

Esto no explica cómo y por qué los leones son vistos al mismo tiempo por Lanzarote y sus compañeros; y lo más importante, que son éstos los que verdaderamente muestran su preocupación, no Lanzarote que les tranquiliza con bastante buen humor.

" Et cil lor respont an riant

[ ... ]

cest pont ne ceste eve ne dot (v. 3. 086)

ne plus que ceste terre dure,

einz me voel metre en aventure

de passer outre et atorner. " (vv. 3. 078 -3. 089)

Por consiguiente, los leones representan más la materialización del miedo de los dos hermanos: son ellos los que los perciben, los que insisten sobre su peligrosidad y sienten pánico. Para Lanzarote, en cambio, los leones no cuentan, es como si no existieran (vid. v. 3.086); su preocupación -que no miedo- se vincula, como decimos, al abismo acuático.

El arquetipo del Dragón (serpiente) aúna además del movimiento vermídeo y de la viscosidad, la tenebrosidad de las profundidades, es decir, reúne el esquema de la animación, el arquetipo de las tinieblas y el esquema de la caída. De este modo, la teriomorfia acuática se presenta como la manifestación totalizadora

del Mal (agua felenses elevada a la quinta potencia).

Los leones, sin embargo, reiteran (reduplican) el peligro de ser devorado por el inconsciente<sup>52</sup>, lo cual justifica que, una vez finalizado el paso, desaparezcan; pues, afrontado el obstáculo principal, el abismo, la prueba se ha superado.

Por otra parte, el emplazamiento de los leones situados en la parte superior en relación con la teriomorfía acuática, que ocupa un nivel inferior, y ambas separadas por la espada del puente, nos parece también digno de tenerse en cuenta.

En primer lugar, la oposición alto/bajo matiza el semantismo negativo del simbolismo animal, pues, para el Régimen Diurno, la orientación de lo bajo se valora negativamente frente a lo alto: La constelación alto, ascensión, luz... son la substancia y los atributos de la Transcendencia, de las divinidades uranianas; los opuestos abajo, caída, tinieblas... son los propios de las divinidades ctónicas e infernales<sup>53</sup>. Por otra parte, desde un enfoque psicoanalítico, "abajo" subterráneo, sumergido, inconsciente; "arriba", en cambio, superficie, consciente. De este modo, la teriomorfía acuática recibirá una inflexión negativa mayor que la de los leones; de ahí que Lanzarote concentre su atención en el principal foco de angustia y de terror: en el riesgo de caer al abismo tenebroso.

En segundo lugar, la espada del puente tiene una clara vocación diairética frente al agua felenesse, lo que no aparece tan claro para los leones; además, los leones, situados al otro lado del puente, son, como decimos, un obstáculo (frontera) añadido al principal. Resuelto este, demostrado suficientemente el valor del héroe, el segundo ya no es necesario. Algo similar ocurrirá en "Li passages des Pierres"<sup>54</sup>, en el que Lanzarote se enfrentará al guardián; tras la victoria sobre este, sus hombres armados no opondrán resistencia, dejando a Lanzarote el paso franco. Los leones, pues, están ahí, pero desaparecen para el que no tiene miedo o, como opina Jacques Ribard, para el que tiene fe en Dios<sup>55</sup>.

Una última interpretación debe ser tenida también en cuenta, nos referimos al hecho de considerar a los leones como pura ilusión de los sentidos: todo lo que se creía ver es fruto de la imaginación:

"Lors li remanbre et resovient  
des deux lÿons qu'il i cuidoit  
avoir veüz quant il estoit  
de l'autre part; lors s'i esgarde:  
n'i avoit nes une leisarde,  
ne rien nule qui mal li face.  
... si cuida estre deceüz; ... " (vv. 3.118-3.129)

Es lo que la crítica, que trabaja sobre la literatura fantástica, llama lo "sobrenatural explicado" y que Tz. Todorov califica de "fantástico-extraño"<sup>56</sup>, es decir, acontecimientos que parecen, sobrenaturales son explicados posteriormente de una manera racional. Desde este punto de vista, habría una oposición entre real/imaginario; de todos modos, de aceptarse la oposición, esta no invalida la función narrativa e imaginaria de la teriomorfia devoradora; los leones están ahí para aterrar (vid. los hermanos); al héroe no lo aterran porque está firmemente resuelto a acometer la empresa, el obstáculo está ahí para probar al héroe, para hacerlo desistir; si él no se arredra, el obstáculo desaparece.

## **II. 1. b Antropología teriomorfa**

Desde la perspectiva de la categoría de lo animado deslizaremos nuestro enfoque del animal al hombre. Este análisis antropológico se fundamentará en los esquemas, arquetipos, símbolos y funciones que ligan e identifican al hombre con lo animal en su aspecto más sombrío, más temible y, por consiguiente, nefasto.

En el presente capítulo hemos reducido los sujetos de análisis a *Méléagant* y al *Caballero Orguloso*. Sin embargo, su asimilación caracterológica con personajes como los gigantes y los enanos<sup>57</sup> nos obligará a un estudio indirecto de estos últimos.

G. Chandès demuestra cómo la vinculación del personaje con caracteres teriomórficos definidos se realiza a través de ciertos calificativos, que conectan con lo imaginario<sup>58</sup>. Nosotros coincidimos plenamente con él, sobre todo, en considerar a Méléagant como un personaje regido por dos vectores: la agresividad mordicante y el esquema de lo animado.

\* \*

El retrato físico y moral de Meleagante se va perfilando a través de los comentarios y de los juicios emitidos por los que le rodean y conocen (Baudemagus, senescal, mujer del senescal, doncella de la encrucijada), por los que en mayor o menor medida forman la oposición (Lanzarote, Keu) y, finalmente, por el propio narrador.

La descripción física de Méléagant aparece por vez primera en boca de la doncella de la "encrucijada". Se trata de un "chevalier molt forz et granz" v. 638. Posteriormente, la mujer de su senescal se expresará en términos parecidos "mes je criem mon seignor si fort", v. 5.462. Por su gran estatura y su fuerza, Méléagant se asemeja (aunque esta asimilación está muy racionalizada) al gigante, variante más civilizada del Ogro de los cuentos y del folklore. El gigante aparece con el mismo semantismo negativo que tuviera en la tradición clásica, de la que la literatura medieval es heredera<sup>59</sup>. Este repudio se debe en buena parte al hecho de asumir ciertos rasgos de su antepasado el Ogro

(agresividad, crueldad...). Por otro lado, el gigante, igual que el enano, atenta contra la armonía física<sup>60</sup>; semejante desequilibrio en el cuerpo afecta también al alma convirtiéndole en un ser abyecto, malvado, tremendamente cruel en el "mal uso" de su fuerza sobrehumana.

En el cuadro siguiente hemos recogido todos los elementos que caracterizan<sup>61</sup> al jaiant y que, como más adelante veremos, se aplican a Méléagant.

EREC	YVAIN
felon et cruel (4.317)	uns jaianz domagié (3.846)
anemi mortel (4.318)	li fel jaianz (3.850)
deus los (4.405)	...m'a fait felon geu (3.892)
fort et fier (4.412)	fel et estolz (4.130)
	ci jaianz qui la fors s'orguelle (4.131)
	anemis (4.167)
	maufez (4.167)
	si bret et crie com tors (4.222)
	si con li chiens qui a chaciee la beste(4.246)

Si la agresividad y la crueldad definen a los gigantes también son rasgos notorios del carácter de Méléagant. Agresividad entendida como ira o rabia<sup>62</sup> cuando se siente contrariado en sus deseos y



proyectos, entonces, él "s'en forssene et anrage" (3. 367). Cuando su padre, Baudemagus, le recrimina por su conducta su cólera estalla:

"Lors fu duremant esperduz  
Meleaganz, et forssené;  
onques home de mere né,  
ce vos puis je bien por voir dire,  
ne veïstes ausi plain d'ire  
com il estoit; et par corroz  
fu ilueques li festuz roz, ..." (vv. 6.334-40)

Esa misma ira le invade ante las acometidas del adversario, sobre todo, cuando se ve herido (Cf. vv. 7. 069-70), o siente que pierde terreno:

"Et Meliaganz a tele ire  
qu'il ne puet parler ne mot dire,  
ni merci demander ne daingne,  
car ses fos cuers li desansaingne,  
qui trop l'enprisone et anlace." (vv. 7.081-5)

Desde el punto de vista del bestiario, esta fuerza irracional, este desvario (forssene, forssan...) es también el de la bestia salvaje (el león). Así, vemos que los leones del puente de la espada<sup>63</sup> son "dui l'yon

forsené" que "molt tost ronpuz et arachiez / les manbres del cors" (vv. 3.061/3.070-1); o el león que se le aparece a Gauvain formando parte del encantamiento de "le lit de la merveille"; en esta ocasión, se trata de un "lyons ... forz et fiers et famellos" (vv. 7.599-7600), que ataca con "grant corroz et par grant ire" (v. 7.603).

Sin embargo, el rasgo que mejor define la agresividad de Méléagant es la crueldad. Esta sevicia moral, característica de los gigantes<sup>64</sup>, la comparte, también, otro personaje que suele formar en ocasiones pareja con los primeros, nos referimos al enano. En *Erec*, el enano que acompaña a Yder es de "pute ere"<sup>65</sup> y Meleagante es "le deputaire", "el cruel", "el vil". En *Yvain*, el enano que acompaña a Harpin golpea brutalmente y de modo vil a los cuatro hermanos:

"ses aloit costoiant toz quatre,  
onques ne les fina de batre  
d'unes corgiees a sis neuz  
don molt cuidoit feire que preuz;  
les batoit si que tuit seinnoient; (vv. 4.099-4.103)

Por último, en *La Charrette*, su maldad le vale el calificativo de goz (v. 5.149), el "perro" es un doblete del lobo, símbolo de la animalidad mordicante<sup>66</sup>, por lo que el enano demuestra su vinculación con esta teriomorfia. Más adelante, veremos que este tipo de personaje asocia otros semas negativos, que definen también a

Méléagant.

En repetidas ocasiones, Méléagant es acusado de crueldad por Baudemagus, situándose la recriminación en la esfera de lo paterno-moral.

"trop par es or cruex et fiers" (v. 3.824)

"- Filz, por toi le di, que tes teches

par sont si dures et si seches

qu'il n'i a dolçor n'amitié;

li tuens cuers est trop sans pitié:" (vv. 6.311-14)

El propio Méléagant admite su defecto en un verso que impresiona por el tono de irremediable fatalidad: "Et moi lessiez estre cruel" (v. 3.295). Por último, el narrador reconoce que Méléagant sería un gran caballero ("Nus ne fust miaudres chevaliers" v. 3.164), si no fuera por sus graves defectos:

"se fel et deslëaus ne fust;

mes il avoit un cuer de fust

tot sanz dolçor et sanz pitié." (vv. 3.165-7)

Chrétien ha creado un adversario digno de Lanzarote, su porte físico -salvo en la talla- y guerrero no desmerece en nada al de cualquiera de los caballeros de La Tabla Redonda.

"Molt estoit genz et bien aperz  
Meliaganz, et bien tailliez,  
de braz, de janbes et de piéz,  
et li hiaumes et li escuz  
qui li estoit an col panduz  
trop bien et bel li avenoient" (vv. 3. 540-45)

Sin embargo, *"derrière la silhouette souvent altière du héros négatif, gronde la gueule animale, tout le scandale de la felenie tenant à la coexistence en un même être de l'attribut de la transcendance, l'épée, et des instances thériomorphiques"* <sup>67</sup>. En efecto, la antítesis "mes" entre el adversario y el héroe se marca en el desajuste existente entre la apariencia caballeresca y el ejercicio de la caballería, pues, mientras el segundo acrecienta su prud'homie, el primero, gobernado por el Mal<sup>68</sup>, alimenta su felenie.

Otra de las características que asocian a Méléagant con el gigante (fuerza bruta frente a cerebro) es su estupidez, entendida como folie, es decir, como "sin razón" frente a *sagesse* ("prudencia" e inteligencia"). Así, Méléagant antepone la solución armada frente a la negociación. Esta oposición se manifiesta sobre todo en los diálogos entre padre e hijo.

BAUDEMAGUS      "Car te fai or tenir por sage

et por cortois, si li anvoie  
la reïne einçois qu'il te voie." (vv. 3.200-2)

MELEAGANT        "Ja certes n'iert par moi randue,  
mes contredite et desfandue  
vers toz ces qui si fol seront  
que venir querre l'oseront. " (vv. 3.229-32)

Del mismo modo, se enorgullece y vanagloria sin razón (puesto que la ausencia de Lanzarote en Logres se debe a él) cuando le cuenta a su padre su visita a la corte de Arturo. Baudemagus lo recrimina duramente recordándole el pasaje del Evangelio en el que se dice "aquellos que se ensalzan serán humillados". Veamos a continuación lo más esencial de la "reprimenda" no, sin antes, llamar la atención sobre la estrecha relación entre folie y sot.

"Folz, fet li peres, or en droit  
te fez ici tenir por sot.  
Or set tex qui devant nel sot  
par toi meïsmes ta folie;  
(li cuers) trop es de la folie espris." (vv. 6.304 y ss.)

La folie aparece ya con un significado próximo al de "orgullo", de hecho, en algunos versos<sup>69</sup> folie y orguel se emparejan. El orguel aparece en Méléagant como signo de actitud insolente, de instinto

animal ciego y devastador.

Esta actitud instintiva está encarnada, también, por el caballero "orgullosa" que desafía a Lanzarote mientras disfruta de un reparador descanso. Este caballero es un doblete de Méléagant <sup>70</sup> (reta y se bate en combate singular<sup>71</sup>, irrumpe en un espacio interior e

intimista abortando una situación de alegría general, así como, un festín<sup>72</sup>, manifiestando idéntica insolencia en el gesto y en la palabra<sup>73</sup>) lo que asocia a Méléagant con la imagen taurina, pues, el narrador lo define como "uns chevalier.../ plus orgueilleus que n'est uns tors, / que c'est molt orgueilleuse beste" (vv. 2.567-69).

Esta metáfora animal hace del toro el emblema del pecado de orgullo. Ya el toro, desde la tradición griega, ha representado el desencadenamiento sin freno de la violencia, es decir, la fuerza bruta sin control<sup>74</sup>. Por este ímpetu destructor, el vector esencial del toro es el *esquema de lo animado*<sup>75</sup>, con él, la animalidad devoradora (leones, perro) da paso a la animalidad destructiva, sentida como movimiento más o menos rápido, más o menos caótico pero, siempre, fuente de angustia por cuanto nos recuerda la fugacidad del tiempo y, en consecuencia, la muerte.

Por el orgullo Méléagant se vincula, además de con el toro, con otro animal, el sapo y con otro personaje, el enano. Efectivamente, en

Yvain en el v. 4.097, el enano que acompaña al gigante Harpin de la Montaigne es calificado de "boz enflez". Por el término enflez podemos asimilar semánticamente una teriomorfia como la del sapo a Méléagant.

El sapo es, también, una de las metáforas animales de la felonía: "fel come boz enflez" (v. 4.097). La felonía es imputada a Meleagante (y compartida por el enano y el gigante) con tal insistencia que presenta el mayor número de ocurrencias en el campo de la caracterización del personaje. Dentro del ámbito animal, Chrétien elige a la teriomorfia sauria para representar además de otros valores, igualmente negativos, el de la traición: la serpiente ya sea de modo explícito (en *Yvain* : episodio de la lucha entre el león y la serpiente) o por evocación imaginaria (agua del puente de la espada) en *La Charrette* .

A continuación hemos recogido en un cuadro comparativo el vocabulario de la traición aplicado a Méléagant, al enano, al gigante, a la serpiente y al agua del puente de la espada:

MELEAGANTE	ENANO	GIGANTE
<b>Charrette</b> deslëaus (3.165) trahison (4.031,4.040) felenie (4.016) desleax (5.184) de traïsons plains et comblez (5.185) qui molt laidemant a troblez (5.186) le desleal (5.426) le traïto, que max feus arde (5.427) fel (5.467) li fel plains de desleauté (6.146) li traïtres (6.715) li fel traïtres (6.869)	<b>Charrette</b> cuiverz (354) le nain qui traï l'a (5.081) mes traïz... (5.148) laidement nos a engigniez (5.150)	
	<b>Erec</b> quide felenie fu plains (164) fel (171,214,218) cuiverz (208) contralïeus (214)	<b>Erec</b> felon (4.317)
	<b>Yvain</b> fel (4.097)	<b>Yvain</b> fel (3.850) einsi m'a fait meint felon geu (3.892)
<b>SERPIENTE</b> <b>Yvain</b> de felenie plains (3.357) serpent felon (3.380)	<b>AGUA PUENTE ESPADA</b> felenesse (3.009) leide (3.011)	

Si el adjetivo cruel / cruex pertenece al campo de las relaciones familiares (padre-hijo), los términos fel, traïtres, deslëaus ... pertenecen a lo social, pues, son los personajes o el narrador los que enjuician a Meleagante. La traición, la deslealtad es el más feo de los pecados (de ahí la fealdad del sapo hinchado) para una sociedad, la feudal, que



hace de la fidelidad la más importante de las virtudes. Toda la sociedad medieval se fundamenta en el equilibrio de las relaciones humanas sometidas a la ley, la *fides* , concepto a la vez político, social y religioso<sup>76</sup>: fe en Dios, lealtad al soberano y, por extensión, a todos aquellos que forman la comunidad social. Este compromiso afecta, sobre todo, a los señores feudales (*noblesse oblige* ); por ello, Méléagant está más obligado a dar buen ejemplo.

Las connotaciones sociales no son las únicas que pueden arrojar luz sobre la naturaleza felona de Méléagant; de nuevo, la teriomorfia se muestra reveladora: tanto el sapo, como la serpiente o el dragón (evocado por el agua del puente de la espada ) son rastreros, venenosos y aparecen en la obra de Chrétien como el emblema de la tenebrosidad moral. En efecto, de esta teriomofia sauria, la concepción medieval retiene, sobre todo, su aspecto negativo: tanto la serpiente que engañó a Eva, como el dragón cósmico que fue arrojado del cielo (Cf. *Apocalipsis* , 12, 9), o el dragón al que se enfrenta San Jorge representan a Satan<sup>77</sup>, el príncipe de las Tinieblas que intenta en todo momento la perdición del cristiano.

Desde la óptica de lo imaginario, esta teriomorfia hostil, peligrosa por lo imprevisible de su ataque, representa plenamente a Méléagant regido por el mismo vector de la agitación: sus apariciones son siempre inesperadas y bruscas (lo mismo que el caballero orgulloso), su irrupción en la corte, el día de la Ascensión, abre el

esquema de la animación por el que se introduce el *Caos* <sup>78</sup>. Su posterior llegada a la corte de su padre (situación paralela a la anterior: también se celebra una fiesta, el cumpleaños de Baudemagus<sup>79</sup>) produce el mismo efecto: consternación, amargura, preocupación, pues, ni los suyos están a salvo de sentir su inquietante presencia. En efecto, *Méléagant* es una fente de angustia tan profunda y tan negra como las aguas del puente de la espada o como "la boca de sombra" de la serpiente. La sola evocación de su persona trae consigo imágenes de muerte y destrucción: así lo confirman las palabras de la carcelera cuando Lanzarote le pide permiso para asistir al torneo:

"Certes, fet- ele, jel feïsse  
molt volantiers, se n'ï veïsse  
ma destrucïon et ma mort" (vv. 5.459-61)

Agresividad, orgullo, traición, muerte son las constantes de este personaje que asume los aspectos más negativos del Bestiario medieval. Por otra parte, esta teriomorfia (león, perro-lobo, toro, sapo, serpiente), que se manifiesta múltiple en sus formas, tiene un común denominador muy significativo, al revelar la vinculación de *Méléagant*, directa o indirectamente, con el elemento acuático y con la luna (o el sol), en su aspecto más tenebroso, rostro del tiempo: "*A travers la symbolique thériomorphe, l'astre -soleil ou lune- n'est donc pris que comme symbole du temps*"<sup>80</sup>.

En este bestiario imaginario aparecen, incluso, animales que no se vinculan en los Bestiarios medievales al elemento acuático, nos referimos a los leones y al perro. Empezaremos, pues, por ellos y seguiremos por los animales verdaderamente acuáticos.

. Las fieras (Los leones)<sup>81</sup>: forman parte del conjunto del puente de la espada, redoblando el aspecto temible del abismo acuático<sup>82</sup>.

. El perro<sup>83</sup> (goz): el enano, al servicio de Méléagant, que recibe tal calificativo, aparece cerca del puente "soz eve"

"Ençois que pres del pont venissent  
et que il veoir le poïssent,  
uns nains a l'encontre lor vint" (vv. 5. 057-59)

El mismo enano que conduce la carreta es una epifanía de la imaginaria catamorfa<sup>84</sup>.

. El toro aparece también ligado al agua. En *La Charrette*, la vemos asociada al agua del puente de la espada. En *Yvain*, los toros que aparecen pastando en el *essart* (Cf. vv. 793-801) se hallan muy próximos a la fuente maravillosa ("fontaine perilleuse"). En ambos casos, la imaginaria taurina aparece en la frontera con el lugar donde mora la feminidad terrible (Ginebra, Laudine), siendo esto doblemente significativo: por un lado simboliza la frontera entendida como *paso* que angustia y, al mismo tiempo, como *obstáculo* y, como tal, fuente

de angustia<sup>85</sup>. Así, el caballero orgulloso es el guardián de la frontera acuática en cuanto que permite o no el franqueo del río y Caronte en cuanto que puede facilitarlo con su barca.

"se tu viax, l'ève passeras  
molt legieremant et soëf.  
Je te ferai an une nef  
molt tost oltre l'ève nagier." (vv. 2.628-31)

Como Caronte, puede pedir el óbolo como pago del servicio. La angustia, en este caso, se acrecienta por lo incierto de la decisión del "barquero" marcado por el "se" condicional.

"Mes se je te vuel paagier,  
quant de l' autre part te tandrai,  
se je vuel, la teste an prandrai,  
ou ce non, an ma merci iert." (vv. 2.632-35)

Las significaciones acuáticas del toro aparecen en casi todas las culturas. El toro está ligado a la lluvia y a los fenómenos atmosféricos<sup>86</sup>. Dontenville en su *Mythologie française* <sup>87</sup> nos habla del isomorfismo ctónico-acuático del símbolo taurino, en él convergen lo acuático, lo tenebroso (la noche oscura por el color, generalmente, negro de su piel) y lo lunar por sus cuernos comparados al cuarto creciente<sup>88</sup>. En *La Charrette* , tras la imagen taurina se

perfilan ciertos temas o mitemas que conforman, en lo esencial, el mito griego del Minotauro.

En efecto, el caballero orgulloso evoca al terrible guardián del laberinto por su agresividad combativa en la que se sintetiza la naturaleza humana y la fogosidad taurina<sup>89</sup>. Por otra parte, el toro del que desciende el Minotauro es un toro surgido del mar<sup>90</sup> y ya hemos subrayado el aspecto acuático del caballero. El sacrificio de este "toro" <sup>91</sup>, así como la muerte del Minotauro -salvando los detalles específicos- nos recuerda la muerte del Orgulloso, y ambas muertes se asimilan al sacrificio del toro<sup>92</sup> en la arena: al toro se le doblega la fuerza (orgullo) y se le mata "humillado": Lanzarote tiene a su merced, por dos veces, la vida del infeliz que le suplica clemencia.

"li vet requerre et demander  
merci, qu'il nel puet amander.  
Et quant il ot que cil requiert  
merci, si nel toche ne fiert,  
einz dit: "Viax tu merci avoir?  
... onques rien nule tant ne vos  
con je faz merci or androit." (vv. 2.749 y ss.)

- - - - -

"Cil qui voit sa mort aprochiee  
li crie merci molt an haut" (vv. 2.902-3)

En la muerte del Minotauro y en la del Orguloso tiene una participación activa la mujer. En el mito griego es Ariadna, la hija de Minos y de Parsifae, la que ayuda a Teseo a destruir al Minotauro; en *La Charrette* es la hija de Baudemagus la que reclama y contribuye a su muerte (Cf. vv. 2.804 y ss.). El hecho de que Ariadna sea la hermanastra del Minotauro y de que la doncella de la mula sea la hermana de Méléagant refuerza la asimilación de los dos personajes: Méléagant y el Orguloso. Finalmente, Ariadna ayuda a Teseo a salir del Laberinto, gracias al hilo de un ovillo<sup>93</sup>. En *La Charrette*, la relación existente entre la muerte del Orguloso y la ayuda de la doncella se acentúa mucho más, hasta el punto de que la segunda es consecuencia directa de la primera. La doncella de la mula dice a Lanzarote:

"Chevaliers, fet ele, ...  
en merite et an guerredon  
si grant con ge te porrai feire;  
et tu avras encor a feire  
de m'aïde, si con je croi. " (vv. 2.797-2.803)

El auxilio vendrá más tarde, cuando ayude a Lanzarote a salir de la torre-prisión, lugar al que llega después de haber intentado un sinfín de caminos (laberinto)<sup>94</sup>. El isomorfismo de la función liberadora aparece, además, sobredeterminado por el isomorfismo del instrumento liberador: el ovillo de Ariadna se sustituye por las

cuerdas, pues por ellas, el héroe accede al espacio abierto, a la libertad; las tinieblas de la torre<sup>95</sup> dan paso a la luz. Resumiendo, el simbolismo taurino pone de manifiesto la existencia en *La Charrette* de ciertos mitemas constitutivos del mito griego del Minotauro y del Laberinto.

Prosiguiendo con el bestiario de la Luna o acuático, el sapo es un animal ctónico-acuático (anfibia que participa de lo terrestre y de lo acuático). Es la antítesis de la rana al representar su cara infernal y tenebrosa<sup>96</sup>. El sapo gusta de los lugares oscuros y húmedos, Méléagant se vincula a la torre y al abismo acuático.

La serpiente-dragón -bestia tenebrosa que se oculta en el mundo subterráneo y acuático- evoca, por su veneno (Cf. la serpiente en *Yvain* ), el agua densa, pestilente y oscura del puente de la espada<sup>97</sup>.

Concluyendo, la asimilación de Méléagant a la teriomorfia ctónico-acuática justifica algunos de los aspectos negativos del personaje. En efecto, su persona evoca el mundo infernal, el tiempo fugaz y el abismo acuático, es decir, el miedo a la caída y a la Muerte, que se perfila como ahogamiento. No es casual, por lo tanto, que su senescal lo compare con el gigante Dinabuc, azote de la región costera del Mont Saint Michel, que hacía zozobrar a los barcos, dejando tras de sí una estela de naufragos y ahogados<sup>98</sup>.

"molt m'an vanra, ce cuit, granz maus,  
que mes sire Meleaganz  
me fera pis que li jaianz  
se j'avoie esté perilliez.  
Morz an serai et essilliez  
maintenant que il le savra,  
que ja de moi pitié n'avra." (vv. 6. 072-78).

Las cualidades épicas de Méléagant, que habrían hecho de él un guerrero ejemplar, mal orientadas, se distorsionan convirtiéndose en fuerzas al servicio del Mal (agresividad, crueldad, desmesura, orgullo, felonía ...) <sup>99</sup>. Resumiendo, estos caracteres negativos asimilan a Méléagant y a su doble, el Orguloso, con ciertos rostros teriomorfos; unas veces de modo directo, otras indirecto -a través de personajes como el gigante o el enano-. El antagonista de Lanzarote se identifica por su agresividad mordicante con el león, el lobo y el perro, teriomorfia solar (sol nefasto); por su violencia y fuerza destructora con el toro; por su fealdad moral con el sapo; por sus apariciones y desapariciones inesperadas, así como, por su deslealtad con la serpiente (dragón); es decir, con una teriomorfia lunar y acuática, que lo vincula igualmente al agua parfond, leide y felenesse del puente de la espada, porque Méléagant encarna, en definitiva, los aspectos más temibles del bestiario: el mal devastador y la muerte.

Como se ha puesto de manifiesto a lo largo del presente



capítulo, la temporalidad presenta su rostro más cruel, amenazador y temible a través de ciertos símbolos teriomorfos gobernados por los esquemas de lo animado y de la agresividad mordicante, símbolos, todos ellos, de destrucción y muerte que representan a Kronos con sus mil caras aterradoras.

Así mismo hemos visto cómo el adversario teriomorfo no se *representa exclusivamente a través del animal (caballo, leones)*: ciertos personajes toman, también, rasgos morales y físicos de la animalidad tenebrosa (Méléagant, El Orguloso, el enano ...). Contra esta teriomorfia múltiple y demoníaca tendrá que enfrentarse Lanzarote, simbolizando dicho enfrentamiento la lucha mítica entre el Bien y el Mal y, al mismo tiempo, la afirmación -tras cada victoria- de la propia existencia frente al poder destructor del tiempo.

## NOTAS. ADVERSIDAD TERIOMORFA

- 1 El mundo artúrico aparece en las novelas corteses totalmente sometido a la voluntad divina. El orden que lo rige es pues un orden agradable a Dios, de ahí que la turbación o ruptura del mismo afecte a la armonía espiritual. Cf. E. Kölher: *Op. cit.*., pp. 77-102.
- 2 *ibid.*., p. 91.
- 3 Viseux, D: *L'initiation chevaleresque dans la légende arthurienne* Paris. Dervy-Livres. 1.980, pp. 19 y 20.
- 4 *Op. cit.*, p. 35
- 5 "*La fonction qu'a l'aventure de rétablir une harmonie troublée fait de la quête la recherche du sens de la vie dans sa totalité, mais d'un sens qui, du fait que les antagonismes de la société féodale augmentent plutôt qu'ils ne diminuent, ne peut plus être trouvé dans le domaine de l'immanence.*" (E. Kölher: *Op. cit.*, p. 97)
- 6 Queremos dejar constancia no obstante de la opinión que sobre este tema tiene M. L. von Franz: "*... la traversée de la mer et les pérégrinations du héros vers une terre inconnue comme l'image d'une descente du moi conscient dans l'inconscient. C'est à la fois vrai et faux: les choses ne peuvent être aussi simples que cela, puisque, d'une certaine façon, toutes les figures d'un conte évoluent, depuis le début, dans l'inconscient: tous sont des personnifications de forces et de processus inconscients.*"

(*L'Ombre* ., p. 129.).

- 7 E. Kölher: *Op. cit.*, p. 103. El subrayado es nuestro.
- 8 Vid. *Arquetipos e inconsciente colectivo. Op. cit.*, pp. 10 y ss.
- 9 El Mal puede provenir de un arquetipo que ha sido rechazado por el consciente. "*Du fait que le préjugé chrétien a repoussé l'aspect instinctif de l'anima, celle-ci a eu tendance à se développer dans l'autre direction et à devenir inhumaine*" (M. L. von Franz: *L'Ombre.*, pp. 141-2). En efecto, bajo la influencia del cristianismo el arquetipo de la Gran Madre se escinde en dos: su cara positiva, luminosa fue asimilada por la Virgen María mientras que su rostro negativo rechazado proyectó su sombra sobre la mujer (Cf. *ibid.* , p. 181). Esto explica suficientemente desde la óptica del psicoanálisis la misoginia del occidente medieval, exceptuando el fenómeno social y cultural de la cortesía, en el que la mujer ocupará un lugar privilegiado.
- 10 Vid. Durand: *Structures* ., pp. 135, 136.
- 11 Lanzarote se enfrentará solo a las pruebas que surgen a lo largo de su recorrido, sin embargo, a pesar del carácter individual de la aventura, Lanzarote estará casi siempre acompañado (Gauvain, doncella seductora, hijos del valvasor).
- 12 M. L. von Franz: *L'Ombre* ., p. 295.
- 13 G. Durand: *Structures* ., p. 72.
- 14 Vid. *Ibid.*, pp. 75-96.
- 15 Durante el torneo que se realiza en la corte de Arturo, Cligès cambia cuatro veces de armadura, distinguiéndose por el color:

noire, verte, vermeille y blanche y cuatro veces de caballo, siendo su color semejante al de la armadura: noir, fauve, sor y blanc .

- 16 Cf. R. Bezzola: *Le Sens de l'Aventure et de l'Amour* . *Op. cit.*
- 17 En *Les Quatre Eléments de la Culture médiévale* (Université de Picardie, 1983, pp. 163-169.), J. Ribard ha demostrado como los cuatro colores de las armas y de los caballos de Cligès simbolizan los cuatro elementos y como estos establecen una jerarquía dentro de los contrincantes: "*il y a chaque fois une conformité certaine entre la couleur de l'armure choisie par Cligès et l'adversaire qu'il s'apprête à affronter (...). Chrétien , par Cligès interposé, choisit -et ne choisit pas au hasard- 'l'image-reflet' qu'il veut donner de chaque personnage face auquel va se dresser le fils d'Alexandre* " (p. 166).
- 18 Como sustantivo: chevax (vv. 200, 242, 262, 280, 308), palefroiz (v. 202), palefroi (204), cheval (v. 245, 259, 272), destriers (v. 256, 282, 305). Como pronombre: qui (v. 205), il (v. 281), le quel (vv. 287, 289), celui (v. 293), l' (vv. 295, 297), cil (v. 296). Además podemos incluir el término metafórico "en bière" . Si incorporamos los verbos que tienen como sujeto u objeto al caballo, la frecuencia aumenta 51/120.
- 19 Vid. *Les Quatre Eléments de la Culture médiévale*. *Op. cit.*
- 20 Vid. *supra* : "La lucha en el bosque": bosque", nota 19.
- 21 C. G. Jung: *Símb. Trans.* *Op. cit.* Jung insiste en el carácter hipomorfo de la pesadilla y establece una relación entre marha (antiguo alemán) que significa "semental" y el radical ario

"mar-", "morir", por lo que el caballo asume o se confunde con la imagen de la muerte. Así mismo, aproxima a esta raíz la palabra francesa *mère*" añadiendo "¿y no es la madre el caballo del niño ?" (p. 263). Por otra parte, señala que la madre y la vinculación a la madre pueden revestir un aspecto terrorífico.

- 22 " et cil chiet morz qu'il a lessié,  
car molt l'avoit le jor pené  
et traveillié et sormené " (vv. 296-298)
- 23 " et tex qu'il n'a mes nul mestier? (v.281). En efecto, este caballo ya no es "*l'une des formes symboliques les plus pures de la nature instinctive, de cette énergie qui supporte et entraîne le moi conscient sans qu'il s'en rende compte* ", ni tampoco "*le flot de la vie, ce qui dirige notre attention sur telle ou telle chose et influe sur nos actions au moyen de motivations inconscientes*" (M.L. Von Franz: *L'Ombre* ., p. 380).
- 24 Sólo con un caballo solar puede hacer frente el héroe uraniano a las fuerzas ctónicas que le aguardan en el bosque
- 25 Vid. G. Durand: *Structures* ., p. 81.
- 26 Vid. H. R. Patch: *El otro mundo en la literatura medieval*. Madrid. F. C. E. 1.983.
- 27 *Le Conte du Graal*. Ed. de Félix Lecoy. H. Champion: coll: "C.F.M.A. Paris.1.984. Cf. G. Chandès: *Le serpent*., p.154.
- 28 La "lividez" puede ser uno de los efectos de la visión fantasmal.
- 29 Vid. los estudios de: J. Markale: a) *Le roi Artuhur et la société celtique*. Paris. Payot. 1.982. b) *Lancelot... Op. cit.* y E. Kölher:

*L'Aventure chevaleresque., Op. cit.*

30 *Op. cit.*

31 Vid. J. Marx: "La vie et les aventures de la reine Guenièvre et la transformation de son personnage" en *Journal des Savants* . Paris.1.965, pp. 332-342 y A. Micha: "Sur les sources de la Charrette" *art. cit.*, pp. 498-516.

32 Vid. los *Mabinogion* : Ed. y trad. de J. Loth. Genève. Slatkine. 1.975; J. Markale: *Les Celtes et la civilisation celtique*. Paris. Payot. 1.969. También H. D'Arbois de Jubainville: *El ciclo mitológico irlandés y la mitología céltica*. Barcelona. Visión Libros. 1.981 y H. Patch: *El Otro mundo en la literatura medieval* . Madrid. F.C.E. 1983.

33 Vid. el estudio de P. Duval: *Recherches sur les structures de la poésie alchimique et les correspondances dans le 'Conte du Graal' de Chrétien de Troyes et l'influence de L'Espagne mozarabe de L'Ebre sur la pensée symbolique de l'oeuvre*. Paris. Champion. 1.975.

34 Jung en *Psychologie et Alchimie* (p. 25) dice del arquetipo del Soi ("el sí mismo"): *concept assez précis, d'une part, pour exprimer l'essence de la totalité humaine et assez imprécis, d'autre part, pour communiquer aussi le caractère indescriptible et indéterminable de la totalité. Ces qualités paradoxales du concept du soi sont conformes au fait que la totalité se compose de l'homme conscient, d'une part, et de l'homme inconscient, d'autre part* . Vid. también *Símb. Trans ., Op. cit.*, y la obra de M.

L. Von Franz, especialmente: *la voie de L'Individuation dans les contes des Fées. Op. cit*

35 Dicha hipótesis ha sido ya objeto de análisis, para el conjunto de la obra de Chrétien, por parte de G. Chandès en su valioso trabajo: *Le Serpent ., Op. cit .,* así pues sin desdeñar los resultados obtenidos por Chandès, antes bien, teniéndolos presentes, intentaremos nuestro propio recorrido.

36 Vid. *supra* nota 21.

37 Jung: *Simb. Trans .,* p. 286.

38 Vid. *infra* "La adversidad femenina: El síndrome catamorfo".

39 "*Dans la Littérature, cela veut dire que les dangers pesant sur la communauté ne peuvent être conjurés que par l'Individu. Il ne s'agit simplement de l'Individu mais de sa personnalité, comme cela ressort du fait que le sujet de l'aventure n'est pas n'importe quel chevalier de la Table ronde, mais un chevalier bien déterminé, qui a été élu et dont les actes seuls confirment la communauté. Les chevaliers de la Table ronde sont tous de même rang, mais non pas de même nature*" (E. Köhler: *Op. cit.*, p. 104.).

40 La amante es la mujer del rey, al que como vasallo Lancelot debe fidelidad. La magnitud de la traición nos la hace conocer el autor por medio de la indignación y estupor que siente Keu cuando es acusado injustamente por Méléagant de yacer con la reina:

*"Certes, mialz voldroie estre morz*

*que tex leidure ne tiex torz*

fust par moi quis vers mon seignor ; " (vv. 4. 863-5)

("Sí, preferiría estar muerto que haber cometido contra mi señor semejante desafuero").

- 41 Vid. *infra* el capítulo dedicado a "La adversidad femenina", también remitimos a nuestro artículo: "La Femenidad causa de conflicto heroico en *Erec, Cligès y Perceval* de Chrétien de Troyes" en *Cuadernos de Investigación Filológica* . C. U. de la Rioja. 1.985. pp. 167-185.
- 42 Vid. J. Frappier: *Etude sur Yvain ou le chevalier au lion de Chrétien de Troyes*. Paris. Sedes. 1.969, pp. 109 y ss. P. Haidu: *Lion, queue, coupée. L'écart symbolique chez Chrétien de Troyes*. Genève. Droz. 1.972, pp. 65 y ss.
- 43 Vid. P. Haidu: *Ibid* ., pp. 58-9.
- 44 *Ibid* ., pp. 60-64, 72.
- 45 Vid. G. Durand: *Structures* . p. 90.
- 46 Vid. *infra* : "la adversidad nictomorfa". Remitimos también a G. Chandès: "Recherches sur l'imaginaire des eaux dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes" en *C. C. M.* XIX. 1.976, pp. 151-164.
- 47 G. Chandès: *Le serpent...* p. 44.
- 48 Cf. J. Frappier: *Etude sur Yvain.*, pp. 214-5. Entre las virtudes caballerescas, el león "*symbolise surtout la reconnaissance et la fidélité. Plus encore, il est le double allégorique du héros lui-même, un Yvain exemplaire* " (p. 216). Vid. también el artículo de B. Nelson Sargent: "L' "autre" chez Chrétien de Troyes" en *C. C. M.* , X. 1.967, pp. 199-205.



49 Según la antinomia paulina, el león representaría -por el gusto feroz por la carne- la debilidad del caballero (Yvain) que se deja arrastrar por la tentación caballeresca con el menosprecio de cualquier otra responsabilidad o moral (Cf. Haidu: *Op. cit.*., p. 63). Haidu reconoce, no obstante, que la interpretación "positiva" del león es igualmente coherente e incluso más "fiel" al texto de Chrétien: *"Il est évident que le lion est plutôt l'antithèse de son maître en ce qui concerne la reconnaissance et la fidélité: c'est Yvain qui n'a pas pu rester fidèle à sa parole, et c'est bien cette erreur, cette faute ou ce péché qui déclenche l'action des deux derniers tiers du roman. Vue sous cet angle, la présence continuelle du lion renvoie en arrière et rappelle ce que le héros aurait dû être pour Laudine et ce qu'il doit devenir pour la mériter à nouveau"* (p. 64).

50 Vid. *infra* : "La Purificación: corte".

51 *Serpent.*., p. 43.

52 Cf. C. G. Jung: *Psychologie et Alchimie*.

53 *"Les systèmes d'opposition spatiale privilégiés par le christianisme médiéval -mais pas uniquement médiéval- sont, d'une part, le couple haut-bas qui engendre le couple monter-descendre et, d'autre part, le couple intérieur-extérieur qui produit le couple entrer-sortir qui peut devenir le trio entrer-traverser-sortir. Dans l'idéologie chrétienne médiévale les orientations valorisées sont celles du haut et de l'intérieur. L'idéal, le programme proposés au chrétien sont l'ascension et*

*l'intériorisation.* " (J. Le Goff: *L'imaginaire* ., p. 134).

- 54 Como todo umbral, "el paso de las piedras" está también defendido por su guardián y por fuerzas peligrosas, reduplicando su presencia la dificultad del paso.

"A tant ez vos sor un cheval  
un chevalier sor la bretesche,  
armé d'une armeüre fresche,  
et de chascune part sergenz  
qui tenoient haches tranchanz." (vv. 2.206-10)

En el enfrentamiento vence Lanzarote; su triunfo y coraje "exorcizan" el peligro de manera que los "sergenz" se vuelven inofensivos. Se trata, pues, de la captación de las fuerzas contrarias por áquel que se muestra capaz y valeroso (Vid. Campbell, *Op. cit.* ., p81.).

"et li sergent as haches saillent,  
mes a esciant a lui failent,  
qu'il n'ont talant de feire mal  
ne a lui ne a son cheval.  
Et li chevaliers parçoit bien  
qu'il nel voelent grever de rien,  
ne n'ont talant de lui mal feire;" (vv. 2.229-35)

- 55 J. Ribard: *Chrétien de Troyes: Le Chevalier de la Charrette. Essai d'interprétation symbolique* . Paris. Nizet. 1972, p. 106.

- 56 *Introduction à la littérature fantastique* . Paris. A. Colin.1.970, pp. 49-50.

- 57 Para completar la visión del enano remitimos a "La Degradación: el enano".
- 58 Cf. Chandès, *Serpent.*, : "Les chevaliers de Male Part".
- 59 "On sait, en effet que tout contenu refoulé régresse dans l'inconscient et devient même, le plus souvent, négatif. Le géant est, entre autres choses, une élément de l'ancienne mentalité païenne également réduit par la nouvelle religion à trouver refuge dans la nature sauvage -dans l'inconscient- et, par là même, devenu dangereux ." (Von Franz, *L'Ombre .*, p. 307.).
- 60 Vid. Le Goff, *L'imaginaire médiéval* : "Le corps". Así mismo, Bronislaw Geremek: "Le marginal" en *L'homme médiéval* . Paris. Du Seuil. 1.989, pp. 381-413 y *Exclus et système d'exclusion dans la littérature et la civilisation médiévales. Senefiance 8* . Publications du C.U.E.R.M.A. Université de Provence. 1.976.
- 61 No es nuestra intención hacer un estudio completo del gigante desde el punto de vista de lo imaginario. Chandès presenta un retrato bastante acabado de este personaje, por consiguiente, a él remitimos en *Serpent.* , pp. 61-74.
- 62 forssan (6.355), forssene (3.367), forssené (6.335).  
esperduz (6.334).  
rage (6.355), anrage (7.070).  
ire (3.157, 7.069, 7.081).  
fiers (3.163).  
mautalant (3.158).
- 63 Vid. *supra* : "El bestiario". El león, como símbolo de fiereza (*fier*

*comme un lion* ), aparece con frecuencia en la literatura medieval, sobre todo, en la literatura piadosa y en la narrativa (Cantar de Gesta y novela).

- 64 La agresividad teratológica se manifiesta principalmente en la crueldad, ligada la mayoría de las veces a un trato vejatorio. En *Erec*, los dos gigantes conducen de un modo innoble a un caballero ("an pur cos / des chاوز et nu sor un roncín, / con s'il fust pris a lorrecín, / les mains liées et les piez.", vv. 4.358-4.361). Además, lo maltratan sadicamente como veremos en los versos siguientes en los que el autor describe con toda crudeza el castigo infligido:

"Tan feru et batu l'avoient  
que ja li avoient del dos  
la char rompue jusqu'as os;  
par les costés et par les flans  
li coroit contre val li sans,  
si que li roncins estoit toz  
an sanc jusqu'au ventre desoz. " (vv. 4.366-72)

En *Yvain* encontramos una descripción muy similar a la anterior, puesto que aparecen las dos constantes a) el trato deshonroso b) la crueldad.

- a) "... chemises sales et ordés,  
... liez de cordes  
les piez et les mains ...  
sor quatre roncins qui clochoient,  
meigres et foibles et redois" (vv. 4. 091-5)

b) "tant que li jaianz vient batant  
 qui les chevaliers amenoit;  
 et un pel a son col tenoit,  
 grant et quarré, agu devant,  
 dom il les bousoit molt sovant;" (vv. 4.084-88)

- 65 Lat. "putidum < putere " ("apestar").
- 66 También en *Erec* , los dos gigantes que maltratan al caballero se autocomparan con dos lobos mientras que a Erec lo asimilan con el cordero: "...vos force vers nos / ne c'uns aigniax antre deus los" (4. 404-5). Es evidente que el lobo representa, para ellos, la fuerza frente a la debilidad del cordero, pero además, simboliza la agresividad carnícora de un animal depredador frente a un animal pacífico y herbívoro. Por último, en *Yvain* , cuando el gigante Harpin cae mortalmente herido, son los habitantes del castillo los que se abaten sobre él como perros ("que tuit corent ... / si con li chiens qu'a chacie la beste, / tant que il l'a prise; "vv. 4.245-7). En esta imagen, verdaderamente cinagógica, se han transferido los papeles: la agresividad tradicional del gigante ha pasado a sus víctimas, poseídas por el exceso de crueldad emanada del propio gigante.
- 67 Chandès, *Serpent.* , p. 76.
- 68 Resulta fácil encontrar en la literatura medieval ejemplos en los que el antagonista posee un bello porte, amén de otros valores "épicas", como el coraje, maestría en el manejo de las armas, etc. Uno de estos ejemplos es Ganelon en *La Chanson de Roland* . El poeta tan parco en descripciones hace, no obstante, un alto

para presentarnos al traidor:

"E li quens Guenes ...

vairs ont les oilz et mult fier le visage,

gent ont le cors e les costez ont larges;

tant par fut bels tuit si per l'en esguardent. (*Chanson de Roland* , ed. de

G. Moignet. Paris. Bordas. 1.969, vv. 280 ss.)

69 "ta folie ne ton orguel (v. 3.866)

"molt plains d'orguel et de desroi" (v. 6.152)

70 Vid. nuestra Memoria de Licenciatura: *Elementos para una lectura semiótica de "Le chevalier de la Charrette"*. Op. cit .

71 Méléagant reta a cualquier caballero de la corte de Arturo que sea capaz de defender, frente a él, a la reina Ginebra, así como, de luchar por la libertad del pueblo cautivo en Gorre.

Del mismo modo, el caballero Orgullosa reta a Lanzarote tras inferirle el ultraje de recordarle el hecho vergonzoso de la carreta. Si en la lucha contra Méléagant se trataba de abrir las fronteras a los cautivos, con el caballero Orgullosa la lucha es por franquear el pasaje hacia el castillo de Baudemagus.

72 Méléagant aparece en la corte de Arturo el día de la Ascensión, gran fiesta que ha congregado a las gentes nobles del país, interrumpirá el festín y tras su marcha la angustia y el desconsuelo se apoderan de todos los presentes. El Orgullosa aparece, también, cuando la familia del caballero cautivo, que rinde homenaje a su huésped, y el propio Lanzarote están sentados a la mesa ("au premier mes"). La agresión produce el

mismo efecto que en el caso anterior. Tras la sorpresa, la comida se interrumpe dando paso a la lucha.

- 73 Méléagant se presenta ante Arturo a caballo y armado "de totes ses armes", v. 46. Sin mediar saludo ("nel salua pas, einz li dist", v. 50) comienza a hablarle lleno de orgullo. Sus modales anticortesés son evidentes. Otro tanto hace El Orguloso que es, si cabe, más insolent todavía.

"Cil des les piez jusqu'a la teste  
sist toz armez, sor son destrier.  
De l'une janbe an son estrier  
fu afichiez, et l'autre ot mise  
par contenance et par cointise  
sor le col del destrier crenu. (vv. 2.570-5)

Sin previo saludo, "il vint devant aus et dist" (2.578) palabras injuriosas acusando a Lanzarote de folie, orguel y de "cervel la teste vuide" (2.581).

- 74 La metáfora taurina aparece también en *Yvain* : cuando Harpin es herido de muerte muge y grita como un toro ("si bret et crie come tors", 4.222). Esta asociación toro-gigante confirma el sentido de "fuerza bruta" e "irracional" que posee la imagen taurina. Al mismo tiempo, los caracteres "taurinos" vinculan a tres personajes: Harpin de la Montagne, Méléagant (por asimilación) y el caballero Orguloso.

75 Cf. Durand, *Structures* ., p. 75.

76 "*Dans le système des valeurs socio-politiques et morales du*

*christianisme médiéval, les concepts centraux ne sont pas la liberté et la dépendance, mais le service et la loyauté. La théologie et le droit s'accordaient étroitement dans leur interprétation de ces concepts. Il est vrai que le droit était considéré comme une partie de la morale chrétienne. Mais ... le droit était un système universel tout-puissant. C'était le lieu général entre les hommes (Gourevitch, Les catégories de la culture médiévale . Paris. Gallimard. 1983, p. 198.).*

77 Desde el punto de vista social, Satán es figurado por el vasallo felón. Cf. Le Goff, *La civilisation* ., pp. 225-6.

78 La explicación psicoanalítica podría ser la misma que la ofrecida por Jung para el mito griego de los Titanes cuando estos intentan asaltar el Olimpo: "*Jung interprétait ce mythe comme reflétant l'irruption destructive de contenus inconscients dans le champ du conscient collectif* " (Von Franz, *L'Ombre* ., p. 308).

79 "Ce jor tenoit cort molt joieuse  
li rois a Bade sa cité.  
Jorz fu de sa natevité,  
por ce la tint grant et pleniére;" (vv. 6. 234-7)

80 Durand, *Structures* ., p. 87.

81 "*Le lion est un animal terrible, apparenté au Kronos astral* "  
(*Structures* ., p. 93).

82 Vid. *supra* : "Bestiario".

83 "*Les chiens symbolisent également Hécate, la lune noire, la lune "devorée", quelquefois représentée, comme Cerbère, sous la*



*forme d'un chien tricéphale "* ( Durand, *Structures.* , p. 92).

84 Cf. "La Degradación: enano ".

85 Cf. Chandès, *Serpent* ., p. 57.

86 Cf. M. Eliade, *Tratado de Historia de las Religiones. Morfología y dinámica de lo sagrado* . Madrid. Eds. Cristiandad. 1.981, p. 214.

87 H. Dontenville: *Mythologie Française*. Paris. Payot. 1966, p. 138.

88 "*Morphologie sémantique qui se renforce par son isomorphisme avec la faux ou la faucille du Temps Kronos, instrument de mutilation, symbole de la mutilation de la lune qu'est le croissant, le "quartier" de lune "* (Durand, *Structures* ., p. 87.).

89 El Minotauro era un monstruo con cabeza de hombre y cuerpo de toro, fruto de los amores contra natura de Pasífae y un toro, regalo del dios Posidón a Minos, rey de Creta. Cf. P. Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romane*. Paris. P.U.F., 1.979, arts. "Minotaure" y "Minos".

90 Minos, para probar que era el elegido de los dioses para gobernar Creta, hace un sacrificio a Posidón y le pide haga salir del mar un toro prometiéndole, a cambio, sacrificárselo. Posidón cumple su parte del pacto y un magnífico toro surge del mar; se trata, por lo tanto, de un toro "acuático".

91 Al negarse Minos a sacrificar el animal, Posidón en justa venganza vuelve al toro "furioso" y Hércules tendrá que matarlo (Cf. Grimal, *Dict. myth* ., art. "Héraklès").

92 Desde el punto de vista mítico, nos recuerda la inmolación del toro primitivo por Mitra con la consiguiente victoria de las

fuerzas del Bien y de la Luz. Para Jung (*Simb. trans.*, p. 275.), el sacrificio del toro permite al hombre triunfar sobre sus pasiones primitivas, representa el deseo de una vida espiritual

93 Según otra versión del mito, en vez de ovillo, Ariadna da a Teseo una corona luminosa, regalo de boda de Dioniso. Cf. Grimal, *Dict. myth .*, art. "Ariadne".

94 Cf. infra: "Purificación: Aire". Vid. también vv. 6. 410-13. Lo que caracteriza a un laberinto es su dificultad en salir de él o, por el contrario, de alcanzar lo que se busca dentro de él. Ambas dificultades aparecen perfectamente recogidas en el mito griego del laberinto. Nosotros nos hemos fundamentado en esta doble dificultad para afirmar el carácter laberíntico de Gorre y de la torre. El extravío, el desconocimiento de la buena vía marcan la ardua busca de la hermana de Méléagant:

"Mes tantes voies a tornees  
a mont, a val, 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." (vv. 6. 416-21)

95 El laberinto de Creta es también un lugar oscuro, precisamente, esta particularidad justifica la sustitución del ovillo por la corona luminosa en la segunda versión. Gracias a la luz de esta corona, Teseo habría encontrado el camino.

96 Cf. *Dict. Symb .*, art. "crapaud".

- 97 Para la serpiente en *Yvain*, cf. *supra* : "Bestiario"; para el agua del puente de la espada, cf. *infra* : "El agua oscura".
- 98 Vid. la nota crítica de Mario Roques al v. 6. 074 en su edición de *La Charrette* (en C. F. M. A.). J. Frappier, en su traducción (de esta misma edición, p. 190), acepta la conjetura de Roques ("Jaianz" = Dinabuc), así como, la lectura "li jaianz" frente a "li lagnaz" adoptada por W. Foerster en su edición (ed. cit., pp. 417-8).
- 99 Este es justamente el mayor peligro de todo héroe épico: caer en la desmesura, que invalida toda hazaña. El pecado del guerrero, cuya misión es defender y proteger, consiste justamente en destruir. La fuerza, de suyo, construye o destruye.

## II. 2. La adversidad nictomorfa

### II. 2. a . La noche

El hombre medieval siente sobre sí el peso angustioso de la negrura nocturna que se hiperboliza y moraliza, porque la noche es, sobre todo, el tiempo de la tentación, del pecado y del demonio: *"La nuit était le temps du danger et de la peur, celui de l'extraordinaire, le temps des démons et autres forces mystérieuses de l'ombre"* <sup>1</sup>.

Pero, la noche no son sólo las tinieblas, la oscuridad arrastra también un decorado que le es propio y que juega un papel importante para lo imaginario: la noche es el tiempo del descanso reparador, de la intimidad, del goce amoroso, etc, por consiguiente con ella o por ella se sobrevaloran la morada, los enseres domésticos, la mujer, etc. Sin embargo, tanto la noche como su "decorado" místico pueden perturbar y conducir al héroe diurno hasta los umbrales de la ansiedad presentando entonces su aspecto más inquietante; precisamente, es este aspecto negativo (temor, angustia) de la noche el que nos interesa analizar en el presente capítulo.

\* \* \*

Una imagen de transición hacia la oscuridad más absoluta nos

la ofrece el bosque en *La Charrette* <sup>2</sup>. Su umbría está sobredeterminada por el profuso ramaje que impide a la luz penetrar en su interior, además, la tarde está avanzada<sup>3</sup>, descendiendo, por consiguiente, el flujo de luz. Así pues, el bosque es un espacio "impregnado" de oscuridad en torno al cual se congregan todas las valoraciones negativas que son fuente de angustia: la agitación (entradas y salidas del bosque, lucha...), el ruido (estor), la agresión mordicante (despojos de armaduras, caballo muerto...<sup>4</sup>), el aislamiento ("tot sel"): en este espacio delimitado, cerrado, marginal, la soledad física y psíquica activan y hacen salir al exterior los contenidos inconscientes (para bien o para mal)<sup>5</sup>; por consiguiente, en el espacio tenebroso y caótico del bosque surgen los propios fantasmas y terrores, que perturban y angustian (como demuestra el sudor que empapa la montura de Lanzarote) haciendo del lugar el infierno que cada uno lleva dentro, es decir, un infierno personalizado<sup>6</sup>.

Otro ejemplo, todavía más nítido, de la asociación nefasta bosque-tinieblas aparece en *Yvain* cuando la doncella de la hija menor del señor de la Noire-Epine, que busca a Yvain<sup>7</sup>, se ve sorprendida en el bosque por la noche. La situación se agrava, además, con la violencia de la lluvia ("il plevoit a si grant desroi"). El pasaje de gran belleza e intensidad dramática es el siguiente:

"Et l' autre erra au lonc del jor,  
tote seule grant aleüre

tant que vint à la nuit obscure.  
 Si li enuia molt la nuiz,  
 et de ce dobla li enuiz  
 qu'il plovoit a si grant desroi,  
 con Damedex avoit de coi,  
 et fu el bois molt au parfont.  
 Et la nuiz, et li bois li font  
 grant enui, et plus li enuie  
 que la nuiz ne li bois, la pluie.  
 ... si pooit estre au grant esmai  
 pucele au bois, et sanz conduit,  
 par mal tans, et par noire nuit  
 si noire qu'ele ne veoit  
 le cheval sor qu'ele seoit" (vv. 4.828-46)

En este bosque confluyen de nuevo la oscuridad, aunque esta vez total ("nuit obscure"), la lluvia (el ruido), que por el "enui" que le causa debe ser una tormenta que, en su furor ("grant desroi"), agita y golpea las ramas de los árboles de manera que el bosque, en su negrura, produce espanto, es como una *bestia multiforme* que se estremece, se agita y ruge. Por otra parte, el tema de la soledad ("tote seule"), que aparecía también en *La Charrette* (Lanzarote: "tot sel"), está unido al del extravío. La oscuridad "si noire qu'ele ne veoit /le cheval sor qu'ele seoit" desorienta y pierde a la doncella. El bosque se vuelve entonces un laberinto del que sólo es posible salir con la ayuda de Dios, dado su

carácter infernal.

"et por ce reclamoit adés  
Deu avant, et sa mere après,  
et puis toz sainz et totes saintes;  
et dist la nuit orisons maintes  
que Dex a ostel la menast  
et fors de ce bois la gitast " (vv. 4. 847-52)

Finalmente, la doncella "si crīa tant" que sus ruegos fueron escuchados y el sonido de un cuerno llegó hasta ella

"... que ele oī  
un cor don molt se resjoī  
qu'ele cuide que ele truisse  
ostel, mes que venir i puisse;" (vv. 4.853-56)

El sonido<sup>8</sup>, como la luz, se abre paso y señala el camino en la oscuridad, conduciéndola como el hilo de Ariadna fuera del tenebroso laberinto vegetal.

"si s'est vers la voiz adreciee  
tant qu'ele antre en une chauciee,  
et la chauciee droit l'en mainne  
vers le cor dom ele ot l'alainne,

que par trois foiz, molt longuemant,  
sona li corz et hautemant;  
et ele erra droit a la voiz, " (vv. 4.857-63)

La cruz (croiz) situada a la derecha (destre) del camino y el chastelet de "murs blans", luminosa antítesis de la oscuridad nocturna, confirman la moralización de las tinieblas que son sentidas como la sustancia misma de lo infernal y demoníaco.

En este episodio existe una conexión evidente entre la temática del bosque-tinieblas y la errancia ciega (la ceguera es la negrura total). Se trata de un extravío físico y psíquico, de un proceso angustioso desencadenado por no saber dónde se está o por dónde ir para alcanzar la meta deseada. Volviendo a *La Charrette*, el tema de "la errancia ciega" aparece formando también parte del semantismo negativo del episodio del bosque, si bien, su estructura imaginaria no es tan transparente: Lanzarote no revestirá los caracteres "inquietantes" del ciego<sup>9</sup>, no es un personaje tenebroso, no hay en él una decadencia física<sup>10</sup> que refleje la "perversión" de los valores espirituales y, sin embargo, está cegado por sus sentimientos hacia Ginebra<sup>11</sup>. Lanzarote desprovisto de su energía vital por la muerte del caballo y privado, por consiguiente, de la fuerza instintiva capaz de conducirlo fuera del bosque, está perdido metafóricamente en él. Su ceguera se manifiesta en el campo del *logos* : desconoce (vs clarividencia) el paradero de la reina e incapacitado para proseguir



por sí solo su camino<sup>12</sup>, tiene que ser guiado y conducido (operándose un cambio en el sentido del verbo de "llevar" el caballo a "ser llevado" por la carreta). El papel de "lazarillo" lo asume en un principio el enano carretero. Su presencia evidencia, por la teoría del reflejo<sup>13</sup>, que Lanzarote ha entrado en una fase de regresión<sup>14</sup>. En efecto, es el enano, ese ser diminuto -el cual siendo hombre se aproxima al niño y al mundo de la infancia por su desarrollo incompleto- el que le conduce hacía Ginebra, hacia la madre. A partir del episodio del bosque, Lanzarote es guiado y orientado sobre el camino a seguir. Recordemos que es:

- acompañado por Gauvain
- informado por la doncella de la encrucijada<sup>15</sup>
- acompañado e informado por la doncella seductora<sup>16</sup>
- orientado por el caballero prisionero en Gorre y acompañado por sus hijos
- acompañado por los ex-cautivos en la busca de Gauvain
- rescatado y conducido a un refugio para su recuperación por la hermana de Méléagant.

El hecho de que la aventura, entendida como busca verdadera de la propia identidad, deba realizarse en solitario, pues, se trata de encontrar una solución al conflicto de la propia existencia, en un mundo lleno de contradicciones, choca frontalmente con la "compañía" que gravita en torno a Lanzarote. Salvo Erec, que es acompañado por Enide<sup>17</sup>, el resto de los héroes de Chrétien (Yvain, Perceval, Gauvain,

Calogrenante) hacen su recorrido, por lo general, en solitario. La explicación nos parece clara desde la óptica de la ceguera -considerada como la pérdida de la consciencia heroica debido a procesos de introversión- que afecta al personaje especialmente en los momentos de éxtasis amorosos: Lanzarote no ve al guardián del vado<sup>18</sup> o el peine de la reina abandonado en la fuente. La ceguera se prolonga hasta la torre donde la oscuridad más absoluta se ha apoderado de sus ojos<sup>19</sup>, sancionando su decadencia moral.

A pesar de ello, no será Lanzarote él que revestirá los caracteres más tenebrosos del "ciego", estos se reservan en *La Charrette* a Keu y Méléagant. Keu aparece en la obra como un lisiado: lisiado moral dominado por el orgullo, los celos, la ira...

"la novele en a Kex oïe  
qui avoec les sergenz manjoit;  
... si vient tot droit  
au roi, si li comance a dire,  
tot autresi come par ire " (vv. 82-6)

-----  
"et tuit d'ient par la meison  
qu'orguel, outrage et desreison  
avoit Kex demandee et quise." (vv. 185-7)

Este carácter negativo del personaje se oscurece todavía más

en *Yvain* y en *Le Graal*. En *Yvain* no es tanto su actuación como sus palabras (leingue) ponzoñas lo que lo define y asocia no sólo con lo tenebroso sino también con lo teriomorfo, porque Keu se asemeja a la serpiente, emblema de la suma maldad<sup>20</sup>, tan negra como el veneno corrosivo y letal que sale del interior de sus entrañas.

1. "Et Kex, qui molt fu ranponeus,  
fel et poignanz et venimeus" (vv.69-70)
2. "Certes, Kex, ....(fet la reïne)  
se ne vos poïssiez voidier  
del venin don vos estes plains.  
Enuieus estes, et vilains,  
de tancier a voz conpaignons." (vv. 86-91)
3. "Comant? Estes vos forssenez,  
mes sire Kex, fet la reïne,  
que vostre leingue onques ne fine?  
La vostre leingue soit honie  
... que tot le pis que ele set  
dit a chascun, comant qu'il soit." (vv. 612-619)

La descalificación que de él hace la reina es total, tanto por la dureza de los términos que utiliza, como por la acritud que se percibe en el tono. En un momento determinado de la discusión, la reina, dirigiéndose a Calogrenante, dice: "mon seignor Keu le seneschal / costumiers est de dire mal" (vv.131-4). Es decir, Keu representa el elemento

perturbador y negativo de la corte. Sobre el porqué de su permanencia en la misma al lado del rey Arturo se ha escrito mucho, en nuestra opinión, hay que aceptarlo como ese *malum necessarium* del que habla E. Kölher:

"Keu représente l'aspect négatif de la cour royale et -du fait que ses attaques blessantes ne font que stimuler davantage le héros- la fonction salvatrice du mal immanent à la société, qui incite au dépassement suprême."<sup>21</sup>

En *Le Graal*, Keu será ante todo un ser extremadamente violento que afrenta a la doncella que no ríe y al propio Perceval al intentar conducirlo al campamento de Arturo<sup>22</sup>.

A lo largo del recorrido narrativo, el retrato moral del personaje se oscurece más y más. Su ceguera (lesión moral) -consecuencia del ejercicio continuo de la maldad, más o menos deseada, más o menos eficaz- es diferente en su planteamiento de la ceguera de Lanzarote y, sin embargo, como veremos a continuación une a los dos personajes en un mismo tema el del incesto y "el complejo de Edipo".

Como resultado de la transposición de lo fisiológico a lo moral, la enfermedad o la tara física expresan en la sociedad medieval la enfermedad del alma<sup>23</sup>, es decir, el pecado. De este modo, la decadencia moral de Keu se refleja como en un espejo en la

decadencia de su cuerpo. En efecto, después de su partida de la corte artúrica, Keu reaparece con el cortejo que sigue el curso del río a lo largo del valle<sup>24</sup>: Keu está herido y es conducido en unas parihuelas (vv. 552-553). Un salto en el relato y Keu aparece en el castillo del rey Baudemagus, instalado en el mismo aposento de la reina Ginebra, allí, yace postrado por unas heridas que le causan gran dolor.

"et Lanceloz au seneschal  
anquiert s'il a eü grant mal.  
- "Oïl, fet il, et ai encor:  
onques n'oi plus mal que j'ai or;" (vv. 4.015-18)

Estas llagas no acaban nunca de sanar porque Méléagant, otro personaje tenebroso, se encarga de que le sean administrados unos emplastos letales:

"et Meliaganz d'autre part,  
ses filz, qui plains est de mal art,  
par traïson a lui mandoit  
les mires, si lor comandoit  
que sor mes plaies ne meïssent  
tex oignemanz qui m'oceïssent." (vv. 4.029-34)

El veneno, que definía *metafóricamente* a Keu en *Yvain*, aparece en *La Charrette* materializado en el ungüento: agua espesa

que evoca la del puente de la espada, pasta dañina que traidoramente roe y consume al enfermo, en definitiva, suplicio infernal para un falso héroe ligado al mundo místico<sup>25</sup> y al arquetipo de las tinieblas. Por consiguiente, la decadencia moral de este personaje se manifiesta en *La Charrette* en la corrupción de la carne vinculada a la temática sexual y a la moralización del devenir temporal.

Por otra parte, como delegado de la autoridad real, es decir, investido por el rey ("au roi poise, et si l'an revest", v. 180), Keu es el doble tenebroso de Arturo. Por esta asimilación, se abre la puerta al arquetipo del rey ciego y con él al Edipo. Efectivamente, la decadencia física de Keu se traduce en impotencia. Keu inmóvil<sup>26</sup>, sumido en la oscuridad, es testigo "ciego" (dormido) de una relación de la que queda excluído: su incapacitación para el amor resulta evidente para Baudemagus, el cual tiene buen cuidado de proteger a la reina de los acosos amorosos de su hijo Méléagant reforzando la vigilancia del aposento por fuera, pero en cambio, permite dentro la convivencia cotidiana de Keu y Ginebra. Otra imagen que suscita Keu -y que no excluye para nada la anterior- es la del guardián que vigila el gineceo; por eso, cuando los amantes conciertan la cita, la reina dice:

\*Asanbler ne porriens nos,  
qu'an ma chanbre, devant moi, gist  
Kex, li seneschax, qui languist

des plaies dom il est coverz. " (vv. 4.520-23)

Más tarde, cuando llega la noche, y Lanzarote decide quebrar la resistencia de los hierros que cierran la ventana, Ginebra le recomienda silencio para evitar despertar al senescal, que de seguro impediría tal acercamiento, pues, representa (por la asimilación con Arturo) la conciencia social sancionadora (el superego).

"... que de noise ne vos meschiee;  
qu'il n'i avroit geu ne deport,  
se li seneschax qui ci dort  
s' esveilloit ja por nostre noise.  
Por c'est bien droiz que je m'an voise,  
qu'il n'i porroit nul bien noter  
se il me veoit ci ester." (vv. 4. 620-26)

Así, Keu yace en el aposento pero es impotente no sólo para realizar el acto sexual sino incluso para impedirlo a otro, pues, dormido, no advierte la presencia del intruso<sup>27</sup>. Su falta de visión (lucidez)<sup>28</sup> denuncia la decrepitud, la decadencia espiritual y física del la sociedad artúrica representada por el rey Arturo. Su doble, Keu, tullido, enfermo, ciego encarna la imagen del rey en declive<sup>29</sup> que ya no simboliza la fuerza vital de su comunidad y debe ser sustituido por otro nuevo<sup>30</sup>, función que parece asumir Lanzarote. En efecto, Arturo no ha sabido impedir la marcha de Ginebra, la cual, al

representar el principio femenino de la corte (anima), provoca la desarmonización de los contrarios e, incapaz de recuperarla por sí mismo (como lo demuestra la incapacidad de Keu<sup>31</sup>), debe ceder su puesto al "elegido" por el destino para ocuparlo. De este modo, Keu inmóvil, dormido (el sueño es un eufemismo de la muerte) simboliza al padre-marido muerto.

El mitema edípico del padre muerto se manifiesta por vez primera cuando Keu es conducido "en bière" ("an virent porter une biere; / s'avoit dedanz un chevalier" vv. 552-3). Como ya hemos visto, en la comparación popular aplicada a Ginebra y a su caballo<sup>32</sup>, el término bière, además de significar "parihuela", significa también "ataúd" o "parihuela mortuoria". Por otra parte, el acompañamiento de mujeres llorando y expresando su duelo completa suficientemente el semantismo mortuorio del cortejo que discurre por el valle.

"et delez ot duel grant et fier  
que trois dameiseles feisoient. " (vv. 554-5)

Podría objetársenos que es Méléagant y no Lanzarote el "factor" del atentado contra el padre, continuamente renovado en los ungüentos ponzoñosos y, en efecto, tendrían razón sino fuera porque Méléagant es a su vez el doble tenebroso de Lanzarote, es decir, su parte oscura.



"Nous affirmons que les figures de héros positifs sont des systèmes de contraires en tension: elles ne se construisent pas sur la seule personne du sujet, mais tout autant sur celles des opposants. 'Le chevalier à la charrette' n'est pas seulement Lancelot, mais Lancelot et Méléagant; .... La vérité du héros diurne se cache aussi dans son double ténébreux" .<sup>33</sup>

Sin embargo, la presencia real de Keu en la habitación la noche de la cita y el hecho de que éste pueda despertarse demuestra que no hay en la fantasía incestuosa una verdadera muerte del padre, tan sólo el deseo de evitar el obstáculo que se interpone entre la madre y el hijo<sup>34</sup>, fase emocional a la que el héroe debe enfrentarse para alcanzar la madurez.

Efectivamente, nosotros enfocamos la estructura edípica del relato como una metáfora en la que se representa por un lado el miedo del padre, del viejo rey a ser sustituido por el hijo, más joven (renovación de viejas estructuras mentales, sociales...); por otro lado, el obstáculo emocional que surge en el camino del hijo (héroe) hacia la realización personal. Para alcanzar este estadio deseado, el héroe debe superar toda una serie de etapas que le dan la experiencia necesaria para su evolución. Si consigue salvar el peligro de regresión a lo materno *"la recompensa del héroe al final del cuento no es la muerte ni la destrucción, sino la integración superior, simbolizada por la victoria sobre el rival o el enemigo y por la felicidad alcanzada en el desenlace"*<sup>35</sup>.

Por el momento, dejemos para más adelante el hecho de si Lanzarote logra o no alcanzar la recompensa final y sigamos el análisis con el último de los personajes afectados de "ceguera", Méléagant. Su ceguera se fundamenta, como ya hemos dicho<sup>36</sup>, en algunos de los caracteres de su personalidad (ira, orgullo, violencia, envidia...) que oscurecen su espíritu convirtiéndole en un ser incapacitado para el amor o para cualquier otro sentimiento positivo. En cierto modo, se parece mucho a Keu; la diferencia entre ambos estriba en que la "fragilidad" moral de Keu afecta la resistencia del cuerpo, que cae (recordemos episodio del bosque) aquejado de inmovilidad. Keu, además, no es un personaje completamente negativo puesto que desempeña en la corte una función social; por lo tanto y a pesar de todo, es útil y necesario para la comunidad<sup>37</sup>, como nos lo muestra la consternación que produce en el rey y en la reina la noticia de su renuncia (vid. vv. 93 y ss.). Por eso, su servicio social le redime en parte haciéndole un personaje "bisagra" o dualista que une en sí mismo el mal moral y el servicio (bien) social, lo que le convierte en un marginado: rechazado por sus compañeros (Cf. el comienzo de *Yvain* o de *Le Graal* ), lo será también por la otra parte, por Méléagant (quien le ataca física y moralmente: derrota en el bosque, acusación de adulterio) que no lo considera uno de los suyos.

Sin embargo, Méléagant es un personaje definido unívocamente desde el comienzo. Su maldad es absoluta, sin paliativos, es la fuerza destructora que lo asimila al gigante. Su ceguera espiritual le

identifica con lo negro e infernal (el agua del puente de la espada, los ungüentos ponzoñosos, la torre, la serpiente ...). Así pues, desde el punto de vista de la Transcendencia, Méléagant, con su conducta, ejemplifica la imposibilidad de alcanzar la luz una vez que afectado por la enfermedad más negra, el pecado, no busca la redención (la solución que se postula en *La Charrette* es, probablemente, el servicio a los demás, como Lanzarote que rescata a los cautivos). Por el contrario, Méléagant persiste en el ejercicio del mal, no abriendo los ojos a la luz del espíritu. Este es el sentido de las palabras de su padre, Baudemagus, el cual aparece como el portavoz del propio Chrétien.

"Filz, je te chasti; mes cui chaut?  
quan qu'an dit a fol petit vaut,  
que cil ne se fet fors debatre,  
qui de fol vialt folie abatre;  
et biens qu'an anseigne et descuevre  
ne valt rien, s'an nel met a oevre,  
einz est lués alez et perduz." (vv. 6.327-33)

Volviendo al protagonista, la oscuridad ejerce presión sobre él en otros momentos, en otros lugares, con otros decorados. En la noche del primer castillo -al que Lanzarote llega montado en la carreta- no hay una valoración negativa, como lo demuestra la falta de angustia en los personajes<sup>38</sup> por lo que disentimos de la opinión de

Chandès<sup>39</sup>. Es cierto, que hay una puesta en escena del universo místico (imágenes de intimidad, de reposo, alimenticias, la mujer eufemizada<sup>40</sup>...) pero este no influye en el héroe épico hasta el punto de trastornar su psiquismo, todo lo contrario, en el se ofrece lo necesario para el descanso reparador y una "boene et bele" compañía, pues, no está solo: además de la dueña y de sus doncellas está Gauvain. La compañía, si es múltiple, combate eficazmente la angustia en el frente asociado de la mujer y la noche, ya que, la soledad ("tot sel") produce un efecto devastador cuando se tiene como única compañera a la mujer. Es entonces cuando se pone en marcha el mecanismo que abre el "conflicto" sexual; este puede agravarse además considerablemente si aparece la cama, objeto que posibilita la relación sexual (este trío -mujer, noche, cama- será objeto de nuestra atención al final del presente capítulo). Sin embargo, esto no ocurre en este primer castillo que une el hospedaje confortable a la buena compañía:

"Por neant volsissent changier  
lor ostel, por querre meillor,  
car molt lor i fist grant enor  
et conpeignie boene et bele,  
tote la nuit, la demesele" (vv. 454-58)

Por otra parte, la "trampa femenina" ("la cama maravillosa"), como afirma Chandès<sup>41</sup>, no es tal desde el momento que es

honestamente anunciada (o denunciada) por la *dameisele* y voluntariamente aceptada por Lanzarote, aun en contra de los deseos de ella misma. Además, la herida, que podría introducir la sangre nefasta por estar asociada a la oscuridad y a la mujer, queda reducida a un arañazo sin importancia desmintiendo por sí solo el aspecto negativo de esta primera noche.

"Et li fers...

si qu'il li a del cuir osté

un po, mes n'est mie bleciez." (vv. 524-7)

Otro caso muy diferente -incluso opuesto- es el de la noche que Lanzarote pasa en el baile de la doncella "seductora". Ante la inminente llegada de la oscuridad, el caballero andante debe buscar un refugio que le proteja de los terrores nocturnos. El ofrecimiento vendrá de parte de la doncella que, saliéndole al encuentro, le brinda hospedaje a cambio de que le haga compañía en la cama.

"mes par itel hebergeroiz

que avoec moi vos coucheroiz,

einsi le vos ofre et presant." (vv. 943-5)

Cuando Lanzarote intenta que reconsidere la condición impuesta, la doncella se mantiene firme ("je n'an feroie autremant rien, / fet la pucele, par mes ialz." vv. 955-6) y Lanzarote, muy a su pesar, se ve

obligado a aceptar. La noche aparece, pues, unida desde el principio a la mujer y a lo sexual. Así mismo, la dialéctica que se establece entre fuera vs dentro, es decir, entre el exterior tenebroso, angustioso y el interior luminoso y confortable va poco a poco a desmentirse. En efecto, dentro, el decorado místico se intensifica: insularidad reduplicada (foso-baile), esplendor de la estancia con ricos candelabros y copas de plata dorada, mesa bien dispuesta, gran derroche de antorchas y velas que anegan de luz la sala.

"la sale ne fu mie enuble,  
...mes tant avoit leanz chandoiles  
tortices, grosses et ardanz,  
que la clartez estoit moult granz." (vv. 1.014-18)

Esta estancia tan magníficamente preparada para agradar a los sentidos no es un lugar de reposo y tranquilidad como el primer castillo sino un *locus amoenus* interior dispuesto para el acoplamiento sexual. Lanzarote así lo entiende y, viéndose solo, su angustia crece, pues, la intimidad favorece la relación amorosa. Este tema de la intimidad sentida como *aislamiento* (factor agresor) se repite obsesivamente por tres veces, dos por boca del narrador:

"et la dedanz home n'avoit  
fors celui que ele atandoit" (vv. 971-2)  
"vaslet, ne sergent, n'escuier,

n'ont trové leanz ne veü." (vv.998-9)

y una por boca de la propia doncella que lo confirma definitivamente:

"nus ne la vos ofre ne baille,  
car ceanz fors moi ne veez" (vv. 1.022-3)

Así pues, Lanzarote se siente irremisiblemente atrapado y sus pensamientos se oscurecen contrastando con la claridad del lugar: la pena y la angustia suficientemente indicativas de su estado de ánimo se manifiestan además físicamente por el sudor<sup>42</sup>. Por lo tanto, la noche en la que verdaderamente el psiquismo del héroe se ve afectado es esta noche en el baile de la doncella seductora. No obstante, no es la noche en sí (las tinieblas) la que produce la zozobra en el corazón de Lanzarote sino su cortejo, el despliegue de los símbolos de intimidad unidos a la presencia de la feminidad "terrible". Por consiguiente, el eje *exterior vs interior* <sup>43</sup> invierte su semantismo: no es en el exterior donde está el peligro (incluso, la "noche oscura" que atemoriza a la doncella en *Yvain* es aquí una noche estrellada ["si luisoient ja les estoiles" v. 1.015]) sino en el interior iluminado. La luz al servicio de la mujer hechizadora ensombrece a Lanzarote. Este contraste entre fuera (sosiego = ausencia de la vamp fatal) / dentro (tribulación = presencia de la vamp fatal) se recoge especialmente en los versos siguientes en los que la doncella le dice:

"Sire, alez vos la fors deduire,  
mes que il ne vos doie nuire,  
et seulement tant i seroiz,  
se vos plest, que vos panseroiz  
que je porrai estre couchiee." (vv. 1.035-39)  
"Lors s'an ist fors, et si demore  
une grant piece en mi la cort" (vv. 1.046-7)

La "noche oscura" hace finalmente su aparición en la cita de Lanzarote y Ginebra. Aunque este episodio nocturno se inscribe dentro de la temática de la *Fin'Amors* (muy lenta se le hace al amante la espera de la noche y mucho le pesa la llegada del alba<sup>44</sup>) y, aunque la oscuridad se pone al servicio del secreto amoroso (uno de los temas místicos), la noche despierta aquí y allá cierta inquietud; tras su rostro eufemizado aparecen ciertos contenidos que cuajan en imágenes repetidas en otros contextos de marcado semantismo negativo.

La reduplicación (*noire-oscure*) y la hiperbolización (*molt*) de la oscuridad nocturna, procedimientos ambos de énfasis, hacen de "la nuit molt noire et oscure" (v. 4.543) el *nigrum, nigrius nigro*<sup>45</sup>, es decir la *nigredo* hermética tal y como se evidencia posteriormente en los vv. 4.561-3.

"qu'il ne luisoit lune n'estoile,



n'an la meison n'avoit chandoile,  
ne lanpe, ne lanterne ardant.

Esta oscuridad evoca la negrura de los abismos acuáticos, sobre todo, el del puente de la espada. Oscuridad, en definitiva, ligada a la idea del Mal, a la angustia y, como ya hemos visto con anterioridad, a la serpiente de la que toma el rasgo que más la caracteriza en la novelística de Chrétien, la felonía. En efecto, esta noche "supuestamente" aliada de los amantes, no sólo encubre sus amores sino que también oculta felonamente las manchas de sangre en las sábanas permitiendo que la luz del día traiga la vergüenza y el oprobio sobre Keu y la reina<sup>46</sup>.

La negrura se vuelve "la substancia" misma de la noche cuando su densidad la asimila a un manto (coverture), a una capa (chape)<sup>47</sup>: "I'ot mis desoz sa couverture /et desoz sa chape afublé" vv. 4. 544-5) y, al mismo tiempo, es doblete sustancial del agua "espesa" del puente de la espada y de la "densa" opacidad de la torre.

La comparación de las tinieblas con una capa o manto nos da la clave para penetrar en la última lectura, la que confirma definitivamente el semantismo negativo de esta "nuiz molt noire et obscure". Las tinieblas por su espesor determinan el tejido. Por él, llegamos al *tema del hilado* y el hilo es un símbolo del destino humano<sup>48</sup> y, por lo tanto, de la temporalidad del hombre y de la muerte. En resumen, la

asociación de "imágenes negras" <sup>49</sup> sobre las que se articula el encuentro de Lanzarote y Ginebra pone en entredicho el semantismo plenamente místico, que siempre se le ha concedido al episodio. Sobre él gravita la idea de decadencia espiritual<sup>50</sup> y temporal.

Finalmente, en la torre, donde Lanzarote permanece prisionero, la oscuridad está determinada en buena parte por el hecho de no tener más abertura que una pequeña y estrecha ventana, así como, por la opacidad (espesse v. 6.129) de la piedra, de la cual la oscuridad toma su pesadez.

"puis comanda les huis barrer" (v. 6. 133)

"Ensi volt qu'ele fust celee,

ne n'i remest huis ne antree

fors c'une petite fenestre." (vv. 6.137-9)<sup>51</sup>

En efecto, la densa oscuridad que se cernía sobre Lanzarote como premonición nefasta la noche de la cita se materializa en la torre al combinarse con la piedra. Allí, la oscuridad cae sobre él, lo inmoviliza y aplasta sumiéndole en un estado de angustia y desesperanza ante lo que parece ser una situación sin fin, una noche eterna, "*la chute sans retour dans le Néant*"<sup>52</sup>. E. A. Poe nos ofrece un ejemplo perfecto de la simbiosis oscuridad-pesadez en su relato *El pozo y el péndulo*. La situación, muy similar a la de Lanzarote, pero relatada en primera persona, nos acerca al desconsuelo que nuestro

héroe debe sentir<sup>53</sup>: "... y me envolvió la más negra de las tinieblas. [...] Me rodeaba la tiniebla de una noche eterna."<sup>54</sup>. La oscuridad de la torre aparece, pues, indisociablemente unida a la angustia, y al sufrimiento perpetuo.

Concluyendo, los tres casos en los que las tinieblas o la noche ejercen presión sobre la psique del héroe son el episodio del bosque, la noche con la doncella seductora y la torre. En la noche de amor, la amenaza de la oscuridad está latente, como un mal presagio que anticipa la torre, por otra parte, lo negro de esa oscuridad absoluta se constituye en símbolo de culpabilidad unida a la sexualidad<sup>55</sup>. En este caso, la ausencia de angustia en el personaje sólo se justifica por la adecuación de las conductas al marco de la mística amorosa planteada por la condesa María. Por lo tanto, la valoración negativa de la imagen nocturna corresponde, una vez más, a la óptica moralizadora del autor.

Por consiguiente, "*la nuit noire apparaît donc comme la substance même du temps*"<sup>56</sup> con rostro de mujer, porque la noche es el dominio de la feminidad. De una feminidad que, progresivamente, se vuelve más seductora y en consecuencia más amenazadora para los ideales heroicos e incluso místicos<sup>57</sup>. La feminidad presta a la noche todos los miedos que ella concita, sin embargo, la feminización de la oscuridad se detiene en la noche del encuentro amoroso, a partir de ahí, se inicia una progresión en sentido contrario<sup>58</sup> que culminará en

la torre. Es, entonces, la piedra la que comunica su densidad a la oscuridad, no el tejido. La oscuridad feminizada da paso a una oscuridad virilizada, que como la piedra, hace sentir toda la fuerza de su peso gravitando sobre Lanzarote.

Finalmente, debemos prestar nuestra atención a un elemento del decorado nocturno, que sirve para incrementar la angustia del héroe diurno, nos referimos a la cama.

Cuando en la soledad de la noche convergen la mujer y la cama, que posibilita la relación sexual, el héroe épico se siente terriblemente amenazado, como es el caso de Lanzarote en el episodio de la doncella seductora<sup>59</sup>. La cama, que aúna los dos valores de reposo y deleite carnal, sólo es un elemento perturbador cuando asocia su segundo valor a la feminidad nefasta y a la soledad. Admitiendo que esto concurre en el episodio anteriormente mencionado, queremos presentar a continuación un ejemplo (en el que aparecen los dos valores antes mencionados, pero en el que la acción y el semantismo discurren por otro camino) que ilustra, por contraste, lo que pretendemos demostrar.

Se trata de la primera noche de Perceval en el castillo de Baurepaire, donde Perceval descansa en:

"Biax dras et covertor mout chier

et oreillier au chief li mestent  
cil qui del couchier s'antremestent;  
trestot l'eise et tot le delit  
qu'an saüst deviser an lit  
ot li chevaliers cele nuit,  
fors que solement le deduit  
de pucele, se lui pleüst,  
ou de dame, se li leüst." (*Le Graal*, vv. 1.930-38)

Como decíamos, y el propio autor lo confirma, la cama posee los dos valores; ahora bien, Perceval sólo gustará del primero porque del otro (placer carnal) "il n'an savoit nule rien" (v. 1.939), es decir, no ha sido todavía iniciado en el amor y en sus peligros; su ingenuidad en este terreno es total y Perceval podrá dormir a sus anchas<sup>60</sup>. Más tarde, la mujer romperá la quietud del reposo. Su aparición en la escena se hace a través de la antítesis y de la anáfora.

"Mes s'ostesse pas ne repose,  
qui estoit an sa chanbre anclose.  
Cil dort a eise, et cele panse  
... Mout se trestorne et mout tressaut,  
mout se degiete et se demainne." (vv. 1.943-49)

Sin embargo, Blancheflor no va a representar un verdadero peligro para las aspiraciones épicas de Perceval, todo lo contrario, su

amor sincero y puro anima la capacidad heroica de éste. En efecto, los lloros de Blancheflor cumplen una función dentro del más puro ideal caballeresco: son el reclamo para la protección al débil<sup>61</sup>. Blancheflor encarna, pues, en la vida de Perceval, la feminidad positiva: al mismo tiempo que le exhorta a la superación en la vía del heroísmo, le introduce en el mundo tranquilizador de los sentimientos amorosos, antídoto seguro contra el peligro de *alienación* que conlleva el esfuerzo constante de la búsqueda de lo espiritual. Así pues, en esa noche en el castillo de Beaurepaire, el inquietante trío (noche, mujer, cama) es exorcizado, y lo es 1º) por la ignorancia de Perceval, que atraviesa una etapa épica, de todo lo que concierne a la mujer y a su mundo; 2º) porque la mujer no pertenece a la feminidad nefasta (seductora, posesiva) que intenta, a cualquier precio, impedir o desviar el impulso ascensional del héroe.

La acción negativa del trío se intensifica y se posibilita con el aislamiento o, dicho de otro modo, con la soledad de dos en compañía. La soledad de la pareja facilita el acoso sexual de la mujer hacia el hombre (con alguna excepción que será más adelante objeto de nuestra atención) y acrecienta, por consiguiente, la inquietud y la angustia del héroe diurno, como ya hemos señalado a propósito de la estancia de Lanzarote en la morada de la doncella seductora.

En *Cligès* y en *Yvain* la asociación cama-mujer fatal no aparece en ningún caso, de hecho, resulta interesante destacar que la

cama no aparece tampoco en los momentos amorosos de los protagonistas: en *Yvain* no hay siquiera escenas de intimidad amorosa.

La problemática sexual articulada a través de noche-mujer-cama sólo aparece, al menos explícitamente, en sus dos últimas obras (*La Charrette* y *Le Graal* <sup>62</sup>) en las que los "fantasmas" (fijación materna, incesto...) se exteriorizan con más fuerza y claridad. Considerando esta problemática como un proceso y, como tal, evolutivo, en *La Charrette*, la cama-trampa se sitúa al comienzo del mismo ofreciendo la clave para su resolución: en efecto, al servir de reconocimiento de la prud'homie caballeresca, la cama está señalando el camino a seguir: la diairesis, es decir, la lucha contra el abandono de los sentidos, la actitud polémica contra la acción combinada de los propios instintos y de la mujer y sus armas.

## II. 2. b. El agua oscura

*"Et comme l'eau est la substance qui s'offre le mieux aux mélanges, la nuit va pénétrer les eaux"* <sup>63</sup> confiriéndole, en algunos casos, todos sus terrores.

"et voient l'éve felenesse,  
noire et bruiant, roide et espesse,

tant leide et tant espoantable  
con se fust li fluns au deable,  
et tant perilleuse et parfonde  
qu'il n'est rien nule an tot le monde,  
s'ele i cheoit, ne fust alee ausi com an la mer betee. " (vv. 3.009-16)

Algunos de los semas que caracterizan el agua funesta del puente de la espada se repiten en otras novelas -exceptuamos *Cligès-*, es el caso de bruiant (*Erec, Yvain, Le Graal* <sup>64</sup>), roide (*Erec, Yvain, Le Graal* <sup>65</sup>), perilleuse (*Erec, Yvain, Le Graal* <sup>66</sup>), parfonde (es el de mayor frecuencia, aparece en todas las novelas con excepción de en *Yvain* <sup>67</sup>). Otros, en cambio, tan sólo aparecen en otra novela : noire (*Graal* <sup>68</sup>) y froide (*Yvain* <sup>69</sup>). Por último, hay semas que únicamente se aplican al agua del puente de la espada:

felenesse, espesse, leide, espoantable, fluns au deable

Esta concentración de caracteres negativos hacen de este agua, un agua superlativamente negativa, porque ya la primera cualidad del agua preñada de oscuridad es su carácter heraclíteo: "*l'eau qui s'écoule est amère invitation au voyage sans retour ... est la figure de l'irrévocable* " <sup>70</sup>. Este carácter, que hace del agua la sustancia de la muerte y la muerte misma, aparece en los vv. 3.014-16:



"qu'il ne riens nule an tot le monde,  
s'ele i cheoit, ne fust alee  
ausi com an la mer betee."

El agua del puente de la espada suscita la imagen de la partida sin retorno, del tiempo que corre y que nos conduce inevitablemente a la muerte (todas las aguas infernales son un agua sin retorno, y ésta es el "fluns au deable"). Sin embargo, este agua, por sus cualidades (negra, espesa...), no representa una muerte dulce <sup>71</sup>, por el contrario, reviste su rostro más amenazador y terrible, miedo húmedo que estremece y aterra.

"la peur tient au bord de l'eau, aux dégâts qu'elle commet et aux bêtes qui y gîtent. Les deux faits sont liés dans l'esprit du primitif." <sup>72</sup>

En efecto, los calificativos noire, bruiant, roide, espesse, froide configuran el arquetipo del dragón o, más bien, el "complejo arquetípico" del dragón puesto que se sustenta en el esquema de lo animado, en el arquetipo de las tinieblas y en el arquetipo devorador<sup>73</sup>.

"Il semble que le Dragon existe, psychologiquement parlant, comme porté par les schèmes et les archétypes de la bête, de la nuit et de l'eau combinées. Noeud où convergent et s'emmêlent l'animalité vermidienne et grouillante, la voracité féroce, le vacarme des eaux et du tonnerre, comme l'aspect gluant,

écailleux et ténébreux de ' l'eau épaisse' ."<sup>74</sup>

Esta teriomorfia sauria -tanto si se trata del dragón como de la serpiente- suscita en la tradición judeo-cristiana una valoración negativa<sup>75</sup>. En la Edad Media, su interpretación se fundamenta en la exégesis bíblica, especialmente en el Apocalipsis, convirtiéndose en símbolo del Mal y de la muerte espiritual y temporal<sup>76</sup>, por consiguiente, en símbolo de Satan<sup>77</sup>, lo cual justifica esos otros epítetos (felenesse, leide) que hacen del agua un  río infernal  ("fluns au deable"), sustancia moralmente repudiable.

Este agua, frontera espoantable, se erige entre Lanzarote y la fortaleza de Baudemagus. Para Chandès, sus características se deben a la personalidad del dueño del castillo, Méléagant:

"Cette accentuation du symbole de l'eau terrifiante, unique dans les cas examinés, tient certainement à la personnalité de l'actant auquel mène le franchissement de l'eau: Méléagant se conduit jusqu'à sa mort comme l'être le plus noire, le plus traître, comme l'opposant le plus irréductiblement néfaste; on voit donc comment, par un processus d'influences réciproques, le décor est impliqué par l'action du héros et inversement, le surdétermine ." <sup>78</sup>

Pero, el franqueo del puente no conduce tanto a Méléagant como a Ginebra, verdadero objeto de la *quête aventureuse* de Lanzarote. Ciertamente, la mayor parte de los adjetivos los hemos

visto se aplican<sup>79</sup> a Méléagant, por lo que debemos admitir, en parte, la transferencia propuesta por Chandès; sin embargo, algunos de los caracteres del agua conducen hacia una feminización de la misma (el agua noire y espesse evoca la sangre femenina, la sangre menstrual<sup>80</sup>) y, al mismo tiempo, remiten a Ginebra.

El agua del puente es un agua fría (froide), es la frialdad de la muerte. Esta cualidad que pasa desapercibida, relegada, por otros adjetivos más "llamativos" (felenesse, noire, fluns au deable...), tiene, en nuestra opinión, una gran importancia, como también parece concedérsela el autor que la reduplica e hiperboliza al compararla con la "mer betee", con la mar helada.

El agua helada es uno de los suplicios que atormentan a los pecadores en la literatura de visiones<sup>81</sup>, lo cual refuerza el sentido infernal del río, también imaginamos de un frío cortante el filo de la espada del puente; pero, glacial es así mismo la actitud de Ginebra en su primera entrevista con Lanzarote (vv. 3.937 y ss.), verdadero tormento para un caballero esforzado que se ha hecho merecedor de una acogida más calurosa, como lo demuestra su estupor y el del propio Baudemagus.

"-Avoi l dame, ce dit li rois

...ou avez vos or cest cuer pris ?

Certes vos avez trop mespris

d'ome qui tant vos a servie  
qu'an ceste oirre a sovant sa vie  
por vos mise an mortel peril,  
et de Meliagant mon fil  
vos a resqueusse et desfandue,  
qui molt iriez vos a randue. " (vv. 3.947-56)

La otra ocurrencia del "agua fría" aparece en la fuente mágica, en *Yvain*, su dueña es Laudine, encarnación de la Vamp fatal. Así pues, todo indica que el agua fría costela en torno a la feminidad nefasta.

La utilización del agua como frontera aparecía ya en el vado, aunque allí el agua era *bel y cler*; en el baile de la doncella seductora, en cambio, es un agua teñida de nocturnidad y *parfonde* (este mismo sema se repite en el "pont soz eve"). Este carácter, unido al hecho de que el agua rodea el recinto amurallado, refuerza la imagen de un universo cerrado y sólidamente sellado por la inexpugnabilidad de la piedra. El agua *parfonde* separa el universo heroico, donde tiene lugar la aventura (el espacio exterior) del universo intimista regido por la feminidad turbadora e inquietante (el interior), por lo tanto, el agua profunda y oscura aparece ligada a la feminidad y al universo cerrado. Esta asociación confirma la relación que establecíamos entre el agua del puente de la espada y el personaje de Ginebra.

De este modo, con excepción del agua del vado, existe en *La Charrette* una vinculación estrecha entre el agua nocturna, líquido femenino, y la mujer fatal. Su presencia inaugura el abismo acuático (parfonde-baile) y este abismo, así como su semantismo negativo, se hiperboliza cuando la mujer deseada y moralmente temida ha dejado de ser una quimera para el héroe y su presencia es una realidad que le aguarda al otro lado del puente, en la fortaleza de Baudemagus. Entonces, cuando la feminidad constituye un peligro real para la virtud heroica, el agua se "tiñe" con los atributos del pecado, sobre todo del pecado carnal, del mismo modo que en el vado el agua simbolizaba el agua lustral, en el puente de la espada se trata de un agua moralmente nefasta (noire, felenesse, leide, espesse...), río infernal, quintaesencia del Mal.

LE GUE	bel	cler				
BAILE	parfonde					
PONT ESPEE	parfonde	perilleuse	felenesse	noire	leide	froide
	espesse	espovantable	roide	bruiant	fluns au deable	
PONZ EVAGE	parfonde					

La "tintura" (noire y espesse) hace al agua del puente de la espada

isomorfa de esa otra agua nefasta y femenina que es la sangre menstrual<sup>82</sup> recordada por las gotas de sangre en las sábanas: Lanzarote se ha herido en el meñique al forzar los barrotes que le separan de Ginebra y las gotas de sangre que manan del dedo manchan las sábanas de la cama de la reina. Cuando Méléagant acude por la mañana

" Veillant la trueve, et le dras voit  
del fres sanc tachiez et gotez; " (4.748-9)

Esta sangre de Lanzarote "teñida" de oscuridad nocturna se convierte, para la imaginación diairética, en símbolo de la sangre menstrual negativamente valorizada por su vinculación con la muerte lunar y con el tiempo "menstrual" . El flujo femenino considerado *impuro*<sup>83</sup> conduce inexorablemente al concepto de *mancilla* (pecado) y, por consiguiente, al de *caída moral*<sup>84</sup>. Así, pues, se instaura la dialéctica de lo **puro vs impuro**, activándose todo un campo semántico en torno a cada uno de los opuestos.

La valoración positiva (lo puro) determina una constelación simbólica en la que convergen lo blanco, lo bello y lo agradable.

"einz cuídoit qu'il fussent molt blanc  
et molt bel et molt avenant. " (vv.4.742-3)

La valoración negativa (lo impuro) se opone (einz) a la anterior a través de la sangre y de su capacidad "actora" porque la sangre está soñada como una sustancia nociva en plena actividad destructora y expansiva frente a lo blanco: primero las sábanas están manchadas de gotas:

"tachié de sanc" (v. 4.741)

"dras ... del fres sanc tachiez et gotez" (vv. 4.748-9)

"...et voit les dras tachiez de sanc" (vv. 4.753-4)

Pero, en la imaginación del autor la sangre progresa en su conquista y cubre las sábanas, aunque estas sean las de Keu ("les dras et la coute sanglante", v. 4.824/ "mi drap ansanglanté" , v. 4. 872). Finalmente, la sangre actúa en el fondo mismo de la sustancia y tiñe las sábanas que ya no son blancas sino rojas: "mes dras et les suens de sanc tainz" (v. 4.925).

Veamos a continuación, en un cuadro, el vocabulario que expresa la dialéctica de lo puro vs impuro:

	PURO <sup>85</sup>	VS	IMPURO <sup>86</sup>
DRAS	molt blanc (4.742) molt bel (4.748) molt avenat (4.743)		tachié de sanc (4.741) sanc tachiez et gotez (4. 749) tachiez de sanc (4.753-4) sanc qui cheï (4.773) sanglanz (4.777)(4.832) (dras et coute) sangante (4824) ansanglanté (4.872) de sanc tainz (4.925)
REINE			honte (4.778,4.851, vermoille (4.778)
TORZ			leidure

Como se puede apreciar, la sangre presenta un marcado semantismo negativo, aunque la sangre, como afirma Bachelard, "no es jamás feliz"<sup>87</sup>. Esta mancha ("tachié"), por su impureza, destruye los atributos de la pureza, las sábanas ya no son blancas, ni bellas ni agradables. Pero lo impuro no sólo contamina el interior, el alma; su tintura afecta igualmente al exterior, al cuerpo, y del mismo modo que la sangre "sale a la luz" a la mañana siguiente, la sangre tinta también la tez de Ginebra, como consecuencia de su vergüenza, porque el rostro es el espejo del alma<sup>88</sup>.



"Lors primes la reïne vit  
...les dras sanglanz, si s'an mervoille;  
honte en ot, si devint vermoille" (vv.4.775-8)

Por otra parte, la sangre circunscrita a la mujer (la "honte" es para Ginebra, aunque alcanza al hombre, a Keu) proyecta lo impuro hacia un semantismo sexual. En efecto, la sangre aparece vinculada a la unión carnal ilícita e, incluso, se presenta como resultado de ella<sup>89</sup>; así lo entiende Méléagant el cual, creyendo a Keu el amante de la reina, juzga la sangre manada de sus heridas como "ansaignes bien veraies" de la relación amorosa.

"Kex, li seneschax, mal gré suen,  
s'a de vos eü tot son buen,  
et il sera molt bien prové.  
-Comant, fet ele? - J'ai trové  
san an vos dras, qui le tesmoingne,  
puis qu'a dire le me besoigne." (vv. 4.765-770)<sup>90</sup>

En este mismo sentido podemos interpretar la primera reacción de Ginebra cuando el factor sorpresa impide una respuesta consciente: La reina al ver las sábanas manchadas de sangre se avergüenza tanto que se pone colorada. De algún modo, en su inconsciente se ha producido la conexión sangre-sexualidad remitiendo a la noche vivida con Lanzarote.

La misma imagen de la sangre goteando y manchando una superficie blanca aparece en el episodio de la doncella "seductora". Allí convergen, también, la herida sangrante producida en el umbral, la mujer y la temática sexual doblemente determinada: Lanzarote se ha comprometido a yacer con la doncella y ella será seducida por gente de su mesnada.

"et li quarz qui l'a assailli  
fiert si que le mantel li tranche,  
et la chemise et la char blanche  
li ront anprés l'espaule toste,  
si que li sans jus an degote." (vv. 1.144-48)

Sin embargo, esta primera imagen de sangre (rojo) sobre blanco (chemise) no vuelve a repetirse, por lo tanto, no hay la obsesiva insistencia que veíamos en el episodio anterior. ¿Cuál puede ser la causa?. En nuestra opinión, la actitud firme de Lanzarote -con sus gestos está haciendo una verdadera resistencia pasiva- logra vencer el peligro, a pesar de la presión que ejercen sobre él las imágenes "sexuales"<sup>91</sup>. En efecto, la doncella comprendiéndolo le relevará, finalmente, de su compromiso; no habrá, pues, unión carnal y, en consecuencia, las sábanas limpias (blanc, lé, delié <sup>92</sup>) sobre las que ambos yacen (en oposición a la noche de amor) serán reflejo de la castidad del héroe:

"Un lit ot fet en mi la sale,  
don li drap n´erent mie sale,  
mes blanc et lé et delié. " (vv.1.195-7)

Observese cómo los tres epítetos aparecen en clara antítesis (mes) con la suciedad (sale) considerada como impureza. Por otra parte, enfatizan la ascesis heroica, pues -aunque la resolución del conflicto se inscribe en el registro místico- en el episodio aparece toda una imaginería diurna negativa (agresividad sexual, agua oscura, noche....) que nos justifica, por antítesis, la interpretación de la castidad heroica. Por consiguiente, la sangre manchando la camisa blanca de Lanzarote no es una sangre nefasta y la asociación blanco-rojo (sangre) no tiene el sentido de "mancilla" como el que observábamos en la noche de amor, en esta ocasión simboliza "*la violence des combats guerriers, la rudesse des assauts mais aussi le triomphe du héros qui n´est vaincu dans aucun affront*"<sup>93</sup>. No obstante, debemos convenir que la convergencia de la sangre y de la feminidad preludia el carácter "sexual" de la caída de Lanzarote.

Analícemos, finalmente, las dos últimas ocurrencias del agua oscura en *La Charrette*. Ambas, aunque pueden considerarse como manifestaciones menores, son igualmente significativas, nos referimos a las dos secreciones del cuerpo humano: las lágrimas y el sudor. Las dos pueden ser el producto de un esfuerzo físico<sup>94</sup> o de una emoción, sin embargo, nosotros nos proponemos demostrar que ambas

son la expresión inequívoca de ciertos estados psíquicos muy intensos.

Las lágrimas : Cuando la falsa noticia de la muerte de la reina llega a Lanzarote su aflicción es enorme y llora

"molt l'en pesa, n'en dotez mie;  
bien pueent savoir totes genz  
qu'il fu molt iriez et dolanz."  
... et dit a lui seul an plorant:" (vv. 4.252 y ss.)

Las lágrimas son, por lo tanto, la manifestación de su desdicha<sup>95</sup> y, al mismo tiempo, la materia de su desesperación<sup>96</sup>, pues la desaparición de la persona que da sentido a su existencia le precipita a un vacío ontológico cuya única salida es la muerte, el suicidio.

"Por voir, il fu si adolez  
s'oïr, et savoir le volez,  
que sa vie en ot an despit:  
ocirre se volt sans respit,  
mes ainçois fist une complainte.  
Ha ! Morz! Com m'as or agueitié  
que tot sain me fez desheitié !" (vv. 4.255-64)

Como vemos, las lágrimas ( este agua íntima) se vinculan a la muerte y al dolor<sup>97</sup> porque "*l'imagination du malheur et de la mort trouve dans la matière de l'eau une image matérielle particulièrement puissante et naturelle*"<sup>98</sup>. La desesperación llama a la muerte y ésta llega en forma de estrangulamiento o ahorcamiento con la correa de la brida. Este tipo de muerte por interrupción del *pneuma* se aproxima a la del ahogamiento, introducida indirectamente por las lágrimas y la aflicción como establece Durand a propósito de un pasaje de Hamlet<sup>99</sup>, si bien, en *La Charrette* la conexión no es tan patente.

"... Cest laz antor ma gole estraindre,  
tant que mal gré suen m'ocirrai.  
...einz met le laz antor sa teste  
tant qu'antor le col li areste;  
... mes la gorge si duremant  
li laz justisiee li ot,  
que de piece parler ne pot;  
qu'a po ne sont les voinnes rotes..." (vv. 4.273 y ss.)

Mucho más evidente es, en cambio, la relación entre la desgracia, las lágrimas y la feminidad: Ginebra es la causante de ellas, sin embargo, cuando le llega a la reina la noticia de la falsa muerte de Lanzarote, no llora ni piensa en suicidarse, aunque el dolor y el ayuno le hacen perder la belleza. Mientras que Ginebra es acosada por los remordimientos, por el injusto trato dado a Lanzarote, que no

tiene ni siquiera el consuelo del remordimiento que le lleve al arrepentimiento<sup>100</sup>, porque desconoce la falta de que se le acusa<sup>101</sup> y, aunque la conociera, ¿cómo repararla, si Ginebra ha muerto?. Por consiguiente, Lanzarote llora amargamente su desgracia; agua oscura que le arrastra al fondo del abismo (las lágrimas son un símbolo catamorfo), pues la desesperación y la angustia hacen de la muerte su única salida; así, el suicidio tiene un carácter infinitamente trágico y negativo desde la perspectiva diurna, aunque plantee el tema de "la muerte de amor" tan querido para la mística amorosa.

Con cierta frecuencia, las lágrimas suelen vincularse en la obra de Chrétien al tema del ultraje<sup>102</sup> acompañado, en ocasiones, por imágenes de mutilación<sup>103</sup>; éste podría ser también el caso en *La Charrette*, aunque el suicidio no llega a consumarse, las venas del cuello de Lanzarote casi se rompen (Cf. vv. 4.309-10). Además, el tema de la ofensa -en su variante amorosa- estructura el episodio del arrepentimiento de Ginebra y subyace en el intento de suicidio de Lanzarote.

El sudor : Este agua "corporal" no aparece tipificada por Gilbert Durand en su arquetipología simbólica, por consiguiente, su estudio como manifestación del agua nocturna constituye una innovación, al menos así lo creemos, en materia metodológica.

En *La Charrette*, el sudor es indicativo de un estado de

ansiedad producido por una misma fuente de perturbación. El sudor aparece por primera vez empapando el caballo de Lanzarote, ese caballo que sale del bosque y que poco después se desploma muerto. Este caballo psicopompo -como ya hemos afirmado anteriormente<sup>104</sup>- simboliza la pesadilla en cuanto que se asimila a las "fuerzas infernales" que moran en el interior del bosque<sup>105</sup>, pero es, al mismo tiempo, un caballo que sufre la pesadilla en ese bosque, símbolo de la feminidad nefasta, como veremos en el siguiente capítulo. Por consiguiente, la imagen hídrica del sudor traduciría, en este primer caso, la angustia ante la presencia y "acoso" de la feminidad nocturna y temible.

Esta primera asociación, que aparece en un nivel sumergido, anticipa otra que se desarrollará en un nivel más patente confirmando definitivamente nuestra interpretación. Esta segunda situación tiene lugar en el albergue de la doncella seductora, allí, tendido en la cama junto a ella, Lanzarote "d'angoisse le covint s'uer" (1.206). Teniendo en cuenta que esta doncella encarna una de las dos manifestaciones de la feminidad terrible, la vamp fatal<sup>106</sup>, no hay duda de que tanto el sudor, símbolo hídrico de carácter íntimo, como las lágrimas<sup>107</sup> aparecen indisolublemente unidos a la feminidad nefasta, siendo al mismo tiempo la consecuencia y el denunciante de su presencia.

Resumiendo, el presente capítulo ha evidenciado que todas las manifestaciones del agua nocturna:

- agua del puente de la espada
- agua del "baile" de la doncella seductora
- la sangre en las sábanas
- las lágrimas
- el sudor

constelan en torno a la mujer negativamente valorizada, convirtiéndose en símbolo del pecado o del peligro moral que asecha al héroe (incesto, lujuria). De este modo, la imaginería del agua nocturna, por su asimilación con el fluido menstrual, se desliza hacia el esquema de caída y los símbolos catamorfos, centrando la verdadera adversidad para los ideales heroicos en la mujer, en particular, y en la femineidad en general. Femenidad fatalmente vinculada a la idea de la muerte y del devenir temporal. Esta unión ("Eros-Thanatos") debe ser atribuída, una vez más, al yo creativo del autor, independiente de la actitud y progresión unívoca del personaje.



## NOTAS. ADVERSIDAD NICTOMORFA.

- 1 Gourevitch: *Op. cit.*, p. 109. Vid. asimismo, Le Goff: *La civilisation de l' Occident Médiéval* . Paris. Arthaud. 1.967, pp. 246-7.
- 2 Como el bosque ha sido ya tratado en el cap. "La lucha en el bosque: el bosque", nos centraremos aquí en los aspectos "tenebrosos " más sobresalientes.
- 3 Si tenemos en cuenta que la irrupción de Méléagant en la corte de Arturo acontece durante la sobremesa ("Après mangier ne se remut / li rois d'antre ses compaignons;" *Charrette* , vv. 34 y ss.) y que, con posterioridad, tiene lugar la negociación de Keu y los preparativos de la partida, los acontecimientos del bosque deben transcurrir forzosamente avanzada la tarde, de manera que cuando llegan al primer castillo es "bas vespre" (*Charrette* , v. 398).
- 4 Vid. *supra* : "La lucha en el bosque: caballo"; igualmente, remitimos a los "Símbolos teriomorfos: caballo".
- 5 Para M. L. von Franz, el aislamiento psíquico, físico y afectivo invita a la posesión por las fuerzas del inconsciente: "*La solitude invite les puissances de l'au-delà à se manifester, en bien ou en mal. L'explication psychologique en est que la quantité d'énergie utilisée normalement dans la relation avec l'entourage revient en ce cas vers le sujet et active l'inconscient. Si l'on demeure longtemps seul, l'inconscient est renforcé, pour le meilleur et pour le pire: on se battra avec le diable, ou l'on aura*

*une expérience intérieure numineuse ou les deux à la fois ."*  
(*L'Ombre* ., p. 245-246.).

- 6 En el caso de Lanzarote está en relación con sus impulsos regresivos y la atracción por lo materno.
- 7 La hija menor quiere que Yvain defienda su derecho a la herencia de su padre frente a las pretensiones de su hermana mayor.
- 8 Recordemos que el bosque es el ámbito del oído. Vid. *supra* : "La lucha en el bosque: bosque".
- 9 Cf. Durand: *Structures* ., pp. 100-101.
- 10 Cuando un individuo está poseído por una pulsión, por el inconsciente, pierde ciertas "facultades físicas" (sentidos, instintos), pero, dicha pérdida es compensada por cualidades paranormales, en su caso, la fuerza sobrehumana con la que levanta la losa del cementerio o separa los barrotes de hierro de la habitación de Ginebra. Cf. von Franz, *L'Ombre* ., p. 213.
- 11 Lanzarote parece estar poseído por el arquetipo del ánima -encarnado en Ginebra- es decir, por lo inconsciente. Cf. C. Jung: *Simb. Trans* ., pp. 249 y ss.
- 12 Es evidente que necesita la ayuda del enano y de la carreta.
- 13 Cf. *supra* : "La Degradación: el enano".
- 14 Cuando la emoción no fluye en el mismo sentido que la intención consciente, tanto personal como colectiva (disociación que se revela en la carreta) se vuelve destructora (Cf. von Franz: *L'Ombre* ., pp. 50-1, 56, 63-79.), entonces, posee al individuo operándose una relativa separación de la consciencia respecto de

lo inconsciente y del mundo instintivo (Cf. asimismo, C. Jung: *Simb. Trans .*, esp. "Símbolos de la Madre y del Renacimiento").

- 15 Aunque la doncella orienta igualmente a Gauvain, éste emprende desde ese momento una búsqueda en solitario que lo diferencia, en este punto de Lanzarote, y no volveremos a saber nada de él hasta que Lanzarote vaya a su encuentro (Cf. el episodio del "puente bajo el agua").
- 16 Aunque es ésta la que demanda ser protegida y acompañada, como exige la "costumbre", lo cierto es que, es la doncella la que parece conducir a Lanzarote por unos parajes que le son familiares (conoce el emplazamiento de la fuente) y, sobre todo, es ella la que le rinde servicio al desvelarle el nombre de la dueña de los cabellos retenidos en el peine y al evitar que caiga al suelo tras conocerlo.
- 17 Para explicar la compañía de Enide hay que hacerlo, en opinión de R. Bezzola, desde el "sens": "*Or ce "sens" est tout à fait évident et nous l'avons déjà mis en relief: chevalerie ne sera pas reconquise sans amour. Avec l'estime de ses compagnons, Erec a tout perdu; il a perdu en premier lieu l'estime, l'amour de sa "dame", devenue sa "douce amie". Il s'agit de reconquérir cet amour, de reconquérir sa "dame". Elle sera l'enjeu de l'aventure. Voilà pourquoi elle doit l'accompagner.*" (Le Sens Aven ., p. 152.):
- 18 Cf. *infra* : "La Purificación: Agua".
- 19 Cf. *infra* : "La Purificación: Aire".
- 20 Cf. *supra* : "Bestiario" y "Antropología Teriomorfa".

- 21 E. Kölher: *Op. cit.* , pp. 130-131, notas 54 y 55.
- 22 Chandès ve una analogía entre la afrenta del enano a Erec y la de Keu a la "pucele" (Cf. *Serpent* ., pp. 91-92.). En realidad son muchos los puntos en común entre los dos personajes, como lo demuestra el hecho de compartir los epítetos *fel*, *ennuieus* y *orguel*.
- 23 Cf. Le Goff: *L'Imaginaire médiéval* ., pp. 124, 136 y ss.
- 24 El narrador no especifica que sea Keu el que yace en la *bière*, pero, el hecho de que aparezca la reina y un caballero muy alto, caracterización que corresponde a Méléagant, y, sobre todo, el hecho de que el senescal aparezca posteriormente herido son suficientes para que podamos afirmar que es Keu el caballero conducido en parihuelas.
- 25 Cf. Chandès: *Serpent* ., pp. 26-7.
- 26 "*le sénéchal Keu paye par la pesante immobilité de la chair la faute d'avoir voulu revêtir une parure qui, selon les lois de la génétique de l'imaginaire, ne lui était pas destinée .*" (*Ibid.*, p. 217.).
- 27 El sueño es isomorfo de la ceguera pues entorpece la consciencia. Por otra parte, el sueño es un eufemismo de la muerte.
- 28 Esta carencia de visión "fisiológica" no desarrolla en Keu la "visión interior", la clarividencia (Cf. Durand: *Structures* ., pp. 102 y 172.), lo cual, refuerza el carácter nada positivo del personaje.
- 28 "*L'image archétypique du roi incarne la dominante du conscient*

*collectif. Il est un symbole concret du soi "* (von Franz: *L'Ombre* , p. 61.). Así, la decadencia del rey refleja una época en la que comienza a perder su poder y, ante la incapacidad de armonizar los contrarios, tiene que ser sustituido por un nuevo rey (Cf. Frazer: *La Rama Dorada* . México. F. C.E. 1.989).

30 Para evitar que la comunidad quede anclada en viejas actitudes que se revelan inoperantes e, incluso, negativas (como es el uso del "don contraignant" que somete al poder real, creando una situación en extremo peligrosa para la comunidad, pues, tiene como consecuencia la pérdida del alma colectiva [Ginebra]) hay que proceder a una renovación interior, en el seno mismo de la dominante de la consciencia colectiva, es decir, en el Rey.

31 La ceguera, como lesión física y moral, es isomorfa de la impotencia y de la caducidad del viejo rey (Cf. Durand: *Structures* ., p. 102).

32 Vid. *supra* : "Bestiario: caballo".

33 Chandès: *Serpent.* , p. 208.

34 *"La muerte es más bien un símbolo de que se desea que una persona desaparezca, lo mismo que un niño en el periodo edípico no quiere que su progenitor muera de verdad, sino sólo que desaparezca del camino que le lleva a conseguir la atención del otro progenitor. Lo que el niño espera es que, aunque en un momento determinado haya deseado esta desaparición, su progenitor esté vivo y a su disposición cuando lo necesite. Por esta razón, en los cuentos de hadas, muere o se convierte en*

*estatua de piedra para, a continuación, volver a la vida ."* (Bruno Bettelheim: *Op. cit.*, p. 274).

35 *Ibid .*, p. 278.

36 Cf. *supra* : "Antropología Teriomorfa".

37 "*Cette conception du personnage du sénéchal Keu est confirmée si la supposition de Jean Marx selon laquelle la tâche initiale de Keu était de veiller à l'étiquette à la cour et de préserver le roi du gaspillage de ses biens, conséquence de sa faiblesse à l'égard des revendications exagérées de ses barons, s'avère juste. Ceci expliquerait le penchant singulier d'Arthur pour Keu: "Cette faiblesse d'Arthur pour Keu ne pourrait-elle pas s'expliquer par la fonction et la figure première de ce guerrier qui joue encore un rôle très honorable dans "Kulhwch". Le sénéchal et économiste royal défend la Table contre des podigalités ruineuses ."* (Marx: *La Légende Arthurienne et le Graal .*, p.100 y ss. Citado por E. Kölher: *Op. cit .*, p. 130, nota 54.).

38 Lanzarote es huésped junto con Gauvain.

39 En opinión de Chandès (*Serpent .*, pp. 118-9), la noche en el castillo, al igual que otras noches que seguirán, se caracteriza por ofrecer al héroe épico un reposo "*paradoxal et angoissé* ", resultado de las trampas que la feminidad le tiende. Nosotros seguimos pensando que los valores de esta primera noche son sensiblemente diferentes a otras noches, verdaderamente negativas.

40 "une demesele ancontree,

n'avoit si bele an la contree,  
et voient venir deus puceles  
avoecques li, gentes et beles." (vv. 430-34)

- 41 Cf. *Serpent* ., pp. 118-9.
- 42 Desde el episodio del bosque en el que el caballo de Lanzarote empapado en sudor se desploma muerto, el sudor apareció como la manifestación física de un estado de angustia, rozando la depresión. Vid. *infra* : "El agua oscura".
- 43 La orientación de lo interior valorada positivamente en la ideología cristiana junto con lo alto y lo moderado (Cf. Le Goff: *L'Imaginaire Médiéval.*, pp.134-5.) invierte en este episodio su significado, la causa, la presencia en ese interior de la mujer tentadora y diabólica.
- 44 Esta temática amorosa de la queja ante la "llegada del alba" origina una de los géneros de la poesía occitana, las poesías de "Alba".
- 45 Cf. Bachelard: *Repos* ., p. 27.
- 46 Esta misma lectura de la noche "felona" es postulada también por Chandès (*Serpent.*, pp.120-121.), sin embargo, nuestro planteamiento es diferente. Para él, la oscuridad ciega a los amantes no permitiéndoles ver las manchas. Para nosotros, sobre todo, oculta puesto que en los vv. 4. 544-5 se la compara a un manto que cae envolviendolo todo.
- 47 "*Dans son influence sur le psychisme, le Noir donne une impression d'opacité, d'épaississement, de lourdeur .*"

- (*Dictionnaire de Symboles* , art. "noir").
- 48 Cf. Durand: *Structures* ., p. 117-118 y M. Eliade: *Images et Symboles*. Paris. Gallimard. 1952, pp.149-150 y 154.
- 49 Cf. Bachelard: *Repos* ., pp. 75-76.
- 50 Cf. Eliade: *Tratado* ., p. 195.
- 51 Cuando la hermana de Méléagant encuentra la torre se insiste una vez más en : "qu'ele n'i voit huis ne fenestre,  
fors une petite et estroite" (vv. 6. 448-9)
- 52 Cf. *Dictionnaire des Symboles* ., art. "noir".
- 53 Cf. *infra* : "el síndrome catamorfo" en "La Mujer Fatal" y "La Purificación: La torre".
- 54 E. A. Poe: *Cuentos* . Trad. de Julio Cortázar. Madrid. Alianza. 1.984.
- 55 Esta interpretación la sugiere A. M. Cadot en su artículo "Trois gouttes de sang sur la neige: sur une représentation de la féminité dans le folklore et la littérature médiévale" en *Eidolon .Feminaire* , 2, pp.19-44 (p. 23.). Cadot considera -y nosotros así lo creemos- que esta valoración negativa de lo negro vinculado a la sexualidad aparece en épocas en las que domina la moralización y en las que "*la sexualité est assimilée au péché* ". Sobre la oposición cuerpo vs alma (pecado vs pureza) remitimos al estudio de Le Goff: *L'imaginaire Médiéval* : "Le corps".
- 56 Durand: *Structures* ., p. 98.
- 57 La doncella seductora introduce, en el campo místico, la temática de la infidelidad amorosa.
- 58 La cautividad de Lanzarote supone la separación de la mujer



- (Ginebra) y de su universo y, al mismo tiempo, una vuelta a planteamientos más acordes con el espíritu épico. La(s) noche(s) en Noauz representa ya un claro avance en este sentido, pues, a pesar del enfoque amoroso, el escenario y la actividad que allí se desarrolla son claramente épicos.
- 59 Evitamos reiterar, por ello, remitimos a las páginas anteriores en las que ilustrábamos la angustia de Lanzarote al saberse solo, atrapado por la feminidad (covanz) y ante un escenario (lecho) preparado para la consumación del pacto doloroso.
- 60                   "et por ce vos di ge mout bien  
                      qu'il s'andormi anques par tans,  
                      qu'il n'estoit de rien au espans." (vv. 1.940-42)
- 61 Perceval defenderá a Blanchefleur de las huestes de Clamadeu, que han puesto sitio al castillo de Beaurepaire. La mujer, junto con el niño, es considerada un ser "débil" en la sociedad medieval, constituyendo su defensa y protección uno de los deberes de las sociedades de caballería.
- 62 En *Le Graal* , el episodio de "la doncella en la tienda" se articula también desde la temática sexual (no aparece, sin embargo, la oscuridad) pero, en este caso, la víctima de la "agresión amorosa" no es el hombre, sino la mujer.
- 63 Bachelard: *L'Eau* ., p. 137.
- 64 *Erec*, v. 5.327; *Yvain* , 3.085; *Le Graal* , 1.308.
- 65 *Erec* , v. 5.327; *Yvain* , v. 3.085; *Le Graal* , vv. 2.980, 8.636.
- 66 *Yvain* , v. 3.085; *Le Graal* , vv. 8.237, 8.250, 8.326.

- 67 *Erec* , v. 5.326; *Le Graal* , vv. 1.311, 2.980, 6.981, 8.251, 8.225, 8.230, 8.242, 8.252, 8.341, 8.636.
- 68 *Le Graal* , v. 1.311.
- 69 *Yvain* , v. 381.
- 70 G. Durand: *Structures* ., p. 104. Vid. también Bachelard: *L'Eau* ., p.102.
- 71 Cf. Bachelard: *L'Eau* , cap. "Le complexe de Caron. Le complexe d'Ophélie".
- 72 H. de Dontenville: *Mythologie* ., p. 154.
- 73 De todos modos, haya o no animales, esté o no cualificada, el agua es la substancia del olvido, por lo tanto del Otro Mundo, porque borra, suprime: los infiernos están separados del mundo de los vivos por ríos, lagunas..., es decir, el agua hace desaparecer las cosas no sólo porque las engulle, sino porque las disuelve y desgasta. Tras pasar por el agua infernal, el mortal olvida este mundo en su camino al otro.
- 74 Durand: *Structures*., p. 106. Vid. también, Chandès: "Recherches sur l'imagerie des Eaux", *art. cit* ., p. 160.
- 75 Cf. *Isaías* , LI, 9; *Job* , XXVI, 12-3; *Salmos* , LXXXIX, 10; *Ezequiel* , XXIX, 2; *Apocalipsis* , XII, 7-9. Tres serpientes-dragones destacan entre los numerosos que aparecen en el Antiguo Testamento: la serpiente que tentó a Eva (*Génesis* , III), Behemoth y Leviatan (*Isaías*, XXVII, 1).
- 76 En el *Génesis* , la serpiente es la causante de la decadencia espiritual y material de la Humanidad, pues, la expulsión del

paraíso de Adan y Eva trae consigo la enfermedad, el dolor y la muerte.

77 " ... L'Apocalypse lui donne un essor décisif. Dans ce texte qui va offrir à l'imagination médiévale le plus extraordinaire arsenal de symboles, le dragon reçoit en effet l'interprétation qui va s'imposer à la chrétienté médiévale. Ce dragon, c'est le serpent de la Genèse, c'est le vieil ennemi de l'homme, c'est le diable, c'est Satan: "Ce grand dragon, l'antique serpent, qu'on appelle le Diable et Satan" (XII, 9). Ce dragon-là ... devient le grand dragon, le dragon par excellence, chef de tous les autres et il est l'incarnation de tout le mal du monde, il est Satan ". (Le Goff, *Pour un Autre. Moyen Age*. Paris. Gallimard. 1978, pp. 245-6.). Por otra parte, Chandès relaciona muy acertadamente el Diablo y la teriomofia subterránea: "L'image du diable, seigneur des entrailles de la terre et variante chrétienne de L'Orcus souterrain, est gouverné par l'archétype de L'Ogre dévorant, de la gueule animale " ("Recherches sur l'imagerie des Eaux", art. cit ., p. 160.).

78 Chandès: *Ibid.*, p. 160. Sin embargo, no debemos olvidar que "Le château est un symbole féminin impersonnel et maternel qui peut aussi figurer l'anima. Comme il est bâti de main d'homme, il symbolise un aspect spécifique de l'image maternelle, celle d'une figure de déesse-anima élaborée par des civilisations antérieures, qui se trouve réactivée, et dans laquelle on peut découvrir des aspects restés ignorés jusque-là " (Franz,

- L'Ombre.*, p. 97).
- 79 Cf. *supra* : Antropología Teriomorfa".
- 80 vid. *Infra* : "La Adversidad femenina: La madre Terrible".
- 81 Cf. Patch: *El Otro Mundo en la Literatura Medieval. Op. cit.*
- 82 Las aguas están vinculadas a la luna porque su arquetipo es menstrual (Cf. Durand: *Structures* ., p. 110 y ss.), y la luna está indisolublemente unida a la muerte y al drama temporal.
- 83 Cf. G. Durand: *Structures* ., pp. 110-111 y 119-120.
- 84 *Ibid.*, pp. 119-120.
- 85 La hiperbolización de lo puro por medio del adverbio intensivo molt tiene como fin acentuar, por contraste, la magnitud de la leidure.
- 86 Como se puede observar, lo impuro presenta un mayor número de ocurrencias que enfatizan el sentido negativo del episodio nocturno, por consiguiente, cualquier tentativa de análisis ha de tener en cuenta, incluso planterarse, desde esta dialéctica puesto que, los contenidos "diurnos" emergen por encima del decorado y contenido místico.
- 87 Cf. Bachelard: *L'Eau* ., p. 84.
- 88 "*L'horreur du corps culmine dans ses aspects sexuels ... Le péché s'exprime par la tare physique et la maladie ... L'abomination du corps et du sexe est à son comble dans le corps féminin. D'Eve à la sorcière de la fin du Moyen Age, le corps de la femme est le lieu d'élection du Diable .*" (Le Goff: *L'Imaginaire Médiéval.*, p.124).

- 89 Esta sangre evoca la idea de una "desfloración". A. M. Cadot (*art. cit.*, p. 25) hace un estudio de la imagen y de sus variantes folklóricas y, en su opinión, la sangre sobre lo blanco es un símbolo de fuerte carga sexual: "*Il s'agit d'une image de défloration, d'union sexuel, jamais d'union platonique, de mariage blanc*".
- 90 Vid. también vv. 4.771-74.
- 91 La temática sexual estructura el contenido del episodio de principio a fin: aceptación de un ofrecimiento sexual, agresión sexual (desnudez...), puesta en escena para cumplir el compromiso (Lanzarote y la doncella yacen en la cama juntos).
- 92 Los adjetivos "blanc et lé et delié" recuerdan los de blanc, bel y avenant de las sábanas de la cama de Ginebra.
- 93 M. H. Moya: "Les couleurs dans la structure narrative de Lancelot" en *Les couleurs au Moyen Age . Senefiance* nº 24, Université de Provence. Publications du C.U.E.R.M.A. 1.988, pp. 273-283 (p. 278).
- 94 En el caso del sudor, este puede estar producido por un agente externo, como es el calor.
- 95 "*Quand le coeur est triste, toute l'eau du monde se transforme en larmes*" (Bachelard, *L'Eau* ., p. 124.).
- 96 Cf. Bachelard: *Ibid* ., p. 125.
- 97 Nos parece interesante y necesario incluir el campo semántico que gira en torno a estas dos nociones, pues, la abundancia de ocurrencias, en un número no demasiado grande de versos, demuestra la situación dramática de Lanzarote.

dolor : dolanz (4.254), adolez (4.255), complainte (4.259), plorant (4.262), desheitié (4.264-5), mal (4.265), duel (4.266), max (4.267).

muerte : ocirre (4.258), morz (4.263), mortex (4.267, morrai (4.269), mort (4.274), ocirrai (4.275).

98 Bachelard: *L'Eau* ., p. 122.

99 Cf. Durand: *Structures* ., p. 106.

100 Para el motivo de las lágrimas como símbolo de arrepentimiento, Vid. Payen: *Op. cit* . Para el código lagrimeante de la sociedad medieval remitimos a Huizinga: *El Otoño de la Edad Media*. espc. pp. 18-19 y 21-23.

101 "*Rien de plus torturant qu'un remord sans objet défini, rien de plus crucifiant que cette recherche des motifs exacts d'une condamnation !*" (Payen: *Op. cit* ., p. 383.).

102 Los casos expuestos a continuación, sin ser exhaustivos, son buena muestra de esta temática. En *Erec* : cuando el enano de Yder pega en la mano a la doncella de Ginebra, ésta llora (vv. 179 y ss.). Una variante de esta primera ofensa aparece en el episodio en que Enide es ultrajada por el conde de Limors: Enide llora amargamente la pérdida de Erec, al que ella cree muerto. Viendo el conde que no puede hacerla callar, enfurecido, la golpea en la cara (vv. 4.761 y ss.). Otro caso es el duelo de la amiga del caballero al que unos gigantes maltratan (vv. 4.300 y ss.). En *Cligès* : los médicos de Salerno, que inflingirán más de un tormento al cuerpo de la infeliz Fénice, aparecen entre lágrimas y gritos de dolor (vv. 5.743 y ss.). En *Le Graal* : la doncella de la

tienda llora agraviada por la actitud de Perceval (beso a la fuerza, sustracción del anillo). El ultraje no acaba aquí, la doncella posteriormente será víctima de la crueldad de su amigo, El Orgullosa de La Landa (vv. 727 y ss.). Por último, mencionaremos la afrenta (bofetada) inferida por Keu a la doncella que no rie; al verla llorar, Perceval le promete que será vengada (vv. 1.046 y ss.).

103 Para una mayor comprensión de la vinculación de la mutilación y la mano remitimos a Chandès: *Serpent* ., p. 68.

104 Para una visión más amplia del significado del sudor en el caballo, remitimos a " Bestiario: caballo".

105 Cf. *supra* , pp. 33 y ss.

106 Vid. el capítulo dedicado a la "Adversidad Femenina".

107 De hecho en numerosos contextos, el sudor y las lágrimas se asimilan incluso en la expresión cuando ambos exteriorizan un proceso angustioso. Las palabras que pronuncia Enide, con motivo de la acusación de recreant imputada a Erec, nos parecen suficientemente ilustradoras.

"sovantes foiz, quant m'an sovient,

d'angoisse plorer me convient:

si grant angoisse orainz en oi

que garde prandre ne m'an soi," (vv. 2.567-70)

### II. 3. La adversidad femenina

De todos los peligros que asechan al héroe de *La Charrette* en su recorrido heroico, la feminidad nefasta es el más terrible de todos por su poder de seducción y por su capacidad destructora. Como intentaremos demostrar, su presencia trae en unos casos la inquietud, la crispación, el miedo, todos ellos indicativos de un estado de angustia; en otros casos, en cambio, cuando manifiesta su rostro seductor, su efecto paraliza todo "elan" heroico, cautivando y dominando al héroe a su entera voluntad.

Esta feminidad negativamente valorizada, que veíamos configurarse a través de los símbolos nictomorfos de la noche y del agua negra, se manifiesta ahora con distintos rostros, unos humanos (Ginebra, la doncella seductora), otros teriomorfos (la araña, la Sirena, el dragón-serpiente, la Esfinge), pero todos ellos son manifestaciones del arquetipo de la vamp fatal y del arquetipo de la madre, por eso, analizaremos, como es lógico, las representaciones de ambos arquetipos. Además, veremos como el poder de la vamp se expresa a través del *arquetipo del lazo* : el "lazo" es el instrumento de la feminidad nefasta. Igualmente, analizaremos los efectos de la seducción femenina, en lo que llamaremos el "síndrome catamorfo".

Del arquetipo materno, nos interesará especialmente sus



manifestaciones teriomorfas y la relación existente entre la madre terrible y el abismo infernal.

### **II. 3. a. La mujer fatal: la seducción**

#### **1. EL LAZO O EL PODER DE LA VAMP FATAL**

El trayecto de la imaginería del lazo se inicia en el bosque y se cierra en el torneo de Noauz.

1.1. En el bosque: Para la imaginación, las ramas frondosas de los árboles forman una red vegetal<sup>1</sup>, tela de araña, que atrapa y enlaza al héroe diurno: Lanzarote, sin caballo<sup>2</sup>, es seducido por el dulce recuerdo de Ginebra. Al subir a la carreta su destino queda desde ese momento "ligado" a la reina y al universo femenino.

1.2. Los cabellos de Ginebra: Lanzarote acompaña a la doncella seductora para escoltarla y protegerla, según lo usos y costumbres vigentes en Logres<sup>3</sup>. Así, cabalgando juntos, llegan a un prado en el que hay una fuente y, abandonado sobre la piedra, un peine de marfil que retiene entre sus púas algunos cabellos dorados pertenecientes, como afirma la doncella, a la reina Ginebra.

\*cist peignes, se j'onques soi rien,  
fu la reine, jel sai bien;

et d'une chose me creez  
que les chevox que vos veez,  
si biax, si clers et si luisanz,  
qui sont remés antre les danz,  
que del chief la reïne furent:  
onques en autre pré ne crurent." <sup>4</sup> (vv. 1.411-18)

Tan sólo unos pocos cabellos son capaces de evocar por metonimia la cabellera y esta, por sus características (biax, clers, luisanz), a su dueña, la reina Ginebra. Es cierto que la fuente, los cabellos y el peine constituyen un *topos* místico en el que se rehabilita la mujer y el "atrezzo" femenino, sin embargo, desde la perspectiva del régimen diurno, la cabellera que asocia la mujer al agua (la fuente) está integrada en un doble semantismo negativo: por una parte la cabellera es una imagen de la constelación del agua negra porque "*la chevelure n'est pas reliée à l'eau parce que féminine, mais bien féminisée parce que hyéroglyphe de l'eau, eau dont le support physiologique est le sang menstruel*"<sup>5</sup> pero, por otra parte, está sobredeterminada en nuestro caso por el arquetipo del lazo, porque "*la chevelure est en même temps signe microcosmique de l'onde et technologiquement le fil naturel servant à câbler les premiers liens*"<sup>6</sup>.

La cabellera, no obstante, dulcifica la imagen negativa de la feminidad, su aspecto ha dejado de aterrar (madre terrible-bosque) para seducir. Los cabellos dorados y el peine, también dorado,

utensilio para el aseo y la belleza femenina<sup>7</sup>, conjugan su propia capacidad de seducción: los cabellos, que Lanzarote respetuosamente coloca en su pecho, evocan la imagen de un corazón cautivo por *los lazos del amor* ("an son soing, pres del cuer les fiche / entre sa chemise et sa char" vv. 1.468-9), es decir, de un corazón dominado por la pasión amorosa<sup>8</sup>. Estos lazos son tan potentes que aniquilan en más de una ocasión<sup>9</sup> *la consciencia* sostén de la *virtus* heroica, considerada como voluntad de reafirmación polémica contra un universo feminoide en continua transformación

"Quant cil l'ot, n'a tant de vertu  
que tot nel coveigne ploier:  
par force l'estut apoier  
devant à l'arçon de la sele." (vv. 1.424-27)<sup>10</sup>

Este poder medusante que ejerce Ginebra sobre Lanzarote, a través de la cabellera<sup>11</sup>, identifica a la reina con la "geis" celta, cuyo "*pouvoir ensorcelant*" y "*charme invincible*"<sup>12</sup> conducen al héroe a un proceso de introversión<sup>13</sup>. En este sentido, Ginebra se hace isomorfa de las Sirenas que con sus cantos trataron de seducir a Ulises o de Circe, la de los hermosos cabellos o de la dulce Nausica<sup>14</sup>.

La asimilación de la reina con la "geis", las hadas o la "Korrigan" bretona<sup>15</sup> se justifica, además, por su vinculación con la fuente. En efecto, son numerosos los mitos, las leyendas y los cuentos

en los que aparecen estas damas de las aguas peinando sus cabellos (con los que seducen a los caminantes) y "*elles oublient souvent sur la berge leur peigne d'or ou d'ivoire*"<sup>16</sup>. Estas damas, a pesar de su transformación, aparecen en la narrativa fundamentada en la materia de Bretaña:

"Les heroïnes des lais et des romans bretons, l'ami de Lanval, Iseut, Guenièvre, Laudine, Viviane, même si elles sont transformées en reines, dames ou demoiselles, appartiennent à la féerie, sont venues d'un *autre monde* inaccessible aux atteintes du malheur et du temps ." <sup>17</sup>

Además Ginebra, por el isomorfismo de los cabellos y de la ligadura, aparece como la "dueña" del hilo, es decir, como la *arakné* dueña del destino de Lanzarote. Este poder asimila a Ginebra con las Parcas<sup>18</sup>, las hilanderas mitológicas. De este modo, la seducción por la belleza (cabellos, aseo femenino) esconde unos "lazos" que no son dorados sino "negros"<sup>19</sup> porque atan y manipulan al héroe, porque son el símbolo de las ligaduras carnales y de la muerte, porque en definitiva son el arma de la "vamp fatal".

En efecto, la belleza de esta feminidad inquietante y perturbadora esconde siempre una terrible realidad, un espantoso defecto. Recordemos, por ejemplo, a la encantadora Melusina, hada de la fuente, que seduce a Raimondin para escapar del triste destino augurado por su madre Pressine; sin embargo, esta bella mujer se

convertía todos los sábados en serpiente desde el ombligo para abajo<sup>20</sup>.

Resumiendo, el poder de la feminidad nefasta, que se manifestaba en el episodio del bosque por medio del "lazo" vegetal, adquiere ahora por el isomorfismo agua-cabello una nueva formulación: el agua, como el cabello, constituye una imagen femenina<sup>21</sup>, es una especie de "hilo conductor" hacia la feminidad negativamente valorizada (el río por el que discurre el cortejo de Méléagant en el que se encuentran Ginebra y Keu; el agua del vado; la fuente; el agua del puente bajo el agua; el agua del puente de la espada) y al mismo tiempo un delator de su presencia, de su territorio... (la fuente, el agua del foso de la doncella seductora, el agua del puente de la espada)<sup>22</sup>.

1. 3. El Covanz : Una variante en el simbolismo de la atadura la encontramos en el episodio de la doncella seductora. Aquí, es la palabra la que contiene la idea de unión o ligadura<sup>23</sup>: Lanzarote se ve atado a la doncella por un covant, es decir, por una promesa que deberá forzosamente mantener por su honor de caballero.

"Et cil, des que il ne puet mialz,

l'otroie si com ele vialt" (vv. 956-7)

He aquí, pues, a Lanzarote a merced de la palabra dada, uno de

los principios ordenadores en la Edad Media del derecho tradicional, considerado como *droit coutumier*<sup>24</sup>. El *covanz* no es el *don contraignant*, motivo muy usado por Chrétien en sus novelas, que obliga a otorgar un don antes de conocer su contenido<sup>25</sup>, sino de un compromiso cuyo conocimiento a priori no lo hace menos peligroso ni menos doloroso porque la *contrainte* de la doncella (vv. 940 y ss.) testimonia la ambivalencia o, mejor aún, la contradicción de dicho compromiso, pues, aunque protege a Lanzarote de las tinieblas nocturnas, lo pone en manos de la vamp fatal.

"de l'otroier li cuers li dialt,  
quant itant seulemant le blesce,  
molt avra au couchier tristece;  
molt i avra orguel et painne." (vv. 958-961)

En efecto, Lanzarote se ha comprometido a acostarse con la doncella y "tenir covanz li covient" (v. 1.049), aun, en contra de uno de los valores espirituales y caballerescos: la castidad<sup>26</sup>. Se nos puede objetar, con razón, que Lanzarote sufre porque está en juego la "fidelidad amorosa", principio fundamental del código de la *Fin'Amors* por el que se rige. Efectivamente, esto es cierto, pero debemos recordar una vez más que estamos enfocando *el compromiso* desde el Régimen Diurno de la Imagen, desde el cual, el héroe se ve "ligado" a la mujer nefasta que pone en grave peligro sus valores morales<sup>27</sup>, y la atadura es, en esta ocasión, un *covant*: "Et cil respont: "Je vos tendrai vostre

covant" (vv. 1.043-5).

Por otro lado, la palabra no tiene porque ser necesariamente un covanz para constituirse en símbolo de la atadura: esta posibilidad aparece en el Torneo de Noauz. El torneo ha congregado a la élite de los caballeros artúricos, amén de otros muchos llegados de apartados lugares. La reina lo preside ante la insistencia de las doncellas del reino, que esperan encontrar marido en estas justas. Desde su posición privilegiada, Ginebra dirige y maneja "los hilos" que rigen la voluntad de Lanzarote a su entero placer. Son sus palabras (órdenes) las que conducen a Lanzarote, que aparece como un títore. En efecto, la reina mueve los hilos para que Lanzarote luche por dos veces "au noauz", lo que le acarreará las burlas de todos los congregados<sup>28</sup>, ya que, desde el regristo heroico, esta actitud es contraria al comportamiento caballeresco<sup>29</sup>. En este sentido, conducirse "au noauz" constituye un comportamiento análogo al de montar en la carreta infamante. Allí, en el bosque, Lanzarote titubeó; en el torneo, el rápido acatamiento de la orden descubre que el proceso de "liage" ha terminado, pues, Lanzarote está totalmente poseído por Ginebra.

1 °        "Sire, ma dame la reïne  
              par moi vos mande, et jel vos di  
              que "au noauz". Quant cil l'oï,  
              si li dist que molt volantiers,  
              come cil qui est suens antiers." (vv. 5.652-6)

2º "la reïne, qu'ele li mande.  
Et cil: "Des qu'ele le comande,  
li respont, la soe merci." (vv. 5.855-7)

El héroe es, por tanto, *un juguete* en manos de la feminidad nefasta que ha anulado en él su capacidad de reacción; su voluntad está sometida a la voluntad de la dama y, lo que es peor, Lanzarote parece sentirse perfectamente cómodo en esta situación.

1.4. El tejido : En la noche de la cita amorosa, en el castillo de Baudemagus, encontramos una nueva manifestación del *arquetipo del lazo* . Como ya adelantábamos en el capítulo dedicado a la noche<sup>30</sup>, las tinieblas son comparadas en su espesor a una "coverture" y a una "chape", es decir, aparece la asociación oscuridad-tejido. Por el tejido se introduce el tema del hilo y del hilado, así pues, el hilo, primer lazo artificial<sup>31</sup>, aparece en este contexto como un "lazo negro" al servicio de la feminidad nefasta, puesto que Ginebra es quien elige esta noche y organiza la cita desde su posición soberana. Ginebra es de nuevo la "maîtresse" del hilo -vinculada como ya hemos señalado<sup>32</sup> - a la sangre menstrual y por ella a la temporalidad y la muerte. Cuando, por fin, Ginebra tenga ante sí a Lanzarote, serán sus brazos los que le enlazarán:

"Et la reïne li estant  
ses bras ancontre, si l'anbrace,



estroit pres de son piz le lace

si l'a lez li an son lit tret," (vv. 4.654-7)

Otro símbolo que une a Ginebra indirectamente con el semantismo del hilo-ligadura es el látigo<sup>33</sup>. En efecto, el enano, que conduce a Lanzarote hacia Ginebra y hacia el universo místico, lleva en su mano un látigo. El es el instrumento que pone en marcha la carreta, alejando a Lanzarote de los ideales heroicos. Por otra parte, el tema de las ligaduras aparece frecuentemente asociado al de la magia<sup>34</sup>, que -en *La Charrette*- se precisa como conocimiento u omnisciencia: el enano, portador del látigo, conoce el paradero de la reina; la reina, dueña del hilo, conoce la duda de Lanzarote ante la carreta. Esta conjunción del látigo, de la magia y de la muerte aparece en una diosa de la mitología griega, Hécate, que encarna a *la madre terrible*, devoradora de hombres<sup>35</sup> y divinidad de la Muerte<sup>36</sup>.

1.5. El Lazo (correa) : El episodio del intento de suicidio de Lanzarote expresa con más claridad aún el carácter nefasto de la atadura que aparece explícitamente ligada a la muerte<sup>37</sup>: Lanzarote, al conocer la noticia de la muerte de la reina, dice para sí:

"Comant? N'autrement ne porrai

morir, se Damedeu ne plest?

Si ferai, mes que il me lest

cest laz antor ma gole estraindre,

ensi cuit bien la mort destraindre" (vv. 4.270-7)

A continuación pone manos a la obra para acabar con su vida:

"Lors ne demore ne delaie,  
einz met le laz antor sa teste  
tant qu'antor le col li areste;  
et por ce que il mal se face  
le chief de la ceinture lace  
à l'arçon de sa sele estroit,  
ensi que nus ne l'aparçoit;" (vv. 4.284-90)

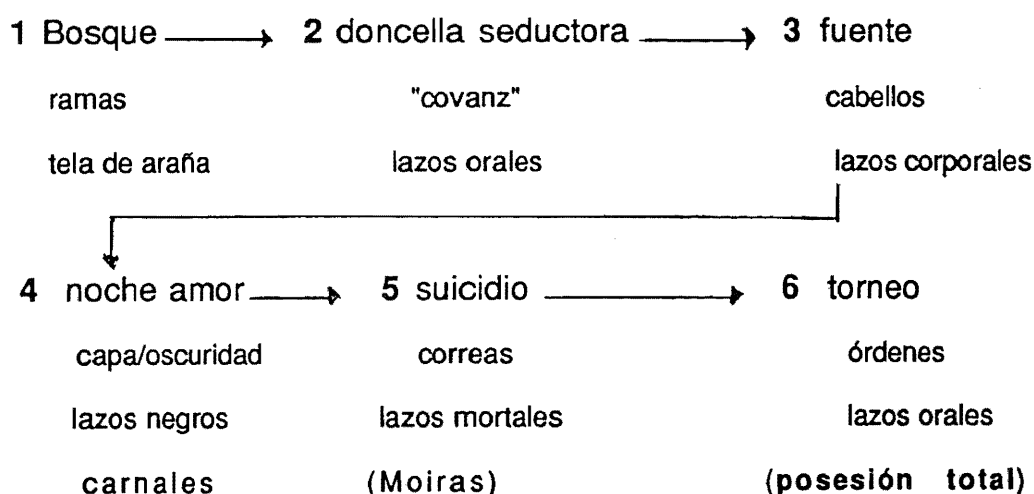
El lazo negro, que aparecía tras la sustancia nocturna, explicita ahora definitivamente su rostro siniestro, pues, la muerte es la mayor de las negruras<sup>38</sup>: "si su vost feire traïner / a son cheval, tant qu'il estaigne" (vv. 4.292-3)

El lazo se convierte en el arma mortal que ejecuta el deseo de morir de Lanzarote y, al mismo tiempo, en el mecanismo que le *atrapa* haciéndole caer en el abismo infernal simbolizado posteriormente por la torre<sup>39</sup>. De momento, atengámonos a evidenciar una vez más la vinculación del lazo con la feminidad "hechizadora", pues, la vida del héroe cautivo-ado le pertenece, de modo que si ella muere, arrastra a su víctima en su destino fatal, pues, el lazo "*C'est la puissance magique et néfaste de l'araignée, de la pieuvre et aussi de la femme*

*fatale et magique* "40.

Resumiendo, como hemos visto, el arquetipo o -como dice Eliade<sup>41</sup>- el "*complejo*" del lazo se expresa bajo formulaciones diversas, aunque siempre con un denominador común: es el arma de la feminidad seductora, es el medio a su alcance para asegurarse la posesión del héroe, para ligarlo a intereses y valores carnales.

El recorrido imaginario de este arquetipo es, sintetizado, el siguiente:



Esta polimorfia (ramas, cabellos, oscuridad, tejido, brazos, correas, palabra) y esta reiteratividad de la imagen se justifica por la situación del hombre en el mundo, por la consciencia de dicha situación y por el empeño de liberarse de las cadenas que lo atan en su existencia<sup>42</sup>.

## 2. ENCARNACIONES DE LA VAMP: LA DONCELLA SEDUCTORA Y GINEBRA.

Dejando a un lado los personajes femeninos episódicos, es decir, ese cortejo de damas y doncellas cuyo denominador común viene definido por su funcionalidad (servir de auxiliadoras del héroe diurno: le ofrecen hospedaje, armas, información, sustento..., a lo largo de su aventura), la feminidad que verdaderamente cuenta es la que mantiene una relación más estrecha con Lanzarote. Esta es, entonces, enfocada desde una perspectiva misógina revistiendo los caracteres o atributos de la mujer fatal, que intenta con más o menos éxito alejarlo de su meta heroica, utilizando, para ello, todo su poder e influencia. Existen, evidentemente, excepciones como es el caso de *Enide*<sup>43</sup> en *Erec* o de Blancheflor en *Le Graal*, pero la actitud general de Chrétien -patente aquí y allá a través de un adjetivo, de un gesto, de una descripción- es la de temor y angustia ante la mujer y el amor. El eterno femenino le atrae, le fascina y al mismo tiempo le produce pánico y horroriza. Aquellos que opinan que este comportamiento es debido a la moralidad sancionadora del autor estarán, quizá, en lo cierto si lo aplicamos fundamentalmente a las relaciones "ilícitas" de Mabonagrain y su amiga, de Ginebra y Lanzarote, o a las de la doncella seductora y Lanzarote, de haberse estas llevado a cabo; sin embargo, ¿cómo explicar el rostro negativo de Laudine, perfectamente casada?, ¿o el de la madre de Perceval?, ¿o el de la "Orgullosa de Logres"?

¿Cómo explicar en sus héroes la incapacidad para mantener una relación amorosa continuada (Yvain, Perceval, Lanzarote<sup>44</sup>)?, ¿o la timidez amorosa de Perceval, inhibidora del erotismo?, ¿Acaso no traduce ésta una cierta impotencia para amar?

Este doble movimiento de atracción y repulsa, que parece sentir Chrétien ante la mujer, produce en sus novelas dos tipos de representación diferente. Por un lado, la mujer agresiva, cuyo prototipo mítico es la amazona; por otro lado, la mujer seductora (Circe... ) que conduce a una "parálisis medusante". El peligro femenino en la obra de Chrétien sigue, pues, los mismos modelos de los relatos míticos y de las leyendas<sup>45</sup>.

En *La Charrette* los dos tipos de la mujer alienante están encarnados por la doncella seductora y por Ginebra respectivamente. La doncella seductora aparece ante Lanzarote a la caída de la tarde para ofrecerle hospedaje<sup>46</sup>. Este ofrecimiento habría situado a la doncella a la cabeza de las damas bienhechoras, si no fuera porque va seguido de una *contrainte* que lo une a un *compromiso sexual*. El don da paso a una relación comercial: Lanzarote debe "pagar" su hospedaje acostándose con la doncella.

Esta doncella es, en opinión de G. Chandès, una manifestación de la "femme séductrice" <sup>47</sup>, del mismo modo que lo es, para él, la amiga de Mabonagrain en *Erec* <sup>48</sup>; aunque esto es cierto, la doncella

está, en nuestra opinión, más próxima de la imagen y función de la Amazona (papel que representa en *Le Graal*, la "Orgullosa de Logres"). La explicación de esta convergencia funcional se debe probablemente al hecho de que *"le roman exige que la femme ne soit jamais pure amazone, l'épopée exige que l'amazone soit adversaire "anti-sympathique "*<sup>49</sup>.

La mujer seductora es en principio aquella que utiliza como principal arma su belleza. En este sentido, la doncella nos es descrita cómo una mujer muy hermosa y cortés (*une dameisele venant / molt tres bele et molt avenant,/ bien acesmee et bien vestue."* vv.933-5). Sin embargo, sus encantos no seducen a Lanzarote, que en ningún momento da muestras de sentirse atraído por ella, antes bien, le produce una actitud de rechazo e inhibición, lejana de esa fascinación hechizadora que le causa la reina; lo que verdaderamente liga a Lanzarote con la doncella es el covant, arma eficaz que ella hará restallar llegada la ocasión<sup>50</sup>.

Esta "instigadora" amorosa toma desde el principio la iniciativa dominando claramente la situación, la doncella establece, además, todo un "planning" para su invitado: lavado de manos, cena, espera, reencuentro en la habitación. Amis le dice a Lanzarote:

*"veez ci l'aigue et la toaille,  
...lavez vos mains, si asseez  
quant vos pleira et boen vos iert;*

l'ore et li mangiers le requiert,  
si con vos le poez veoir; " (vv. 1.021-27)

-----

"Quant levé furent del mangier,  
díst la pucele au chevalier:  
"Sire, alez vos la fors deduire,  
mes que il ne vos doie nuire,  
et seulemant tant i seroiz,  
se vos plest, que vos panseroiz  
que je porrai estre couchiee." (vv. 1.033-9)

Su prepotencia hace más notable la impotencia de Lanzarote para ser él mismo, sometido como está por el *covant*<sup>51</sup> a la voluntad de la doncella. La firme resolución de la pucele a que Lanzarote la ame no está exenta de una virilidad amazónica, que nos recuerda la de la bella reina Dido hacia Enéas<sup>52</sup>. Por otra parte, su estrategia amorosa para "encender" el deseo en su *víctima* tiene una marcada belicosidad. En efecto, la seducción -considerada provocación carnal- pone en escena una falsa violación: la doncella semidesnuda, tendida sobre su cama está siendo agredida sexualmente por uno de los hombres de su propia mesnada, de modo que Lanzarote al acercarse a su habitación ve:

"c'uns chevaliers l'ot anversee,  
si la tenoit antraversee  
sor le lit, tote discoverte;

cele, qui cuidoit estre certe  
que il li venist en aïe,  
crioit en haut: "Aïe l aïe l  
chevaliers, tu qui es mes ostes:  
... il me honira, veant toi;  
ja te doiz tu couchier o moi;  
si con tu m'as acreanté;  
fera donc cist sa volenté  
de moi, veant tes ialz, a force? " (vv. 1.065-77)

Sin embargo, la visión del cuerpo desnudo, deseable cebo<sup>53</sup>, que debería encender la pasión en Lanzarote, sacándole de su pasividad<sup>54</sup>, no sólo no le excita, ni le pone celoso, sino que por el contrario le avergüenza:

"(cil) s'en a grant honte et molt l'en poise  
quant nu a nu a li adoise;  
si n'en ert mie talents,  
ne tant ne quant n'an ert jalos." (vv. 1.083-6)<sup>55</sup>

Así, la violencia sexual (cercana al sado-masochismo), lejos de cumplir la función para la cual ha sido ideada, inhibe a priori lo que hubiera podido ser una relación cálida, transformando igualmente un decorado pensado para el "deleite", en un lugar en el que la violencia y



la angustia, latentes en el compromiso, se desencadenan por fin libremente, dejando al descubierto el verdadero marco sobre el que extiende su dominio la mujer fatal, la cual conjuga la seducción (decorado, cuerpo) y la agresión (covant, violación).

"d'angoisse le covint süer;  
totevoies par mi l'angoisse  
covanz le vaint et si le froisse.  
Donc est ce force? Autant le vaut;  
par force covient que il s'aut  
couchier avoec la dameisele:  
covanz l'en semont et apele. " (vv. 1.206-12)

Esta doncella vinculada, por otra parte, al abismo acuático<sup>56</sup> y a la tinieblas<sup>57</sup>, "devoradora de hombres" como presagian los versos 963-4 ("espoir tant le puet ele amer, / ne l'en voldra quite clamer"), que perturba en su desnudez al autor, como indica la presencia en el discurso de "tote discoverte" (v. 1.067), "discoverte jusqu'au nombril" (v. 1.082), "nu a nu" (v. 1084), "deschaucier et desnüer" (v. 1.205) (la desnudez alcanza incluso a las espadas: "espees nues", v. 1.089) expresa la opinión verdaderamente negativa y misógina que Chrétien tiene de la mujer cuando ésta es enfocada desde una perspectiva sexual (objeto sexual), máxime si el amor es concebido, además, como coacción y violencia, que por lo tanto violenta.

Desde la óptica de Lanzarote, en cambio, el malestar y la aflicción que este siente ante la doncella y la cercana relación sexual se explican por la fidelidad y castidad que el amante debe profesar a su dama, es decir, se está siguiendo la *Fin'Amors*, como el propio narrador deja ver en los vv. 1.224-1.242, lo cual nos llevaría a otro Régimen de la Imagen. Sin embargo, esta doctrina no justifica la red de imágenes tenebrosas que constelan en torno a la doncella seductora. Estas tan sólo pueden ser atribuídas al autor y al pánico que parece suscitar en él la mujer cuando se vuelve sujeto u objeto de una relación sexual, presente o venidera<sup>58</sup>.

Esta interpretación puede aplicarse a Ginebra, a la amiga de Mabonagrain y a la Orgullosa de Logres. Así mismo, es también válida para la esfera marital: Laudine, pues "*les relations entre Laudine et Yvain opposent -plutôt qu'elles unissent- une héroïne violente et dominatrice à un chevalier subjugué par les valeurs du lyrisme intérieur*"<sup>59</sup>. Incluso Enide, la heroína que goza de la simpatía del autor<sup>60</sup>, asume, durante la estancia en el castillo del rey Lac, el rostro de la mujer fatal<sup>61</sup> que hechiza a Erec reteniéndolo a su lado, apartándolo de la vía heroica y rompiendo la difícil armonía ente lo épico y lo místico. Al final del presente apartado introduciremos un breve retrato de la feminidad en *Erec, Cligès y Perceval*, con el fin de demostrar cómo lo femenino es, con cierta frecuencia, causa de decadencia heroica para el héroe solar.

En términos psicoanalíticos, este miedo a la mujer puede indicar el miedo a mantener una relación adulta independiente de la relación madre-hijo. De ser así, el autor estaría manifestando la fijación de un complejo materno cuyas causas desconocemos en la misma medida que desconocemos su vida, no obstante cabe conjeturar que el bloqueo de la etapa infantil puede deberse a la pérdida temprana de una madre cariñosa y solícita o, por el contrario, a la convivencia con una madre en exceso protectora; en todo caso, nos está señalando que existe una perturbación en la relación que el *animus* debe mantener con el *anima* , arquetipo de la compañera sexual<sup>62</sup>.

Ginebra representa el otro rostro de la mujer fatal. Si la doncella seductora encarnaba, tras su rostro seductor, a la mujer belicosa y dominadora, la reina es, esencialmente, encarnación de la mujer seductora, aunque conserva también una cierta ambivalencia al mostrar una tendencia dominadora y temible. Del mismo modo que la Sanseverina de *La Chartreuse de Parme* , Ginebra

"incarne tout au cours du roman l'enigme redoutable de la femme à la fois secourable comme une mère et égoïste comme une amante, elle est un personnage fort complexe, multiple". <sup>63</sup>

Multiplicidad, ambivalencia, Ginebra resume y representa todos los caracteres de la adversidad femenina: Sirena desplegando

todos los ardides de la seducción, Yocasta evidenciando el peligro de incesto y la trama edípica, Hécate descargando su cólera, golpeando con su desdén al fiel seguidor que no ha podido evitar un instante de duda. Ahora bien, todos estos rostros conforman uno solo, el de la mujer que conduce al héroe hacia el abismo de los abismos, la nada ontológica, simbolizada por la torre.

Frente a otras heroínas que han tenido la posibilidad de redimirse por un acto de amor, por un gesto de humildad, por un sacrificio supremo, la imagen de Ginebra permanece inalterable desde el principio al fin; en ella no hay evolución<sup>64</sup>, no hay rescate, pues, la admisión de la culpa y el arrepentimiento se llevan a cabo en otro registro (místico)<sup>65</sup> distinto del heroico.

Debido a la riqueza significativa de los roles de Ginebra, es necesario detenernos en cada uno de ellos. A continuación, nos ocuparemos de la Ginebra seductora, dejando para más adelante el de la Ginebra "madre". Sin embargo, antes debemos advertir que el estudio del rostro tenebroso de la reina, nos obligará a volver sobre aspectos e ideas ya esbozados con anterioridad.

La función seductora produce en Lanzarote dos efectos distintos: a) parálisis medusante, b) una actitud anticaballeresca. Entendemos por parálisis medusante la anulación -en mayor o menor grado- de la parte consciente<sup>66</sup> debido, generalmente, a un proceso de

introversión<sup>67</sup> fundamentado en la visión directa de la reina (cortejo), en una imagen arquetípica proyectada a través de fetiches (cabellos+peine), o, en una actividad pensante centrada en Ginebra (prueba del vado). En este caso, el "cegamiento" es tan profundo que paraliza cualquier comportamiento heroico.

Por el poder de seducción, Ginebra se asimila a la Maga del folklore<sup>68</sup> que encarcela, mata o hechiza a todos los que seduce convirtiéndose en una destructora de hombres.

"Elle tue ou ensorcelle ses prétendants, ou leur impose des épreuves mortelles. On reconnaît là le rôle ambigu de l'anima dont les exigences apparemment négatives obligent le héros à se surpasser et à s'accomplir pour l'amour d'elle. C'est un thème archétypique universellement répandu."<sup>69</sup>

El aspecto más notable e importante que caracteriza y, al mismo tiempo, unifica estos casos de seducción es el hecho de que todos se articulan por *el esquema de la caída*, consecuencia notoria del influjo femenino, así pues, analizaremos la seducción a través del "síndrome catamorfo".

### 3. EL EFECTO DE LA POSESION FEMENINA: EL SINDROME CATAMORFO

En el capítulo del "agua oscura" veíamos cómo los menstruos (evocados por las gotas de sangre en las sábanas blancas) nos

conducían a la idea de *mancilla* , de caída moral<sup>70</sup>. Esta tercera gran epifanía de la angustia humana<sup>71</sup> nos revela, por su implicación sexual, el miedo a la mujer sentida como *precipicio moral* <sup>72</sup>, como tentación, por lo que la caída se convierte en "*l'emblème des péchés de fornication ...*"<sup>73</sup> y, al mismo tiempo, en castigo moralizador, sancionador de la condición terrestre del héroe seducido por los encantos de Ginebra, rostro femenino del tiempo nefasto<sup>74</sup>.

En efecto, la reina provoca en Lanzarote tal desequilibrio físico y psíquico que puede decirse que el héroe de *La Charrette* sufre un verdadero **síndrome catamorfo**, el cual se manifiesta por vez primera en el bosque cuando es desmontado del caballo y finaliza en la torre.

En el bosque<sup>75</sup>: Lanzarote siente todo el poder del influjo femenino ejercido por *el arquetipo materno* a través de las fuerzas telúricas (tierra-bosque) y del *arquetipo de la mujer* encarnado en Ginebra cuya presencia real en un principio, pues allí acude con Keu, sigue posteriormente presente en el corazón de Lanzarote cuando aparece "*tot sel*"; recordemos la pregunta hecha al enano y el posterior debate entre Razón vs Amor.

La acción conjugada de ambas fuerzas produce un desgarramiento psíquico entre el autor y su personaje. Lanzarote atraído por lo femenino, lo acepta completamente una vez superada su duda. Desde

ese momento, el personaje será coherente con su elección fundamentada en la primacía del Todopoderoso Amor, planteamiento, por otra parte, acorde con los establecidos y propugnados por la corte de Champaña, entre otras.

El autor, en cambio, se debate -como ya indicábamos al comienzo del presente capítulo- entre ese sentimiento de atracción y repulsa que parece inspirarle lo femenino. El debate entre Razón y Amor está manifestando en lo que al autor se refiere, la disociación entre las pulsiones instintivas más primitivas, relegadas a las capas más profundas del inconsciente, y la presión de la fuerza opositora, consciente, ejercida en este caso por el superego que aparece como represor moral, puesto que los amores entre Lanzarote y Ginebra son incestuosos y anti-sociales al representar la reina el arquetipo materno en el universo artúrico. Por consiguiente, la negativa del autor a aceptar una parte importante de su psique produce una desarmonía, causa -en nuestra opinión- de las estructuras esquizomorfias<sup>76</sup> aparecidas a lo largo de nuestro recorrido por el universo imaginario de *La Charrette*.

En el bosque, por lo tanto, el rechazo se activa y se vuelve polémico. El personaje, sobre el que se proyecta Chrétien, intenta escapar a la fuerza gravitatoria ejercida por los valores terrenales circunscritos a la feminidad<sup>77</sup> y, para ello, cuenta con el principal aliado del caballero, el caballo. Como ya hemos señalado con

anterioridad<sup>78</sup>, lo que dinamiza el eje ascensional es la rapidez del segundo caballo (ofrecido por Gauvain a Lanzarote) pero, como todo vuelo es inestable<sup>79</sup>, la presión generada por el intenso deseo de ir hacia lo alto, es decir, de huir precipita la caída y el personaje (insistimos en que esta escapada es sólo atribuible al autor) cae al faltarle sus alas para ascender.

En efecto, muerto el caballo, símbolo de la "fuerza vital inconsciente" al servicio de los valores heroicos<sup>80</sup> y, aplastado por el peso de su arnés (la pesadez es el primer efecto de su condición terrestre. Cf. vv. 317-320), el héroe es atraído hacia la Tierra quedando definitivamente atrapado en el universo feminoide.

Desde este semantismo, Lanzarote se aproxima a dos modelos míticos. Ante todo es Icaro o Faetonte<sup>81</sup>, es decir, aquel que en plena ascensión ha visto su vuelo truncado cayendo al abismo acuático (mar) o a la Tierra, ambos símbolos maternos. En cierta manera, es también, Atlas "*héros de la lutte pour la verticalité*"<sup>82</sup>, en cuanto que, el autor intentará "extraer" a su personaje del poder medusante y paralizador de la feminidad ofreciéndole la oportunidad de reincorporarse al mundo de los valores diurnos y ascender (o crecer) heroicamente. Por ello, Lanzarote no pierde del todo su vestimenta caballeresca: en su caída en el bosque aun conserva la espada, el yelmo y el escudo, aunque estas armas aparecen ceñidas, lazadas a su cuerpo ("le hiaume lacié, l'escu au col, l'espee ceinte"), en estado de reposo, signo evidente de



que la *virtus* está detenida, inmovilizada. Posteriormente, en los momentos en los que la feminidad extiende su señorío estos "lazos heroicos" serán sustituidos por otros lazos mucho más sutiles, aunque no por ello menos poderosos, lazos tenebrosos por cuanto se identifican, como acabamos de ver, con la temporalidad y la muerte. De este modo, los primeros lazos son un claro antecedente de los segundos.

El tema de las armas de Lanzarote en el bosque liga, lo cual nos parece muy interesante, "el síndrome catamorfo" al "habillement chevaleresque". En efecto, puesto que la caída moral de Lanzarote se enuncia por medio de la caballería y su código, el héroe aparece sin el vehículo esencial del caballero, el caballo, y sin la lanza<sup>83</sup> vinculada estrechamente a su persona; este estado lamentable en que se encuentra nos está indicando su semi-desnudez caballeresca indisociablemente unida, volvemos a insistir, a su decadencia espiritual. Como intentaremos demostrar, la desnudez se hace progresiva a medida que Lanzarote avanza en su entrega al otro, a Ginebra.

En el vado, Lanzarote cae al agua como resultado de su ensimismamiento amoroso perdiendo momentáneamente la lanza y el escudo, que son llevados por la corriente. En el puente de la espada se ve obligado para franquearlo a "abandonar" el caballo y las armas, como demuestra el hecho de que le sean donados posteriormente por

Baudemagus, además de quitarse parte de la armadura ("il ne s'est lessiez an pié/ souler, ne chauce, n'avanpié." vv. 3.103-4). Este "deshabillement" muestra la ambivalencia del puente, el cual a pesar de ser un símbolo diairético y ascensional es, al mismo tiempo, el "nexo" con Ginebra, la fuente de su vértigo.

En la "quête" de Gauvain, Lanzarote aparece junto con sus compañeros completamente desarmado siendo, en opinión del narrador, la causa de su captura. El ambiente relajado y festivo que se vive después de la victoria sobre Méléagant les ha hecho olvidar las armas y, por consiguiente, ese "estar alerta", como dice el Evangelio, porque no se sabe ni el día ni la hora en que el enemigo puede atacar. El reproche ante este abandono de las armas se percibe claramente en los versos siguientes:

"...et li suen estoient  
tuit de lor armes desgarni,  
et por ce furent escherni,  
que cil del païs armé vindrent.  
Ne fu pas mervoille s'il prindrent  
Lancelot, qui desarmez iere." (vv. 4.126-4.131)

En el torneo de Noauz su desnudez es ya definitiva, pues, no tiene armas ni caballo propios, lo que lleva le ha sido temporalmente *prestado* por la mujer del senescal de Méléagant.

"Et la dame tantost li baille  
les armes son seignor, vermoilles  
et le cheval qui a mervoilles  
estoit biax et forz et hardiz." (vv. 5.498-5.501)

Cuando Lanzarote reviste las armas del senescal, lo hace con el fin de servirse de ellas en el torneo donde estará la reina, pero, muy pronto descubrimos que, a esta primera intención, se añade otra: Lanzarote utiliza la armadura para ocultarse de los caballeros allí congregados. Podría aducirse que quiere evitar ser descubierto para no comprometer a la mujer que le ha salido fiadora<sup>84</sup>, si no fuera porque a lo largo del relato ha mantenido un pertinaz incógnito.

En oposición a otros héroes, que ansían darse a conocer o que desconociendo su nombre ansían conocerlo, como es el caso de Perceval, de Lanzelet y de Guinglain en *Le Bel Inconu*, Lanzarote manifiesta en repetidas ocasiones su voluntad de mantenerse en el anonimato, consciente (el autor) de que atraviesa una etapa existencial plenamente mística (el conocimiento (connoisse) se sitúa en el plano heroico, en su semantismo positivo), lo cual justificaría la ocultación de su nombre y el sobrenombre de "El caballero de la carreta", es decir, de aquel que puso el amor por encima del honor y de la fama de caballero.

Por otra parte, esta dinamización de la ocultación engendra,

por antítesis, la inquietud ante la posibilidad de ser reconocido, inquietud que se explicita por seis veces en la rima *angoisse-conoisse*. La *angoisse* aparece: 1º) ante la posibilidad de ser reconocido por personajes "diurnos" cuando el que quiere ocultarse está en una situación de decadencia heroica y, por lo tanto, humillante.

Este es el caso de la doncella de la "encrucijada" cuando implora piedad a Lanzarote para su amigo vencido

"Et cele en a honte et angoisse  
qu'ele cuida qu'il la conoisse;  
car ele ne le volsist pas." (vv. 925-7)

O el de Lanzarote cuando siente vergüenza ante la posibilidad de que la doncella "seductora" conozca su amor por la reina (vv. 1.446-48), sentimiento que le debilita heroicamente (vértigo).

Cuando Lanzarote ha cruzado el puente de la espada y ve llegar a Baudemagus se pone de pie para recibirlo, a pesar del tormento que le causan sus heridas. El narrador nos dice que no es porque lo conozca sino para ocultar su dolor (Cf. vv. 3.321-2). Aunque el dolor-angustia no aparece aquí en relación directa con el conocimiento, sí que se articula por el eje dolor-amor propio ante la posibilidad de ofrecer una imagen en desacuerdo con la del gran héroe que acaba de superar la más grande hazaña.

El cuarto caso, aunque tiene un registro místico (secreto amoroso), resulta igualmente interesante. Se trata de la despedida de los amantes y el regreso de Lanzarote a su aposento (vv. 4.719-20). Durante el trayecto, Lanzarote no encuentra "home qui le conoisse". El hecho de que conoisse esté asociado a angoisse (a pesar de que la causa sea la separación) y al tema del ocultamiento (para un héroe solar al servicio de los valores diurnos, el ocultamiento es negativo y en este caso se trata de silenciar un adulterio) está evidenciando la decadencia heroico-moral de Lanzarote.

2ª) La angoisse aparece a veces del otro lado, del de los caballeros que, queriendo conocer la identidad de Lanzarote, fracasan. Esto ocurre durante el torneo de Noauz (vv. 5.633-5) y al final del mismo (vv. 6.043-5). Como se verá en el capítulo dedicado a los oráculos, la persistencia del héroe en mantener su anonimato, incluso ante el triunfo, nos confirma que no es merecedor todavía de manifestarse públicamente ante la corte artúrica.

Resumiendo, en los tres primeros casos mencionados existe un sentimiento generalizado de vergüenza, de pundonor ante la posibilidad de darse a conocer o de evidenciar un sentimiento, una situación que se consideraría degradante en el ámbito caballeresco. Así mismo hemos visto que, cuando el reconocimiento heroico es abortado por propia iniciativa del protagonista se genera en el campo de lo social un estado de ansiedad. Este malestar, que vemos en unos y

otros casos, tan sólo puede atribuirse al autor (Lanzarote es el amante perfecto), cuya mente esencialmente diurna rechaza el comportamiento amoroso de su personaje.

Así pues, primero con el incógnito (nombre), segundo con el *déguisement* (armadura) Lanzarote *efface* su persona caballeresca, es decir, el disfraz no oculta una realidad interior sino que se constituye en reflejo de ella operándose, por consiguiente, una duplicidad y al mismo tiempo una inversión funcional de la máscara, pues, si "*le masque, comme tout déguisement, sert à changer ou à oblitérer la réalité. Il a produit une illusion de la réalité, une fausse semblance*"<sup>85</sup>, en Lanzarote traduce el travestimiento interior por el que lo que parece es. Como dice V. Hugo en *Mille francs de récompense*:

"Déguisements, travestissements, dominos. On appelle cela se masquer. C'est tout le contraire. Tous ces gens-là viennent ici s'appliquer sur la face le vrai visage qui ne trompe pas."

En el *Tristan* de Eilhart von Oberg sucede otro tanto; los disfraces que Tristan utiliza en la segunda parte de la obra son conformes, por su marginalidad (leproso, juglar, loco), a su situación de exilado gozando de un amor adúltero y, por lo tanto, peligroso<sup>86</sup>.

En Lanzarote, la utilización de una armadura y unas armas que no le pertenecen, así como su color, son indicativos de *decadencia*

diurna, de transgresión, como consecuencia de la posesión por el amor y los encantos femeninos. En efecto, el traje posee en el medievo una significación social y simbólica importante; la armadura, las armas en cuanto que "traje" caballeresco tienen también su valor concreto dentro del universo épico<sup>87</sup>. En opinión de J. Le Goff: "*Il est un véritable uniforme. Porter celui d'une autre condition que la sienne, c'est commettre le péché majeur d'ambition ou de déchéance*"<sup>88</sup>.

El tema de las armas prestadas aparece ya en *Erec*, en que el protagonista se vale de las armas del padre de Enide<sup>89</sup> -un valvasor empobrecido (decadencia material)- para competir por el "épervier"<sup>90</sup>. Pero, mucho más interesante es en el *Graal*, el adueñamiento por parte de Perceval de las armas del caballero bermejo. La concordancia simbólica de estas armas con las armas de Lanzarote es sorprendente. En efecto, Lanzarote lleva unas armas nuevas:

"armez d'unes armes molt beles,  
trestotes fresches et noveles; " (vv. 5. 503-4)

y el caballero bermejo (y posteriormente Perceval) también:

"Li vaslez vit les armes beles,  
qui totes estoient noveles. " (vv. 871-872)

El color de la armadura de Lanzarote es rojo: "les armes son

seignor, vermoilles," (v. 5.499); el mismo del caballero al que le sirve, incluso, de identificación ("li Vermauz Chevaliers a nom", v. 948): "qui totes vermoilles estoient" (v. 870). ¿Cuál puede ser el sentido de los epítetos "noveles" y "vermoilles"? ¿Qué nos está señalando Chrétien en relación con el caballero que las posee?

Comenzemos por el heraldo y su actitud ante las armas de Lanzarote. Los heraldos tenían dentro del universo caballeresco, entre otras funciones, la de registrar los nombres y los blasones de los caballeros<sup>91</sup>, lo que los convertía en personas especialmente versadas en las distintas enseñas de las gentes de caballería, por consiguiente, el desconcierto del heraldo de armas es grande cuando descubre colgado a la entrada de una tienda un escudo que le es desconocido: "escu trova... /... mes ne pot estre / qu'il coneüst lui ne son mestre, / ne set qui porter le devoit." (vv. 5.542-50).

La sorpresa del heraldo ante el escudo de Lanzarote nos indica que se trata de unas armas "extrañas" <sup>92</sup> a la caballería mundialmente renombrada, la cual será con posterioridad objeto de una descripción minuciosa<sup>93</sup> contrastando con las "fresches et noveles" armas del caballero bermejo. Con toda probabilidad, ambos adjetivos indican que se trata de armas que todavía no han acuñado su sello de gloria y que, por lo tanto, no han prestado servicio a los valores transcendentales.

Ante su desconocimiento, el heraldo tiene necesidad de ver a



su dueño, así que entra en la tienda reconociendo a Lanzarote porque este se ha "des-vestido" de su armadura. Nótese la relación causal que se establece entre ver y conocer <sup>94</sup>.

"Lanceloz trestoz desamez

[ ... ]

.... et vit gesir el lit

Lancelot, et puis qu'il le vit

le conut, et si s'an seigna. " (vv. 5.533-5.549)

Su desnudez heroica, doblemente determinada por su desnudez real y por la falta de unas armas propias, es aquí, en el torneo, total; en el episodio del bosque, su semi-desnudez (no aceptada voluntariamente)<sup>95</sup> había simbolizado la minimización de sus virtudes diurnas, ahora su desnudez representa una ocultación (en este caso deseada, como demuestra la prohibición expresa que Lanzarote hace al heraldo) de su naturaleza luminosa:

"... mes herbergier ne voloit pas

an leu ou il fust coneüz. (vv.5.510-11)

[... ]

Et Lancelot le regarda,

et desfandi qu'il ne parlast

de lui, an leu ou il alast; ...." (vv.5.548-5.555)

Lanzarote está en *fase lunar* ("*Chez le héros solaire, ce sont les exploits qui comptent plus que sa soumission à l'ordre d'un destin*"<sup>96</sup>) y su decadencia heroica se subraya a través de :

1º- la decadencia material del decorado: la pobreza y tenebrosidad del hospedaje -realizada con el intensivo *molt*- no corresponde a un caballero:

" Einz si prodom n'ot mes itel

" car molt estoit petiz et bas" (vv.5.508-9)

" en un lit qu'il molt po prisoit"

" qu'estroit ert, et la coute tanve"

" coverte d'un gros drap de chanve" (vv. 5.530-2)

2º- la decadencia del propio heraldo: Lanzarote es reconocido por un auxiliar, por un servidor, que además se encuentra, él mismo, en un lamentable estado. Su desnudez denuncia su propia decadencia moral y es reflejo de la de Lanzarote (esta función especular le convierte en un personaje isomorfo del enano de la carreta<sup>97</sup>); su proveniencia de la taberna -decorado nocturno donde se asocian los símbolos alimentarios, la bebida (imágenes de embriaguez) y el dinero que se juega (oro): "*La rêverie alimentaire, renforcée par les images empruntées à la technologie des boissons fermentées et alcoolisées, nous conduit à l'aboutissement de la digestion, comme de la distillation par excellence, à l'or que l'alchimiste recueille au fond de*

*la coupelle* " 98- nos lo identifica como un producto de este mundo nocturno y marginal<sup>99</sup>, como un ser contaminado por los valores ctónicos, que nunca son atractivos (desnudez) para una perspectiva épica.

El color rojo de las armas (*vermoille*) confirma, por otro lado, que Lanzarote, al igual que Perceval, se halla en una fase emotivo-instintiva<sup>100</sup>; en el caso de *La Charrette*, el héroe está poseído por un alma negativa<sup>101</sup>.

Finalmente, queremos señalar la estrecha relación que existe entre el propietario real de las armas y su usurpador, y entre los propietarios entre sí. Tanto en *Le Graal* como en *La Charrette*, el caballero bermejo y el senescal (por medio de su señor Méléagant) están vinculados al tema del ultraje inferido al rey Arturo por medio de la reina Ginebra: el primero derrama sobre la reina el vino de la copa del rey); el segundo (Méléagant) se lleva a la reina a su país, Gorre, en calidad de prisionera; ambos están poseídos por la fuerza instintiva incontrolada, en ambos su decadencia espiritual es evidente<sup>102</sup>.

Veamos seguidamente a los "usurpadores". Perceval aparece, debido probablemente a su aislamiento, como un muchacho dominado por fuerzas ciegas que le arrastran y le impiden conocer el alcance de su conducta egoísta y del pecado cometido por la falta de caridad

mostrada hacia su madre, cuando esta cayó muerta<sup>103</sup>. La situación moral de Perceval, en el momento de apoderarse de las armas, no difiere *grosso modo* de la del caballero bermejo: "*il y a identité évidente entre Perceval et Le Chevalier Vermeil, mais tandis que ce dernier semble au terme de sa carrière puisqu'il parvient à mettre en péril le Roi et sa cour, Perceval, lui, n'en est encore qu'à son commencement*"<sup>104</sup>. Parece, por lo tanto, que no es una mera coincidencia que Perceval revista armas bermejas como tampoco lo es que estando al inicio de su carrera sean estas "noveles".

Lanzarote, por su parte, ha seguido una doctrina contraria a los ideales de la Transcendencia, lo cual le ha llevado a atentar contra su propia vida, pecado que, en nuestra opinión, es sancionado posteriormente con la torre. En este estado de cosas, Lanzarote poseído unilateralmente por sus emociones y afectos (esfera instintiva), tampoco difiere de su *alter ego* Méléagant<sup>105</sup>. Por consiguiente, Lanzarote llega al torneo desde un mundo de sombras (la prisión), ocultándose tras la imaginería de un guerrero luminoso, pero su brillo es superficial ("*l'éclat du neuf*"), puesto que no emerge del interior del ser. Comparándolo con Perceval, comparación que juzgamos suficientemente justificada por la similitud simbólica, Lanzarote parece haber retrocedido en la senda heroica y perdido la cota alcanzada en el puente de la espada donde logra *el reconocimiento* unánime de la caballería. Ahora, en el torneo, es un desconocido llevando armas noveles y lo es, en la misma medida que es

reconocido y conducido, en el ámbito místico, por su dama. Su decadencia "diurna" vuelve de nuevo a expresarse a través de su desnudez caballeresca, pues, Lanzarote antes de regresar a su prisión, una vez finalizadas las justas, debe desvestir los signos que no le pertenecen y devolverlos a la caballería, la propietaria legítima, en última instancia. La desposesión de por sí significativa, lo es más si pensamos que lo abandonado es el escudo, la lanza y la gualdrapa del caballo pues en el escudo y en la gualdrapa se mostraban las enseñas de los caballeros. Eran los signos "fastos" del linaje, de la gloria y del reconocimiento adquiridos; la lanza, atributo del guerrero junto con la espada, forma en Lanzarote parte de sí mismo (asimilación con Lug<sup>106</sup>) al representar su lado uraniano-viril.

Posiblemente, este gesto "consciente" de desnudarse marca el punto de partida para su recuperación, para su renacimiento heroico, el cual tendrá lugar después del periodo gestatorio de la torre, proceso catártico<sup>107</sup> por el que el héroe debe desvestirse del hombre viejo, para revestir cuando salga el hombre nuevo (Cf. vv. 6.673-6.675).

Resumiendo, del mismo modo que Jean Györy demostró en su artículo "Prolegomènes à une imagerie de Chrétien de Troyes"<sup>108</sup> que existe en Chrétien *un complejo vestimentario*, es decir, una imagen obsesiva de la vestimenta, ligado al tema de la "dechéance" material<sup>109</sup>, nosotros consideramos, después de lo expuesto, que

existe una variante del complejo en relación con la decadencia espiritual: Chrétien expresa la "caída" moral a través del ropaje caballeresco y, en concreto, a través del "deshabillement chevaleresque", puesto que la caballería es la depositaria de los valores morales de la corte artúrica<sup>110</sup> y, fuera ya de la ficción, de la sociedad feudal; por consiguiente, parece lógico que el estado del alma se refleje en la vestimenta caballeresca como si de un espejo se tratara.

\* \* \*

Volviendo al itinerario catamorfo, Lanzarote tras "la caída" en el bosque inicia un recorrido salpicado de "reclamos y seducciones" que harán tambalear (vértigo) su verticalidad, la cual únicamente se explica por la firme voluntad del autor de mantener la "lucidez" heroica de su protagonista, demostrándose con ello la tensión existente entre Chrétien y la feminidad.

En definitiva, Lanzarote pasará alternativamente de momentos de vértigo a momentos en los que recuperará el dominio viril-uraniano, es decir, se alternarán los momentos en los que el personaje "ejercita" sus virtudes diurnas con aquellos en los que se repliega sistemáticamente sobre sí mismo produciéndose un "*retournement de l'extérieur vers l'intérieur, vers un état d'introversion qui permet de passer à un autre niveau de conscience*"<sup>111</sup>, siendo precisamente la convivencia de los dos universos

psíquicos (la antítesis polémica y la eufemización mística) lo que parece definir a Lanzarote y, al mismo tiempo, lo que lo diferencia de los otros héroes de Chrétien.

En lo alto de la torre: después de pasar la noche en el primer castillo, Gauvain, Lanzarote y la dueña del mismo suben a lo alto de la torre desde donde se domina el valle por el que transcurre un cortejo. Cuando Lanzarote reconoce en él a la reina no puede apartar la vista de ella.

"Li chevaliers de la fenestre  
conut que c'estoit la reïne;  
de l'esgarder onques ne fine,  
molt antentis, et molt li plot,  
au plus longuemant que il pot." (vv. 560-64)

La visión de la reina "invade" al héroe; esta *posesión* tiene desde la óptica diurna un valor negativo por los efectos devastadores que produce:

1º- el efecto medusante de la visión paraliza la contemplación soberana, que desde lo alto de la torre, disfrutaba Lanzarote<sup>112</sup>.

2º- la llamada irresistible del deseo (pasión) ejercida desde lo bajo dinamiza el "ser terrestre" de Lanzarote atrayéndole hacia sí. Entonces, vemos cómo la situación ascensional se tambalea (vértigo).

Lanzarote quiere ir al encuentro de su objeto de deseo y la caída, ese *acto negativo de la imaginación dinámica*<sup>113</sup>, se hace realidad<sup>114</sup>. Lanzarote aparece en esos momentos como un ser pesado atraído por la fuerza gravitatoria de la Tierra (sensación experimentada por primera vez en el bosque<sup>115</sup>) y a punto está de caer al vacío -símbolo del abismo moral que la mujer representa- cuando es salvado por Gauvain.

"Et quand il ne la pot veoir,  
si se vost jus lessier cheoir  
et trebuchier a val son cors;  
et ja estoit demis defors  
quant mes sire Gauvains le vit;  
sel trait arrieres, se li dit: " (vv. 565-570)<sup>116</sup>

La situación se ha superado, pero el vértigo, la pesadez -signo de la inclinación a lo terrenal- y el abismo (físico, aunque sobre todo moral) ya no abandonarán a Lanzarote, manifestándose en aquellos casos en los que la feminidad ejerce todo su poder seductor, es decir, en los que "la tentación de la carne" se hace irresistible.

En el vado : los pensamientos amorosos gobiernan su yo consciente ("amors qui le justisse", v. 713), anulando en él la consciencia "diurna":



"et ses pansers est de tel guise  
que lui meïsmes en oblie,  
ne set s'il est, ou s'il n'est mie,  
ne ne li manbre de son non,  
ne set s'il est armez ou non,  
ne set ou va, ne set don vient;  
de rien nule ne li sovient  
fors d'une seule, et por celi  
a mis les autres en obli; " (vv. 714-22)

Lanzarote aparece completamente seducido por su *anima*. Los contenidos conscientes han sido sumergidos, cobrando vida, en cambio, aquellos otros que fueron objeto de rechazo o de descuido<sup>117</sup> en el universo heroico; se trata, lógicamente, de los aspectos ctónicos del anima, es decir, de su dimensión instintiva, emotiva y sexual porque *"l'anima est à la fois divine et humaine; elle dispense les plus hautes inspirations spirituelles comme elle suscite les désirs sexuels les plus crus"*<sup>118</sup>. Así, pues, *"la passion physique, si elle est vraiment portée par l'anima, ne conduit pas vers la réalité: les qualités numineuses de l'anima prennent possession du sujet"*<sup>119</sup>.

"a cele seule panse tant  
qu'il n'ot, ne voit, ne rien n'antant. " (vv. 723-4)

Consiguientemente, Lanzarote no oye la advertencia del mundo

exterior, que le llega por boca del guardián del vado, ni tampoco lo ve (v. 789), siendo derribado (vv. 763-4). Su caída humillante en medio del agua es el resultado de la falta de respuesta (ceguera, sordera) a la llamada del consciente heroico, demostrando de este modo su declive moral.

En la fuente: el vértigo aparece de nuevo cuando Lanzarote descubre que el peine y los cabellos pertenecen a su dama.

"Quant cil l'ot, n'a tant de vertu  
que tot nel coveigne ploier:  
par force l'estut apoier  
devant a l'arçon de la sele." (vv. 1.424-27)

El "eterno femenino" ha ejercido su reclamo. La imagen de Ginebra evocada a través de los cabellos y del peine se apodera de Lanzarote atrayéndolo de nuevo hacia la tierra. La seducción produce en él un "bloqueo psíquico y moral"<sup>120</sup> (pasméz, dolor, la parole et la color perdue) que afecta gravemente su verticalidad, pues Lanzarote está a punto de caer del caballo, como teme, con razón, la doncella que le acompaña.

"Et quand ce vit la dameisele,  
si s'an mervoille et esbaïst,  
qu'ele cuida que il cheïst;

s'ele ot peor, ne l'en blasmez,  
qu'ele cuida qu'il fust pasmez." (vv. 1.428-32)<sup>121</sup>

*El vértigo* aparece, por consiguiente, como la consecuencia más palpable del poder medusante de la feminidad, al representar esta el objeto de deseo, los apetitos carnales largamente contenidos por el ascetismo caballeresco. La contraposición de ambos universos, de ambos valores (místico vs heroico) se explicita en el discurso cuando la pasión amorosa es concebida por la doncella y por el propio Lanzarote, cuando recupera su dominante diurna, como una flaqueza vergonzosa que la doncella está dispuesta a olvidar (cf. vv. 1.453-56) y el caballero a ocultar.

"Quant il la vit, s'en ot vergoigne,  
...Ne cuidiez pas que le porcoi  
la dameisele l'an conoisse,  
qu'il an eüst honte et angoisse,  
et si li grevast et neüst,  
se le voir l'en reconeüst; " (vv. 1.443-50)

En los tres casos comentados (primer castillo, el vado, la fuente), la decadencia solar de Lanzarote (sometido a los encantos del amor) se manifiesta por un desequilibrio físico que conduce, en ocasiones, a la caída real (vado). A continuación, analizaremos los casos que se estructuran desde otro tipo de caída más interior, "caída

ontológica<sup>122</sup>, en la que se llega voluntariamente u obligado, por unos instantes o por una eternidad a la nada ontológica. Nos estamos refiriendo al intento de suicidio de Lanzarote y a su encierro en la torre.

En el intento de suicidio, el esquema de caída está sobredeterminado por la convergencia de la temática de las tinieblas<sup>123</sup>, del lazo y del *engrama de la pesadez* .

El lazo -arma al servicio de la feminidad nefasta<sup>124</sup>- es ante todo un instrumento de muerte, muerte por asfixia o ahogamiento. Cuando Lanzarote, después de pasar la correa de la brida alrededor del cuello, se deja caer del caballo, el lazo oprime fuertemente su garganta afectando su respiración y circulación sanguínea ("voinnes rotes"):

"Mes la gorge si duremant  
li laz justisiee li ot,  
que de piece parler ne pot;  
qu'a po ne sont les voinnes rotes  
del col et de la gorge tote;" (vv. 4.306-10)

En estos versos, el aire aparece estrechamente ligado a la palabra: Lanzarote no puede hablar durante un rato ("parler ne pot"); el lazo le ha privado "*de la première et dernière valeur héroïque, le*

*pneuma* "125. Las consecuencias del atentado parece sufrirlas todavía en la torre, pues, allí su voz será ronca y débil (v. 6.467). Para un personaje que vive, como Lanzarote, la dialéctica de lo aéreo vs terrestre, la caída tiene que venir por un estrangulamiento de sus facultades aéreas, simbolizado perfectamente por el nudo que le oprime el aliento vital.

En *La Charrette* encontramos otros dos casos en los que la fisiología aérea<sup>126</sup> (el aire como fluído vital del ser vivo) tiene un valor moral significativo. Nos referimos a:

1- la respiración jadeante, entrecortada, del primer caballo de Lanzarote, que morirá al salir del bosque<sup>127</sup>. Respiración que puede también atribuirse al jinete por lo apresurado de la cabalgada y el acaloramiento de la lucha (vid. vv. 272 y ss.).

2- la respiración dificultosa de Lanzarote en la torre debido a la falta de aire y al aire viciado (vid. vv. 6.112 y ss.)<sup>128</sup>.

En todos los casos la respiración aparece unida a un proceso angustioso que culmina con la muerte, ya sea real o metafórica.

- 1- muerte real del caballo, metafórica del caballero<sup>129</sup>. Caída del héroe solar en las redes todopoderosas del amor.
- 2- muerte "en vida" de Lanzarote: reducción al mínimo de sus necesidades vitales y no participación en el universo social

y caballeresco (vid. vv. 6.468-6.529).

La Torre: se erige en un claro símbolo catamorfo. Como afirma Chandès<sup>130</sup>, se trata de un "gouffre" invertido (conserva todas las valoraciones del abismo infernal). Las características físicas de la torre son las siguientes: pesados y espesos muros "... la torz, / forz et espesse, et longue et lee." (vv. 6.128-9), sin más abertura, hueco o puerta que una pequeña y estrecha ventana (vv. 6.137-9) que comunica el interior con el exterior. De estas características se extraen las siguientes consecuencias:

1º.- La oscuridad en el interior de la torre debe ser casi absoluta, así, lo atestigua el término *celee* y la dificultad de Lanzarote por ver fuera de ella ("et neant ne voi l" v. 6.552)<sup>131</sup> cuando desde el exterior la hermana de Méléagant grita su nombre.

2º.- El silencio le invade y le precipita a "*le néant du bas*"<sup>132</sup> afectando a otro órgano, el oído. Su "sordera" le impide en un principio escuchar la llamada de la doncella: "*mes cil dedanz ne l'oi mie*" (v. 6.540).

3º.- La pesadez: el espesor de los muros afecta también al aire: el aire tiene que ser forzosamente escaso y viciado. En estas condiciones, toma los atributos de la materia pétreo y de la densa negrura que lo envuelve y se hace pesado y denso. Este aire penetra en el protagonista por el circuito respiratorio lastrándolo. Los efectos son sensibles:

-sus movimientos se vuelven lentos y penosos:

"Lors a quelque poinne se lieve" (v. 6.558)

-la voz debilitada se torna ronca y baja:

"foiblement, a voiz basse et roe" (v. 6.467)<sup>133</sup>

Un ejemplo literario, del efecto demoledor que la alianza de la oscuridad y de la piedra (pesadez) causa en la respiración<sup>134</sup>, aparece perfectamente descrito en el relato, ya citado, de *El pozo y el Péndulo* de E. A. Poe cuando el desdichado prisionero dice: "*luché por respirar, lo intenso de aquella oscuidad parecía oprimirme y sofocarme. La atmósfera era de una intolerable pesadez .*"

La palabra construída de aire es símbolo de lo espiritual (se identifica en las grandes tradiciones con el *pneuma* -griego- o el *spiritus* -latino), por ello, la voz desgastada de Lanzarote nos está indicando su deterioro vital y, lo que es más importante, su deterioro espiritual.

"Le néant des profondeurs, la profondeur néantisante sont alors entendus dans une voix qui s'étouffe, qui se perd, et qui, à une effrayante limite ne revient plus ... C'est par un son qui trouve le moyen d'être à la fois lugubre et lointain que s'achève la chute de l'être." <sup>135</sup>

En efecto, su voz es, entonces, la propia de un ser que, atrapado en la piedra, ha abandonado la esperanza de sentir el dominio

de lo aéreo. Es el lamento de un ser caído ("car g'iere el mont, or sui el val / An po d'ore m'a abessié / voiremant de si haut si bas." vv. 6.471 y 6.476-7) que sufre el aplastamiento de una noche eterna, pues, como indica Bachelard en *L'Air et Les Songes*<sup>136</sup>, la caída se caracteriza por el desasosiego, por la desesperanza, así como, por su carácter sustancial y duradero.

En la torre aparecen las mismas características negativas que se concentraban en torno al agua del puente de la espada: oscuridad (tinieblas) y densidad (piedra y agua turbia). Esa misma densa oscuridad albergaba a los amantes durante su encuentro nocturno. De este modo, la torre -como muy bien ha señalado G. Chandès- moraliza la noche de amor de Lanzarote y Ginebra: Ella "*traduit cette dépendance matérielle de l'homme trahi par ses attaches corporelles*"<sup>137</sup>. Pero, sobre todo, en la torre se manifiesta el engrama de la pesadez. Este, como ya hemos indicado, no se revela únicamente en la lentitud de los movimientos de Lanzarote, que evoca la imagen de un ser inmóvil, sino también en su fluído vital (*pneuma*).

Es, pues, la pesadez (epifanía del *esquema de la caída*), más aún que las tinieblas, la que caracteriza la cautividad de Lanzarote porque se trata de un ser atrapado, aplastado por la piedra<sup>138</sup>; de un ser al que le falta el AIRE, es decir, "*la substance même du schème ascensionnel*".<sup>139</sup>, porque -insistamos una vez más- frente a los epítetos que definen lo aéreo (libre-ligero<sup>140</sup>), Lanzarote experimenta



la cautividad y la pesadez.

En resumen, la torre se erige en símbolo de la caída heroica. Esta caída es la consecuencia directa de la pasión por la reina y, sobre todo, del intento de suicidio: el suicidio es en la Edad Media el pecado de los pecados<sup>141</sup> puesto que atenta contra la voluntad y la obra creadora de Dios. En el caso de Lanzarote se agrava considerablemente por la motivación: el héroe trata de satisfacer un oscura justicia amorosa, pues, aparece ligada a la Muerte (Eros-Thanatos)<sup>142</sup>.

Por consiguiente, en la raíz de este atentado contra la propia vida nos encontramos a la mujer y al deseo concupiscente que esta desata en el protagonista. Ambos unidos (suicidio-concupiscencia<sup>143</sup>) **ahogan** en Lanzarote su vida espiritual (falta de aire), siendo la torre el símbolo de su decadencia, pues como afirma Bachelard, antes de toda metáfora moral hay "*un voyage vers le bas*" <sup>144</sup> y, en efecto, la torre, en su ambivalencia, será también la vía de su regeneración<sup>145</sup>.

\* \* \*

Como habíamos anunciado, el devaluado retrato de la mujer y, en general, de lo femenino no se circunscribe exclusivamente a *La Charrette* . En sus otras novelas -exceptuamos *Yvain*, en la que el conflicto del protagonista tiene un desarrollo místico- la feminidad es asimismo fuente de decadencia espiritual y de conflicto heroico

para el héroe diurno.

Con el fin de ilustrar este rasgo "misógino" del autor nada mejor que un breve recorrido por su propia obra. Nuestra intención no es hacer un estudio caracterológico de la mujer, análisis que, por otra parte, ya ha sido llevado a cabo por Marie Noëlle Lefay-Toury: "Roman breton et mythes courtois, l'évolution du personnage féminin dans les romans de Chrétien de Troyes"<sup>146</sup>, sino exponer las circunstancias que concurren en la caída heroica. Así pues, empezaremos por someter a análisis a Erec, seguiremos con Cligès para finalizar con su último héroe Perceval; pero antes de comenzar debemos advertir que, para llevar a buen término este estudio, nos veremos obligados a abandonar momentáneamente el Régimen Diurno, en su vertiente negativa, para deslizarnos al Régimen Nocturno, aunque sin un análisis profundo de sus estructuras místicas.

### **Erec**

Después de unos brillantes esponsales celebrados en la corte del rey Arturo, Erec regresa con Enide a su tierra natal, al país del rey Lac, su padre. Si consideramos a la tierra, en tanto que continente universal, la Gran Madre Primordial, el regreso de Erec a su patria tiene el valor de un "regreso a la madre". En este regazo maternal se hace posible el desarrollo de la otra feminidad, la de la amante<sup>147</sup>. La primera ejerce su influencia a través de un decorado intimista y

protector; la segunda ejercitando las armas de la "mujer fatal": la belleza y el goce amoroso (en este sentido Enide es isomorfa de la Hidra, de Circe y de la Araña). Ambas, pues, atrapan al héroe en sus lazos seductores, como confirma la propia Enide en el verso 2.559 :  
"Que si vos ai lacié et pris ".

En efecto, Erec al entregarse al amor abandona la caballería y cae en una etapa de "ocultación solar"<sup>148</sup>, que pone de manifiesto la difícil armonización de la estructura mística y heroica, aunque de ella sale con ayuda de la propia Enide, eufemizada posteriormente gracias al proceso antifrásico de la aventura. Existe, por consiguiente, una estrecha relación entre el regreso de Erec a su tierra y el despliegue de la feminidad que arrastra al caballero a una caída heroica, indisociable en la Edad Media de la caída social :

"Par ceste terre d'ient tuit ,  
(...) que granz damages est de vos  
que vos armes antrelessiez.  
Vostre pris est molt abessiez  
(...) recreant vos apelent tuit . " (vv.2.540-51)

Sin embargo, si la Feminidad es la principal causa del conflicto heroico, no sería justo por nuestra parte silenciar la complicidad y complacencia de Erec en ese deleitoso abandono<sup>149</sup>.

Veamos a continuación en el texto cómo Chrétien sugiere el ambiente cálido y sensual que envuelve al héroe mediante las imágenes femeninas. Para ello, lo primero que hace es presentar el decorado

" a Carnant vindrent a un jor,  
ou li rois Lac ert a sejour  
en un chastel de grant delit ;  
onques nus mialz seant ne vit.  
De forez et de praeries  
de vingnes, de gaaigneries,  
(...) de rivieres et de vergiers  
(...) estoit li chastiax bien asis. " (vv. 2.259-72 )

En estos versos hace su aparición *el arquetipo de la madre-paisaje* que se multiplica a través de :

- 1.- Las imágenes vegetales
- 2.- Las imágenes acuáticas
- 3.- La morada

El arquetipo oscila, pues, entre los símbolos telúricos, acuáticos y de reposo, todos ellos pertenecientes a las estructuras místicas de lo Imaginario

## 1. Imágenes Vegetales

Las imágenes vegetales o telúricas se estructuran en el texto de dos en dos ya que remiten a las funciones y caracteres de la Gran Madre.

El bosque : evoca a la madre a través de la constelación: madera-materia-madre. Pero, el bosque es además un espacio intimista y protector. Es decir, un símbolo de intimidad femenino como puede serlo la casa o la gruta.

Los Prados (y en general las curvaturas del paisaje): evocan el reposo por medio del color. El verde colorea la constelación maternal tanto en sus formas vegetales como hídricas.

Las Viñas y los Cultivos : son símbolos de fecundidad y riqueza; representan la Madre nutricia y reproductora. El vino, símbolo alimentario de la vida, incorpora en cuanto "bebida de vida" las valoraciones sexuales y maternas de *la leche*, arquetipo del alimento primordial<sup>150</sup>. Pero a su vez el vino es símbolo de vida oculta y ocultos para la sociedad viven los amantes su "juventud triunfante": Erec y Enide son dos jóvenes que se embriagan de amor, logrando triunfar sobre el tiempo. Sus amores en el reino de Lac parecen desarrollarse en "otra dimensión" en la que el tiempo físico se diluye, dando paso a un tiempo subjetivo<sup>151</sup>.

El Vergel : Chrétien empareja el vergel con el río y es que uno y otro están muy unidos. En el vergel, la vegetación y el agua resultan indisolubles y ambos son símbolos de felicidad e intimidad amorosa:

es un elemento imprescindible en la decoración del *locus amoenus* medieval.

Resumiendo, el decorado vegetal transmite a través de los símbolos de intimidad (bosque, prados, vergel) y de inversión (viñas, cultivos) la calma y la placidez fecunda del "vientre materno"

## 2. Imágen Acuática<sup>152</sup>

Siguiendo la clasificación de las aguas establecida por Bachelard<sup>153</sup>, el agua del río que recorre las tierras de Carnant, es un agua clara y corriente; un agua "nutricia" (todo agua es por principio un líquido lechoso) que fertiliza los campos. Una vez más el arquetipo de la madre emerge tras la función.

Sin embargo, esta riqueza nutricia, por la que se valoriza positivamente a la mujer puede dar paso, siguiendo la dialéctica compensatoria de Regímenes, al simbolismo diurno, y el "vientre materno" ser reemplazado por "el vientre digestivo" que por medio del *arquetipo de la Carne*, en su valoración sexual, conduce al esquema de la Caída "moral" , es decir, al pecado<sup>154</sup>.

## 3. La Morada

El castillo del rey Lac es isomorfo de la *casa natal* <sup>155</sup>. No

obstante su recinto amurallado incorpora los valores del "universo contra" a los del "universo cerrado". Por los primeros el castillo es un refugio contra el mundo exterior (heroico) y sobre todo contra el paso del tiempo que, como ya hemos indicado, se ralentiza<sup>156</sup> para los amantes. Este es el sentido del retraso horario -Erec y Enide se levantan de la cama avanzado el mediodía hecho significativo si tenemos en cuenta que la jornada empieza para los caballeros a la hora "prima", es decir a las seis de la mañana, porque lo que distingue al héroe solar es que cabalga al alba, cuando sale el sol (curso solar ≈ cabalgada del héroe solar; día ≈ vigilia, esfuerzo, valor; noche ≈ sueño, reposo, recreantise).

Por los segundos, el castillo da paso al *arquetipo de la morada* que sobredetermina el de la *madre* a través de los símbolos de intimidad. El universo es, entonces, cálido, cerrado, envolvente como el vientre materno. Esto demuestra de nuevo la conexión de las imágenes obstétricas y los símbolos de intimidad.

En resumen, la reduplicación del espacio cerrado protector (naturaleza + castillo ) atrae a las intimidades más gozosas que hacen de *Carnant* (< carne, digestiva y sexual) un "chastel de grant delit ", un paraíso, un espacio sagrado cuyo centro es la estancia de los amantes y cuya impenetrabilidad parece asegurada. Pero, a pesar de los esfuerzos de la feminidad reduplicada (Madre + Mujer) lo que era un descenso a la feminidad o, dicho de otro modo, una "caída feliz" se

transforma, por "el arquetipo de la carne sexual" en una caída, que acarrea, por la acción del régimen diurno de la imagen, la decadencia heroica de Erec en el universo caballeresco<sup>157</sup> :

"que vos armes antrelessiez  
Vostre pris est molt abessiez :  
tuit soloient dire l' autre an  
qu'an tot le mont ne savoit l'an  
meillor chevalier ne plus preu ;  
vostres parauz n' estoit nul leu ; " ( vv.2543-8 )

Todo paraíso tiene, pues, su serpiente y con ella su finitud. En este caso, al igual que en el de Adán y Eva, es el "conocimiento de la falta", el que los aleja del "paraíso" y los obliga a errar sin meta<sup>158</sup> :

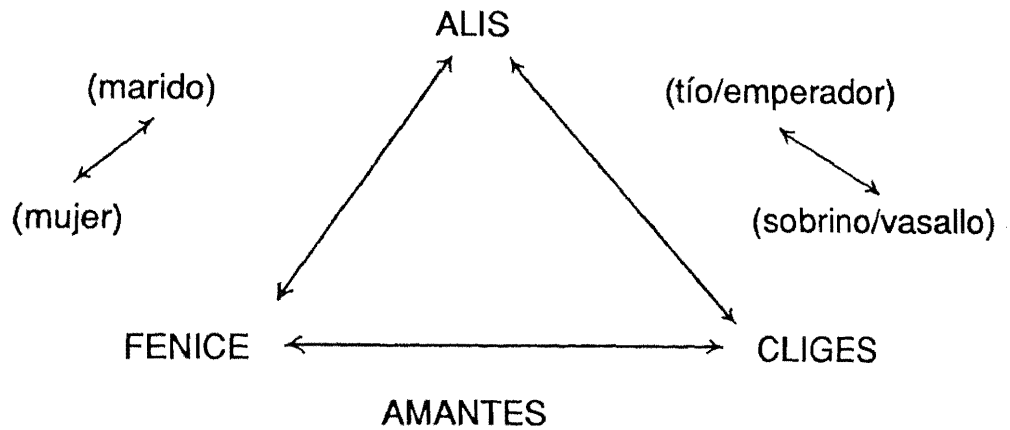
"Erec s'an va, sa fame an moinne  
ne set ou, mes en aventure. " ( vv.2762-3 )

## **Cligès**

En *Cligès* el conflicto "heroico" que acecha al protagonista, pero que como veremos no llega a desencadenarse, está ligado a otro tipo de conflictividad. En efecto, al enamorarse de la mujer de su tío, el emperador, la sombra de la traición y el incesto se ciernen sobre él. El triangulo afectivo-social es similar al de la leyenda de *Tristan*



et Iseut :



Todos los elementos han sido cuidadosamente retomados por Chrétien, que siempre se ha sentido atraído y obsesionado por el incesto y el triángulo amoroso. Precisamente por ello, se esfuerza por "exorcizar" sus terrores intentando una solución conciliadora que lo aleje del *Tristan*. Así pues, Cligès abandona la corte de su tío y se dirige a la corte del rey Arturo donde alcanzará fama como caballero (etapa heroica); pero su partida es en realidad una huida del "yo" instintivo y natural, es decir, de las pulsiones más primitivas y primarias.

Sin embargo, nadie puede huir por mucho tiempo de sí mismo, así pues, se opera de nuevo un "regreso a la madre" y "un reencuentro con la feminidad" tan temida y, al mismo tiempo, deseada; no obstante, la situación no parece haber cambiado: Fénice sigue siendo

la mujer del emperador, con todos los riesgos que ello conlleva. Es, por lo tanto, en el protagonista donde ha tenido lugar un cambio profundo: Cligès ha logrado vencer su miedo a la mujer. Su penetración en el universo femenino no adquiere la forma de una caída traumática<sup>159</sup> con graves repercusiones sociales y morales (en su aspecto "carnal"), sino la de un suave descenso. Este proceso eufemizante deberá su éxito al poder alquímico del *filtro* de Thessala y a la propia Fénice, verdadero sujeto de la prueba.

Gracias a él:

- a) se domina y se vence a la muerte, eufemizada en sueño (la "falsa muerte")<sup>160</sup>.
- b) Fénice se convierte en "amie".

El filtro transforma, por lo tanto, los valores diurnos en nocturnos, rompe las barreras sociales y aleja, "aparentemente"<sup>161</sup>, el fantasma del triángulo. Gracias a él comienza una etapa de plenitud amorosa<sup>162</sup>, que no difiere grosso modo de la vivida por Erec y Enide. Las dos parejas disfrutan su amor sin participar de la vida social y "caballeresca"<sup>163</sup>. A la similitud de conducta se añade la similitud del decorado<sup>164</sup>.

Resumiendo, el descenso de Cligès al mundo de la mujer y del amor es un paso del vientre digestivo, con su recorrido laberíntico-intestinal, al vientre sexuado, cavidad uterina sobredeterminada por los símbolos de reduplicación e intimidad. La

solución del conflicto es diferente a la de Erec. En este caso, Cligès maneja hábilmente y a la par las armas heroicas y las ataduras nocturnas: sin dejar de ser un caballero -aunque bastante inactivo- de la corte del rey Alis es, al mismo tiempo, amante devoto. *La farsa* o el ardiz, propia de las divinidades ctónicas como Varuna<sup>165</sup> y de héroes novelescos como Tristán, Iseo o Brengain, ha hecho posible una solución conciliadora que le permite gozar del universo místico-femenino.

Sin embargo, este universo claustrofílico y uterino se resquebraja el día en que desde el exterior Bertrand escala el muro y penetra en el vergel en busca de su azor (vv. 6.342 y ss.). Ese día el escondite de los amantes es descubierto y Cligès corta la pierna a Bertrand (vv. 6.396 y ss.) denunciando con este gesto la desvirtuación de los valores heroicos, claramente "contaminados" por el influjo del arquetipo materno. Chandès va más lejos, para él es el "*symptôme d'une perversion de la vertu heroïque, le bras armé du héros diurne se mettant au service de "l'ïmago" maternelle à laquelle il s'est incestueusement libré*" <sup>166</sup>.

## PERCEVAL

En *Le Graal*, la madre es la pieza clave de la obra; por ella se justifican los pobres resultados alcanzados por Perceval en el campo espiritual. En efecto, su gran pecado es no haber socorrido a su madre

cuando ésta cayó desvanecida al comienzo del puente:

"Por le pechié, ce saches tu ,  
de ta mère t'est avenu,  
qu'ele est morte de duel de toi " ( vv.3.579-3.581 )

Un comportamiento tan poco caritativo es la causa de su silencio ante el cortejo del Graal<sup>167</sup>. Sin embargo, el silencio no es la única consecuencia: Perceval se olvida de Dios durante cinco años (no frecuenta las iglesias, lleva armas en Viernes Santo, etc. ). En opinión de Ch. Payen<sup>168</sup> al alejarse de Dios, también Dios se aleja de él, aunque sigue estando protegido por la gracia.

Por consiguiente, el conflicto surge en la relación madre-hijo afectando directamente a Perceval, en el plano espiritual e indirectamente a otros personajes, en el plano material: el rey Pescador habría recobrado la salud y su tierra baldía la fertilidad. Dada la magnitud del resultado, nos parece necesario analizar con más detenimiento la generación del conflicto.

Chrétien, como buen conocedor de su oficio, abre el relato con una panorámica general del marco en el que discurrirán los hechos. La descripción se centra primero en el espacio exterior que circunda el "*manoir de la veve dame*". En la paleta de colores, el verde sobresale : " era el tiempo en que los árboles florecen, la hierba, el bosque y los prados

verdean, los pájaros cantan dulcemente..."<sup>169</sup>, es decir, es Primavera. La conexión tiempo-espacio-Perceval no es de ningún modo fortuita. Atendiendo a la descripción, el universo en el que Perceval vive es:

Armónico : por la propia armonía que desprende la naturaleza: flores, pájaros, bosques, etc.

" Ce fu au tans qu'arbre florissent ,  
fueillent boschaige, pré verdissent,  
et cil oisel an lor latin  
dolcement chantent au matin  
et tote riens de joie anflame ..." (vv.69-73)

Cerrado : de nuevo nos encontramos con un decorado similar al de Erec: las imágenes vegetales se unen a la morada para reforzar los símbolos de reduplicación en su doble función de protección y aislamiento. En Perceval, el bosque es más una muralla natural, un universo "contra " que un espacio íntimo.  
bosque + casa \_\_\_\_\_, aislamiento del mundo exterior<sup>170</sup>.

" que li filz a la veve dame  
de la Gaste Forest soutainne

se leva, et ne li fu painne

(...) fors del manoir sa mere issi<sup>171</sup>

(...) Ensi an la forest s'an antre" . ( vv. 74-85 )

Cálido : Chrétien insiste por dos veces en la dulzura del tiempo.

"Por le dolz tanz li resjoï " ( v. 87)

" Por la dolçor del tans serain " ( v. 91)

Maternal : Perceval recibe de su madre los cuidados y atenciones que suelen prodigarse a un niño pequeño.

" La mere antre ses braz le prant" ( v. 393 )

" Biax filz, biax filz" plus de .c. foiz" ( v.371 )

Como consecuencia del aislamiento del mundo exterior, Perceval se halla en un estado de ignorancia, de ingenuidad, como se pone de manifiesto durante la conversación que mantiene con el grupo de caballeros en el bosque y posteriormente durante su etapa de iniciación caballerescas. Todas estas características (universo armónico, cerrado, cálido, maternal) concurren en la imagen del **héroe no nato**, del héroe en estado intra-uterino, protegido en el vientre materno del exterior (el más allá del bosque<sup>172</sup>). De nuevo, el decorado sirve al autor para determinar la imagen, y al igual que en *Erec*, el

arquetipo de la madre se proyecta a través de la Naturaleza protectora.

Sin embargo, la paz claustral se rompe con la injerencia desde el exterior de un grupo de caballeros armados. Ellos traen consigo la presencia de un mundo diferente que despierta al muchacho de su estado de inconsciencia<sup>173</sup>. A partir de ese momento, Perceval solo tiene un deseo: partir para ser como ellos. Ahora bien, para acudir a la llamada de la aventura épica debe salir o **nacer al mundo**, es decir, separarse de la madre, que representa lo inconsciente<sup>174</sup>. Pero, la madre, a la que el miedo a la vida en el mundo exterior y el miedo al sufrimiento y a la soledad paralizan su función bienhechora, maternal, se opone a la independencia del hijo. La "imago materna" adquiere, entonces todo el horror de la madre posesiva y terrible. Hay, por consiguiente, un desdoblamiento del rostro materno: Bienhechor > terrible.

Este segundo rostro aparece determinado, sobre todo, por la deformación de la función protectora:

"Biax filz, mout a esté destroiz  
mes cuers por vostre demoree " ( vv. 372-3 )  
" Biax dolz filz, de chevalerie  
vos cuidoié si bien garder " ( vv.406-7 )

y hace emerger una vez más el fantasma del incesto, al prohibir al hijo todo contacto íntimo con mujeres:

"s'ele le beisier vos consant,  
le soreplus vos an desfant,  
se lessier le volez por moi ." ( vv.545-7 )

En esta ocasión, Chrétien va más lejos que en las novelas anteriores, al explicitar definitivamente lo que parece ser su gran obsesión: la madre y el incesto. Esta es también la opinión de J. Györy en su excelente trabajo "Prolégomènes à une imagerie de Chrétien de Troyes" <sup>175</sup>.

Por consiguiente, la *dame veuve* sintetiza y representa los dos aspectos positivo y negativo del arquetipo materno. Pero es el segundo el que está a punto de desencadenar el conflicto "heroico" al utilizar todo tipo de recursos (ruegos, lágrimas, argumentos, etc.) para retener al hijo.

Frente al acoso de la "imago materna" Perceval reacciona. Su instinto le dice que su madre es el obstáculo que interfiere sus deseos: debe alejarse de ella. Su marcha adquiere, entonces, el valor de *una partida hacia adelante*, sin mirar atrás -confirmada por el apresuramiento y la falta de auxilio cuando la madre cae desvanecida a la entrada del puente- de haberlo hecho, quizás se habría negado a sí



mismo y a la aventura. Se trata, por lo tanto, de un nacimiento (alumbramiento-*deslumbramiento* producido por el brillo de las armas caballerecas en Perceval), a consecuencia del cual muere la madre.

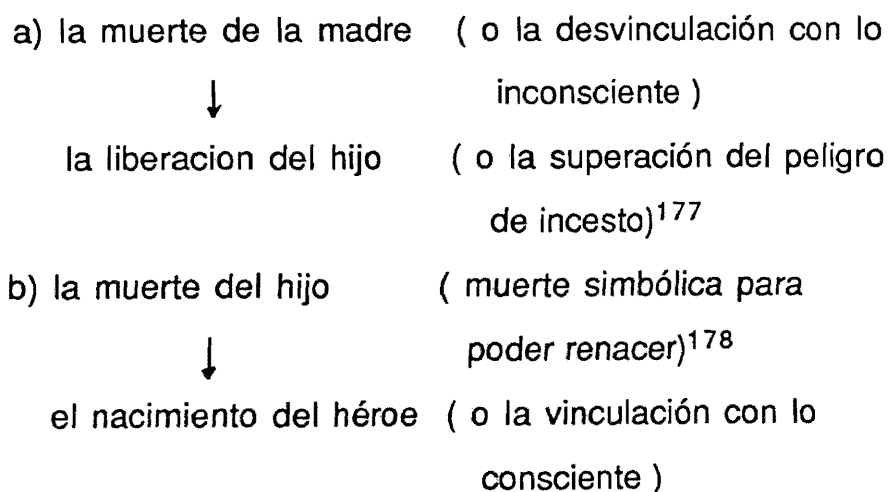
" Quant li vaslez fu esloigniez  
le giet d'une pierre menue,  
si regarda et vit cheüe  
sa mere au chief del pont arriere,  
et jut pasmee an tel meniere  
com s'ele fust cheüe morte;  
et cil ceingle de la reorte  
son chaceor par mi la crope,  
et cil s'an va qui pas ne çope,  
einz l'an porte grant aleüre  
par mi la grant forest obscure; " ( vv.618-28 )

Conviene destacar, también, la importancia del Puente como unificador de imágenes. En efecto, en él se representan los procesos antes mencionados.

a) El puente es el cordón umbilical que une madre e hijo; al atravesarlo, el hijo corta -o más bien desgarrá brutalmente (muerte)- el vínculo que le ligaba a la madre. Podríamos afirmar que la madre muere para que el hijo viva o que muere para que éste nazca. De todos modos, la emancipación libera un posible "complejo de castración" del hijo y disipa el incesto.

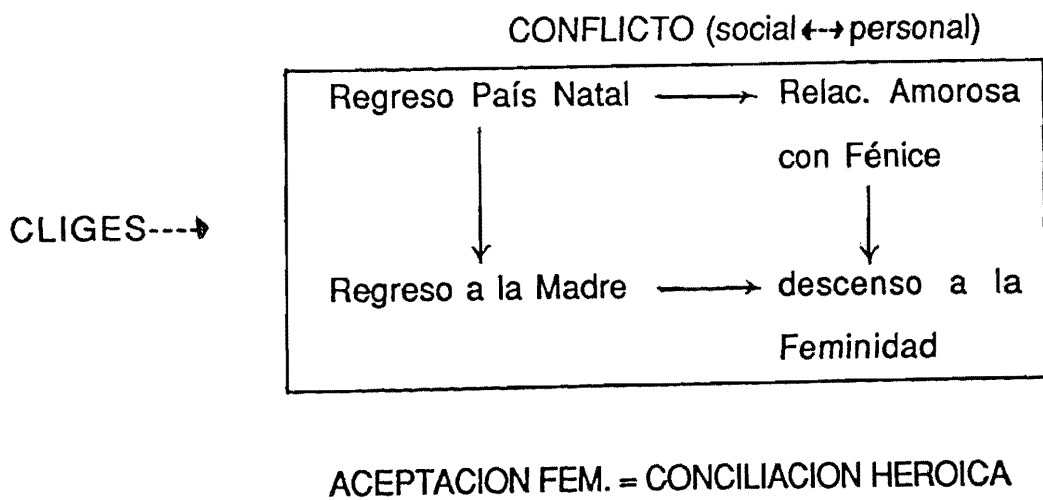
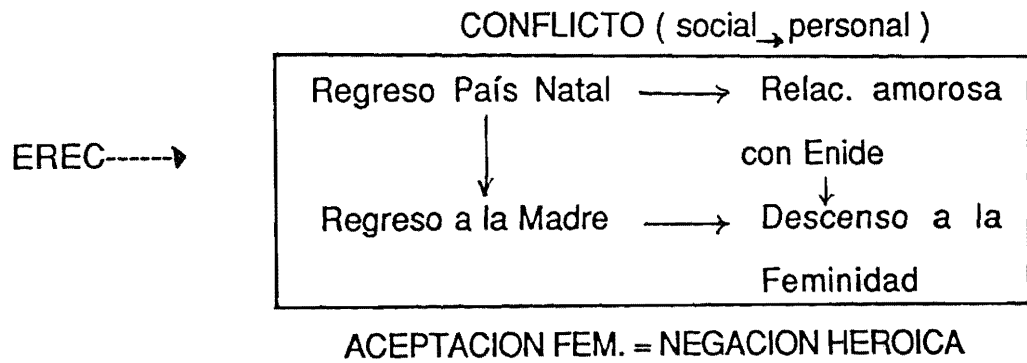
b) Pero el puente es también el Umbral que une y separa dos mundos. Al cruzarlo, Perceval abandona el mundo familiar (intra-uterino), las oscuras regiones del inconsciente y sale al mundo exterior, consciente, para realizarse (proceso de individuación) a través de la aventura. Perceval muere, pues, para el universo femenino y renace para la vida social y heroica (su comportamiento es por lo tanto opuesto al de Lanzarote). Sin embargo, este paso no puede llevarse a término sin antes "vencer" al guardián que custodia dicho umbral, rol que también asume la madre<sup>176</sup>.

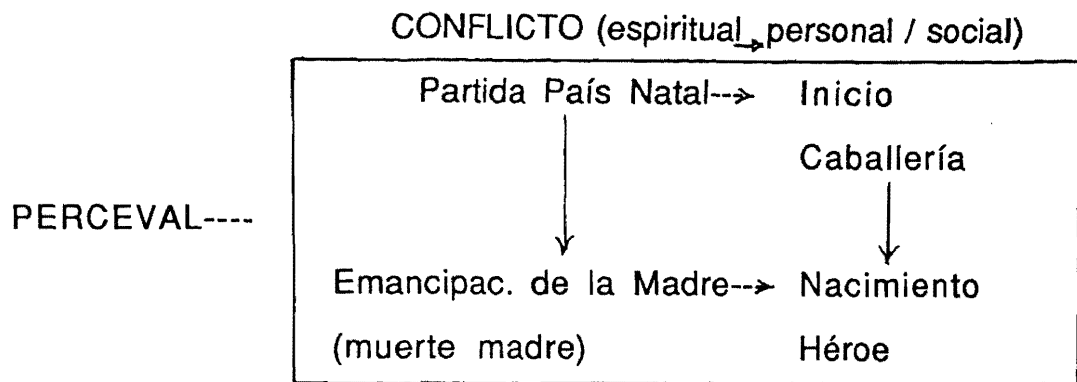
En resumen, la "partida" conlleva dos procesos simultáneos y paralelos :



La Emancipación de la madre ocasiona una serie de consecuencias, quizás la más importante sea la muerte de la madre; al significar la madre lo inconsciente, su muerte produce una ruptura

total entre inconsciente y consciente originando un desequilibrio vital con graves resultados<sup>179</sup>, de todos los cuales el más relevante es el estrepitoso fracaso ante el misterio del Graal, porque Perceval ha rechazado de sí mismo a su propia madre, es decir, su *Mater Natura*<sup>180</sup>.





NEGACION FEMINIDAD=AFIRMACION HEROICA

Al comparar los tres esquemas, lo primero que destaca es la estructura isomorfa de Erec y Cligès, frente a la estructura antitética de Perceval. A pesar de las diferencias sustanciales con ésta última, varios e importantes son los puntos que unen a los héroes

1º ) En un momento determinado de la historia, el protagonista sufre una crisis o conflicto que lo aparta (o está a punto) de la aventura caballeresca. Se trata, por consiguiente, de un conflicto de tipo " heroico" que obstaculiza temporalmente el ascenso a la gloria.

2º ) El generador del conflicto es, en todos los casos, la feminidad : madre, mujer, o ambas a un tiempo. La feminidad atrapa al héroe en las cálidas y reconfortantes redes de la intimidad amorosa y maternal y lo aísla del mundo exterior<sup>181</sup>. De hecho, el conflicto

arrastra graves repercusiones sociales.

3º) El conflicto se produce siempre dentro del ámbito familiar (patria, castillo, morada, continentes feminoides<sup>182</sup> isomorfos del vientre materno, donde se desarrollan las imágenes místicas e intimistas) y con la intervención directa de un familiar próximo (mujer, tío, madre ).

Si importantes son las semejanzas de las tres novelas, no menos interesantísimas son las diferencias que se aprecian en relación con la última novela, *Le Conte du Graal* .

a) En *Erec y Cligès* , el conflicto surge coincidiendo con una fase de apogeo heroico, o dicho de otro modo, cuando se ha alcanzado una merecida reputación ( Erec ha vengado la afrenta inferida a la reina y a su doncella; ha salido triunfante de "la prueba de 'L' épervier'" y conseguido además la mano de Enide. Cligès, por su parte, ha luchado valientemente defendiendo la causa del emperador y durante su estancia en la corte del rey Arturo ha logrado fama y renombre universal como guerrero. Perceval, en cambio, no es nadie dentro de la caballería, sólo es un muchacho salvaje que disfruta de una existencia apacible bajo la tutela de su madre. Esta carencia de fama se subraya significativamente con la ausencia de nombre.

El nombre se posee cuando se participa de la vida social. Su importancia es tal, que identifica al individuo y le obliga frente a los

demás. Este es el sentido de las palabras pronunciadas por la madre de Perceval ante la inminente partida de su hijo:

"n'aiez longuement compaignon  
que vos ne demandiez son nom;  
le non sachiez a la parsome,  
car par le non conquist an l'ome." (vv.555-560)

Por todo ello, Perceval carece de un nombre que marque las relaciones extra-familiares. En su defecto, disfruta de los apelativos propios del entorno familiar en el que se mueve: beau-fils (relación madre-hijo), beau-frère (relación hermano-hermano) y beau-sire (relación amo-sirviente)<sup>183</sup>.

b) El conflicto aparece ante la voluntad de iniciarse en la caballería. Para ello debe abandonar el universo personal y alcanzar el social, lo que genera una inversión de los esquemas anteriores, a la par que confirma definitivamente la incidencia negativa que para Chrétien tiene la tierra (país) natal y las relaciones familiares dentro del desarrollo heroico del personaje.

c) Otra diferencia sustancial es la permutación de la esposa o de la amiga por la madre; El arquetipo de la madre que cristalizaba en *Erec y Cligès* a través de la naturaleza y de la morada, símbolos de calor y refugio cristaliza en *Le Graal* en el personaje de la *dame*

*veuve*. Ella sintetiza las dos caras de la naturaleza materna. Lo que en *Erec y Cligès* se sugería tímidamente, se revela ahora con fuerza: la madre (ya sea a través de la naturaleza, de la morada o personificada) parece ser la gran obsesión de Chrétien.

## **II. 3. b. La madre terrible: la amenaza.**

### **1. Epifanias teriomorfas del arquetipo materno.**

Con la *imago* materna, la feminidad abandona el rostro seductor tendente a la eufemización (como preludiaba la atadura en su ambivalencia, así como, los símbolos catamorfos)<sup>184</sup>, para revestir un aspecto siniestro y espantoso, el de la temible y cruel animalidad.

La explicación de este cambio de "rostro" nos la ofrece el psicoanálisis de Jung<sup>185</sup>: cuando se ve o se considera a la madre como un peligro (incesto) o como un obstáculo en la vía de la individuación, es decir, en la agregación de consciente e inconsciente, la *imago* materna<sup>186</sup> se convierte en una "lamia", en una perseguidora despiadada e implacable. El héroe tiene que luchar, entonces, contra el ataque imprevisible de lo inconsciente<sup>187</sup>, que erige aquí y allá sus fuerzas demoníacas. En última instancia, la aparición de esta "amenaza" en el texto literario se justifica por su autor y por la "perturbación" que le producen los amores "incestuosos" de Ginebra y Lanzarote.

Frente a la reiteración de los arquetipos anteriores (el del lazo llega a constituir por sí solo una isotopía del relato), los arquetipos teriomorfos son mucho menos numerosos. Por otra parte, las imágenes teriomorfas no tienen como soporte material un animal<sup>188</sup>, sino que, sobredeterminadas por un conjunto de arquetipos y esquemas definitorios de lo animal como "*un abstracto espontáneo*"<sup>189</sup>, se proyectan a través de un decorado simbólico múltiple.

La primera epifanía teriomorfa de la *madre terrible*, la araña<sup>190</sup>, cristaliza en el decorado materno del bosque gracias a la convergencia de varios arquetipos. En esta zona oscura (arquetipo de las tinieblas), la feminidad devoradora (arquetipo devorador) hace sentir su agresividad dentaria atacando al caballo de Lanzarote<sup>191</sup>, es decir, a su fuerza vital para así atarle y dominarle mejor. Sin el, Lanzarote queda atrapado en su red vegetal y su destino ligado a ella<sup>192</sup>. A partir de ese momento, el caballero será conducido o aprisionado por sus hilos o lazos, cuya misión es la de impedir o entorpecer toda posible ascensión o diairesis.

Así pues, la araña y la tela de araña (entendemos también "hilos o lazos") aparecen sobredeterminadas por su semantismo funcional: agresividad devoradora y ligadura<sup>193</sup>. Lo primero aterra, de ahí el carácter infernal del bosque<sup>194</sup>, lo segundo seduce. Lo primero remite a la madre terrible, inhibidora de la sexualidad del hijo, lo



segundo manifiesta el poder medusante de la vamp, como ya hemos visto. El bosque, marca, por consiguiente, la frontera entre el autor y su personaje, pues, mientras que Lanzarote seducido por el "eterno femenino" se liga a él, Chrétien adoptará una actitud moralista y misógina incorporando sus propios miedos y obsesiones más ocultas.

Más adelante, la imagen de la araña vuelve a proyectarse con ocasión de la primera entrevista entre la reina y Lanzarote, después del triunfo de este sobre Méléagant. Esta vez, la imagen teriomorfa está sobredeterminada por el gesto de la reina. Efectivamente, la actitud de Ginebra -cuando Baudemagus le presenta al vencedor- es fría y hostil:

"- Sire, voir, mal l'a exploié;  
ja par moi ne sera noié  
que je ne l'an sai point de gré." (vv. 3.957-9)

Lanzarote queda trespansé (v. 3.960), es decir, fulminado: ¿cómo no ver en el efecto de esas palabras, de ese no dignarse ni mirarlo ("de son veoir n'ai ge que faire"), ni hablarle ("ne li vialt un sel mot respondre" v. 3.968), el picotazo de la araña o la mordedura de la serpiente, cuyos venenos paralizan a sus víctimas llevándolas a la muerte<sup>195</sup> ?.

Desde el punto de vista psicoanalítico, la situación demuestra que hay un "choque emotivo" que destruye y paraliza porque la emoción

no fluye en el mismo sentido que la intención consciente. Es decir, Lanzarote queda paralizado por la fuerza de sus emociones inconscientes, identificadas con la "imago materna" y representadas por Ginebra<sup>196</sup>. Jung en *Símbolos de Transformación* nos amplía y aclara este proceso :

"La pretensión de lo inconsciente obra primero como un veneno paralizador de la energía y de la iniciativa, y sin duda es por ello que se la puede comparar a la mordedura de una serpiente venenosa. En apariencia es un enemigo demoníaco el que roba la energía; pero en realidad es lo inconsciente regresivo, que comienza a obstaculizar el afán consciente de progreso. Los motivos de este proceso son a menudo muy oscuros.... por ejemplo: tareas externas difíciles, decepciones...."<sup>197</sup>

Igualmente, podríamos hablar de petrificación, pues la reacción de Ginebra deja a Lanzarote como si la Gorgona, Medusa, hubiera lanzado sobre él su terrible mirada <sup>198</sup>. La situación nos evoca, además, a otro monstruo mitológico y terrible : La Esfinge<sup>199</sup>: la altivez de la reina recuerda el hieratismo del monstruo femenino, su incomprensible comportamiento<sup>200</sup> es un enigma para Baudemagus y el propio Lanzarote, el cual, desconociendo la causa, no puede ofrecer una respuesta satisfactoria que lo justifique, por todo ello "el enigma" no se resuelve y la reina adopta una actitud negativa dejando destrozado ("trespansé") a Lanzarote.

"..... et li oil sont remés defors,  
plain de lermes, avec le cors." (vv. 3.979-80)

La última manifestación teriomorfa de "la madre terrible" es el Dragón-serpiente<sup>201</sup>, representada en el agua del puente de la espada. El agua espesa y negra evoca "*cette eau féminine et néfaste par excellence: le sang menstruel*".<sup>202</sup> Es a través de este isomorfismo entre el agua negra y los menstruos por el que se llega a "*la féminité sanglante et négativement valorisée, archétype de la femme fatale*"<sup>203</sup>. Por consiguiente, el terror que produce el abismo acuático reside en la conexión que se puede establecer entre este tipo de teriomorfía acuática (dragón-serpiente) y la madre terrible, devoradora, operándose, por lo tanto, una feminización psicoanalítica del monstruo.

De este modo, la *imago* de "la madre terrible", inhibidora de las pulsiones sexuales se erige en obstáculo de la relación sexual "*car la misogynie de l'imagination s'introduit dans la représentation par cette assimilation au temps et à la mort lunaire, des menstrues et des périls de la sexualité*"<sup>204</sup>. Así pues, este agua (madre-ogresa devoradora) se interpone entre Lanzarote y el castillo o, dicho de otro modo, entre Lanzarote y Ginebra, que recupera el papel de mujer, abandonando por un momento su otro rostro, el de madre (entendido desde ese desdoblamiento funcional en el que se mueve el personaje).

Por lo tanto, el agua del puente de la espada, epifanía de la *imago materna*, es espantable porque en el contexto moral, la caída en ella se convierte en el emblema del pecado de incesto, y, en el contexto psicoanalítico, patentiza el riesgo de desaparecer en las oscuras profundidades del inconsciente, es decir, de la disolución de la consciencia.

Resumiendo, mientras las imágenes de las ataduras se agrupan en torno a la feminidad "hechizadora", a la "vamp"; las representaciones teriomorfas-mitológicas: araña, dragón-serpiente, Medusa, Esfinge lo hacen en torno a la "madre terrible", devoradora y destructora. Estas manifestaciones monstruosas indican -según afirma Jung<sup>205</sup>- que en el proceso de regresión<sup>206</sup> no hay concordancia entre consciente e inconsciente, es decir, la conciencia se posiciona negativamente frente al inconsciente y genera, por la prohibición del incesto, toda una serie de representaciones monstruosas de la *imago materna*.

## **2. El descenso a los infiernos**

La relación endogámica entre la mujer del Rey Arturo y un caballero de su corte, Lanzarote del Lago, abre la puerta en *La Charrette* a la problemática del incesto<sup>207</sup>. Por la prohibición social y moral de que es objeto, el incesto es temido y por lo tanto puede afectar -y en nuestra opinión afecta- el psiquismo de Chrétien de

Troyes.

Antes de seguir adelante, creemos conveniente precisar que la búsqueda de la madre, la penetración en la madre no tiene para nosotros un carácter eminentemente sexual, sino el de establecer una unión entre consciente e inconsciente (personificado por la madre, primera encarnación del *arquetipo del anima* )<sup>208</sup>, por consiguiente, entre el *animus* y el *anima* ; es decir, se trataría en última instancia de la búsqueda y de la unión de contrarios para alcanzar la armonía de la psique (el sí mismo), es decir, la individuación.

En este sentido, el héroe representa el *animus*. Remitiéndonos al autor, Lanzarote sería la encarnación de esa parte de la psique de Chrétien que hace y desea lo que en la vida consciente el autor debería o desearía hacer. De este modo, representa sus tendencias inconscientes. Sin embargo, otra parte de Chrétien -su yo consciente- que ha sido "empujada", "obligada" a aceptar una *matière* que su psique diurna rechaza, por su implicación sexual, rechazo que se ha hecho patente a lo largo de su novelística.

Esta actitud de rechazo le conduce a una oposición activa, a una beligerancia que será la causante del rostro bestial y terrible de la *imago* materna y de que el viaje a las oscuras regiones de lo inconsciente tenga el valor de un descenso a los infiernos<sup>209</sup>: en la regresión a lo materno existe el grave riesgo de quedar atrapado para

siempre<sup>210</sup> sino se sabe renunciar a tiempo a los vínculos que anclan a la infancia, a la nostalgia por la *imago* materna.

El inicio del viaje hacia el interior de sí mismo tiene lugar en el bosque. En ese ámbito materno se manifiestan por primera vez las fuerzas contrarias, los representantes demoníacos que hacen el *transitus* penoso<sup>211</sup> anticipando el difícil recorrido que aguarda al héroe ante el acoso continuo de lo inconsciente. Por su carácter agresivo<sup>212</sup>, el bosque aparece como una enorme y monstruosa fauce, boca de entrada a los infiernos, tal y como se representa con cierta frecuencia en la iconografía y en las miniaturas medievales<sup>213</sup>.

El puente de la espada representa -dentro de ese viaje al interior de uno mismo- el momento más peligroso del descenso en el que la *imago* materna se interpone en el camino del héroe adoptando su aspecto más espoantable. Es el momento en que hay que asumir y hacer frente a las tendencias regresivas, simbolizadas por el agua, si se quiere acceder a la otra representación del anima, la mujer-amante (encarnada por Ginebra) que aguarda al otro lado del puente. El paso del puente conduce, por lo tanto, a la superación de la regresión (y del peligro de incesto); la caída en el agua habría significado ser devorado por el monstruo que habita las negras aguas de Estigia, la madre terrible, obstaculizadora de la libido en progreso del hijo<sup>214</sup>. Enemigo mortal que uno lleva dentro de sí, porque forma parte de uno mismo, pero al que hay que reconocer para poder enfrentarse a él y superarlo.

"En la mañana de la vida, el hijo se separa dolorido de la madre y del hogar para elevarse a su apogeo, luchando sin cesar contra un cruel enemigo al que cree frente a él, pero que en realidad lleva en sí mismo: el peligroso anhelo del abismo propio, de ahogarse en la propia fuente, de ser arrastrado hacia el Reino de la Madres. Su vida es una lucha incesante con la muerte, una violenta y transitoria liberación de la noche que está siempre al acecho. Esta muerte no es un enemigo exterior, sino una intensa ansia personal de la quietud y la calma profunda de un no-ser consciente, de un dormir lúcido en el mar del devenir y el perecer. Aun en su esfuerzo supremo hacia la armonía, el equilibrio, hacia las honduras de la contemplación filosófica y las cumbres del entusiasmo artístico, busca la muerte, la inmovilidad, la saciedad y el reposo."<sup>215</sup>

En efecto, caer al agua significa caer para siempre en lo materno, lo que representa la disolución y extinción en lo inconsciente, es decir, como señalaban los vv. 3.015-6 desaparecer en las frías aguas de la mar helada ("s'ele i cheoit, ne fust alee / así com an la mer betee."), por ello, al pasar el puente Lanzarote logra una victoria sobre los "lazos" maternos aunque la victoria es momentánea, porque la *imago* materna no abandona fácilmente en su empeño por poseer la libido de hijo<sup>216</sup>, así, amenaza con devorar al que acaba de emanciparse, lo que sucede en la primera entrevista de Lanzarote con la reina<sup>217</sup>. Sin embargo, el temor que el héroe experimenta ante la presencia materna, como sucede también en el bosque (en nuestra opinión, Lanzarote sufre allí un proceso angustioso patente en el

nerviosismo de la prisa, en el estado penoso del primer caballo que muere, etc.<sup>218</sup>) y ante el abismo acuático del puente de la espada (todo su coraje y voluntad se concentran en no caer al agua infernal), le abre el camino de regreso de lo inconsciente, al ponerlo a salvo del peligro de incesto, pues, como señala Jung<sup>219</sup>, el gran error de Edipo fue no sentir miedo ante la peligrosa presencia de la Esfinge, porque el enigma era precisamente la trampa que ella le tendió: "*el enigma de la Esfinge era ella misma, esto es, la imagen de madre terrible, que no atemorizó a Edipo*"<sup>220</sup>. Al resolver el enigma, al subestimar a la Esfinge, Edipo se precipita en el incesto que a toda costa había pretendido evitar. En *La Charrette*, durante la primera entrevista de Lanzarote con la reina, el héroe desconoce el enigma que Ginebra le propone con su actitud; de este modo, sin él saberlo, el protagonista está superando nuevamente el peligro de regresión a lo materno.

En esta "lucha por la emancipación de la *madre*", la *imago* materna seguirá amenazando y acosando como ocurre en el intento de suicidio. En esa ocasión, el héroe alcanza el umbral más bajo en su descenso al inconsciente. La llamada al descanso eterno y a la calma completa que únicamente la muerte es capaz de aportar (frente a una vida de desesperación y dolor por la pretendida muerte de Ginebra) es tan fuerte que, Lanzarote sucumbe a ella; necesitando, esta vez, la ayuda del mundo exterior suministrada por sus compañeros.

"Quant a terre cheü le voient



cil qui avoec lui chevalchoient, (vv. 4. 295-6)

Tot maintenant l'ont redrecié,

sel relievent antre lor braz,

et si ont lors trové le laz, (vv. 4. 300-2)

sel tranchent molt isnelemant: " (v. 4. 305)

En su intento por separar al héroe de la otra feminidad, la madre erige una serie de barreras. Nos referimos al puente de la espada, a los barrotes de la ventana de Ginebra y a la torre. En el primer caso, el acceso a la reina queda *obstaculizado* por dos pasos mutilantes; en *La Charrette*, la penetración en el universo femenino es siempre mutilante (recordemos también el umbral del aposento de la doncella seductora defendido por las espadas y hachas cortantes de los hombres de su guardia<sup>221</sup>). Desde este semantismo, las heridas que sufre Lanzarote en el puente y en los barrotes -verdadera vagina dentada- configuran el rostro de una "madre castradora" de la libido del hijo, es decir, se pretende atentar contra una relación amorosa adulta<sup>222</sup>.

Finalmente, la torre donde Lanzarote es encerrado constituye la última etapa del viaje antes de volver al mundo exterior, antes de subir a la superficie. Aquí, la "madre" se proyecta en el símbolo de la torre, *útero infernal*, que separa a Lanzarote de su compañera sexual (la primera consecuencia que trae el encierro es la separación de los amantes) y en el que queda sepultado (la madre tierra), pues, el

individuo que cae en la madre (inconsciente) metafóricamente muere; pero, como veremos más adelante<sup>223</sup>, la madre en su ambivalencia es también símbolo de vida, por lo tanto, el que verdaderamente desea emanciparse de las redes maternas tiene primero que morir -en el sentido de "sacrificar" su libido regresiva- para poder vivir, es decir, para renacer a una vida nueva y plena, superado ya el pasado infantil. Dicho de otro modo, Lanzarote tendrá que morir en la madre para renacer de la madre.

\* \* \*

La feminidad aparece en *La Charrette* como el gran adversario del héroe solar, monstruo de mil cabezas de doble cara (terrible/cautivadora), de mil tentáculos, de mil ojos, siempre presente por doquier y siempre peligrosa a pesar de revestir en ocasiones un rostro seductor.

Efectivamente, la imagen femenina es una imagen infinitamente degradada<sup>224</sup>: fría, concupiscente, espantosa, agresiva... Si bien, esta valoración negativa de la feminidad sólo alcanza a la que se vincula estrechamente al héroe diurno, es decir, a la que forma parte de su esfera de deseo o emocional. Esto explica que el resto de las doncellas o damas del relato -que no están complicadas emocionalmente- tengan un rostro positivo derivado de su función auxiliadora.

Por otra parte, el análisis ha revelado la *perturbación* de Chrétien en relación con el mundo femenino -el autor siente turbación, miedo, quizá atracción, por la mujer- que afecta a su psique creadora. Por ello, juzgamos necesario y válido ampararnos en el psicoanálisis para ofrecer una explicación coherente y global del presente apartado, siempre fundamentada en la obra por carecer de datos personales sobre el autor.

Los resultados obtenidos nos permiten hablar, no sin cautela, de un posible "complejo materno" en Chrétien<sup>225</sup>. Si lo femenino, en general, es fuente de preocupación, de deterioro moral y de caída, la madre (la *imago*), en particular, es la causante de la anulación del héroe atrapado en el abismo de la nada "ontológica". Dos ejemplos nos lo demuestran suficientemente: Lanzarote en la torre no existe para el universo uraniano (caballeresco), ni siquiera para sí mismo, reducidas al mínimo todas sus funciones vitales (alimento, respiración... ).

Ginebra, que encarna en su duplicidad los dos arquetipos femeninos, presenta todos los atributos de una divinidad de la muerte (vinculación con el látigo, con las tinieblas, con el abismo acuático e infernal), esta Hécate atrae y ata a Lanzarote hasta su total posesión siendo la causa de su decadencia espiritual y corporal (Cf. Eva en el *Génesis* ); ella le conduce a ese abismo invertido que es la torre, a ese estado de in-actividad, que es una forma de muerte<sup>226</sup>. La asociación Ginebra o, mejor aún, mujer-madre-muerte no debe extrañar, pues,

desde el momento que la feminidad interfiere en el destino del héroe se convierte en la imagen misma del devenir temporal y, en la obra de Chrétien, en signo de destrucción y de muerte.

El otro ejemplo nos lo ofrece el héroe de su última novela, Perceval. La vinculación de Perceval con su madre y con la hacienda familiar, sin consciencia del universo exterior (caballeresco) y, por lo tanto social, que comienza más allá del bosque, sin consciencia de sí mismo, pues desconoce su nombre, nos evoca la imagen del "no nato", del héroe pura virtualidad encerrado dentro del vientre materno<sup>227</sup>.

La importancia de la madre de Perceval, como encarnación del arquetipo materno, es extraordinaria ya que explicita lo que en *La Charrette* se sugiere o se configura a través, principalmente, del decorado "nocturno", es decir, el rostro negativo de una madre que está obstaculizando la realización del hijo, reteniendo la libido de éste. En este sentido, la madre aparece como la "castradora" de los deseos de progreso y, por consiguiente, de independencia del hijo. Basándonos en esta interpretación, "el complejo materno" estaría fundamentado en un *complejo de castración* <sup>228</sup>, esta teoría -que juzgamos acertada a pesar de no poderla verificar- apunta a una infancia con una madre protectora en exceso o, por el contrario, a una madre despótica y cruel.

Igualmente podemos argumentar que la obsesión por la madre

reside en la pulsión incestuosa del autor. Esta es, también, la opinión de J. Györy<sup>229</sup>. El se basa en la explícita prohibición que la madre de Perceval hace a su hijo de tener relaciones con otras mujeres. Nosotros hemos visto también, en *La Charrette*, a la *imago* materna erigir barreras en torno a la otra mujer, la amante, en distintos momentos del estudio y así lo hemos dado a conocer, porque un hecho es evidente y significativo: una imagen obsesiva (la madre) se repite dentro de contextos similares y de textos (novelas) diferentes. Debemos convenir, por consiguiente, que una realidad psíquica se esconde bajo la apariencia sensible de la imagen<sup>230</sup>, y que el complejo de castración y la pulsión incestuosa forman parte de la obsesión por la madre y del complejo universo psíquico de Chrétien.

## NOTAS. ADVERSIDAD FEMENINA

- 1 En ocasiones "el tema de la ligadura" se presenta en forma vegetal. Son frecuentes sus representaciones en elementos decorativos como los grutescos (género ornamental usado por los romanos), o la vegetación laberíntica de los capiteles románicos y góticos (Cf. J. E. Cirlot, *Op. cit.* , artículo: "lazos"). Vid. láms. 2 y 3.
- 2 Sin el caballo, la feminidad puede "atarle" y dominarle mejor. Cf. *supra* : "La lucha en el bosque" y "el síndrome catamorfo".
- 3 Sobre el tema de la "coutume" en Chrétien de Troyes, remitimos al artículo de E. Kölher: "Le Rôle de la "coutume" dans les romans de Chrétien de Troyes" en *Romania* , t. 81, 1.960, pp. 386-397.
- 4 Para estar completamente seguro, Lanzarote insiste en querer conocer el nombre de la reina y la doncella le responde: "Par ma foi, sire, / la fame de roi Artu" (vv. 1.422-3).
- 5 G. Durand, *Structures* ., p. 117. Vid. también p. 107. Es Bachelard (*Eau* ., p.117 y ss.) quien acertadamente señala "*ce n'est pas la forme de la chevelure qui fait penser à l'eau courante, c'est son mouvement. La chevelure peut être celle d'un ange du ciel; dès qu'elle ondule, elle amène naturellement son image aquatique .*"
- 6 G. Durand, *Structures* ., p. 117.
- 7 Tertuliano ya habla de los artificios del peinado como arma de seducción femenina. Cf. art. "cheveux" en *Dict. Symb.* ., *Op. cit.* .

- 8 La pasión amorosa, desde el punto de vista del mundo heroico y viril, es siempre alienante; sobre esta cuestión, J. Györy dice: "*Nous croyons qu'aux yeux du Moyen Age la permanence de la passion fut tout particulièrement jugée comme état psychique à éviter ou à surmonter .*" J. Györy: "Prolégomènes à une imagerie de Chrétien de Troyes" en *C.C.M.*, nº 11, 1968, pp. 29-39 (p. 35).
- 9 Nos estamos refiriendo a los éxtasis y a las ensoñaciones amorosas.
- 10 Vid. también vv. 1.428-1.442.
- 11 Los cabellos mantienen con su dueño una relación íntima aun después de su separación (concentran sus virtudes), de ahí, los cultos de veneración. Sobre este punto, Cf. art. "cheveux" en *Dict. Symb ., Op. cit.* y J. Riviere: *Amuletos, Talismanes y Pentáculos*. Barcelona. Eds. Roca. 1968.
- 12 J. Frappier: *Amour Courtois et Table Ronde*. Genève. Droz. 1973, pp. 26 y 37. p. 54. La belleza de las hadas es proverbial. Cf. Maury, *Croyances et Légendes du Moyen Age*. Genève. Slatkine. 1974, pp. 26 y 37.
- 13 "*Une féerie intérieure guide Lancelot. Cet enchantement, qui se confond avec une exigence et un élan du coeur, avec la loi non écrite de l'amour abolit le monde extérieur et, comme dans l'extase jusqu'au sentiment d'une existence personnelle*" (Frappier, *Amour Courtois .*, p. 54.).
- 14 Cf. P. Grimal, *Dict. Myth .*, arts. "Sirène", "Circé" y "Nausicaa".
- 15 He aquí un canto bretón recogido por Maury (*Op, cit .*, p. 36.): "*La*

*Korriganne était assise au bord d'une fontaine, et elle peignait ses longs cheveux blonds, elle les peignait avec un peigne d'or; ces dames ne sont pas pauvres."*

16 Bachelard, *Eau* ., p. 114.

17 Frappier, *Amour Courtois* ., p. 46.

18 Maury en su libro (*Op. cit.*, pp. 23 y ss.) señala la vinculación etimológica y semántica del hada y la Parca. Hada < "fata" es usado como sinónimo de Parca. El sustantivo "fata" se asocia al adjetivo "fatum" > "fatatus" (l. vulgar) > "faé" (a. fr.) > "fé", significando "enchanté", "destiné". Por otra parte, las hadas al igual que las Parcas o la Moiras griegas tienen una buena reputación de hilanderas "*Le nom de soeurs filandières, qu'on donne aux fées, rappelle ces épithètes données aux Parques. Les poètes de l'antiquité mettaient un fuseau et une quenouille dans les mains de ces déesses de la destinée. Les Dames Blanches ont les mêmes attributs*" (p. 23).

19 En el sentido de "nocturnos", es decir, enfocados desde la vertiente negativa del Régimen Diurno de la Imagen.

20 Cf. Maury, *Op. cit.* ., pp. 18 y 37. G. Durand, *Structures.*, p. 246.

21 Cf. *supra* : "El agua oscura".

22 Cf. "el agua oscura". Vid. también *infra* : "El decorado místico: el agua y la vegetación".

23 Parece que el hombre se expresa en el mundo a través de palabras claves que contienen la idea de ligadura, de unión. Cf. Eliade, *Imag. et Symb.* ., pp. 153 y ss.



- 24 Cf. E. Kölher, "Le rôle de la coutume", art. cit.
- 25 La presencia constante de este don en la Materia de Bretaña hace que se le califique también de "don arthurien". Esta clase de palabra-promesa de honor tiene algo de irreversible y de reguladora del destino y obliga moral y socialmente al demandado a concederla. Cf. J. Frappier, *Amour Courtois.*, pp. 225-264. En *La Charrette* son ejemplos del "don contraignant" la petición de Keu a Arturo para defender a la reina y la de "la doncella de la mula" a Lanzarote, cuando le pide como don la cabeza del Orgullosa, aunque el don presenta aquí una variante que lo aleja, en cierto modo, de la propia esencia del don: "*Mais voici pour la première fois un exemple où le personnage sollicité introduit une clause de sauvegarde dans l'octroi du don, par crainte d'être entraîné dans une obligation contraire au véritable honneur. N'est-ce pas un autre indice que dans son essence le "don contraignant" est peu compatible avec l'esprit chevaleresque et courtois ?.* (Ibid ., p. 237.).
- 26 Esta virtud caracteriza a Lanzarote en el ciclo en prosa antes de ser seducido por Ginebra. Su hijo Galaad, el "puro", será recompensado por su virtud con la custodia del Grial.
- 27 Desde la Tesis que defendemos, la concepción de la feminidad es divergente, según se valore desde la óptica del autor o desde la de su personaje. Para Chrétien, Lanzarote es continuamente acosado por la feminidad negativa que intenta hipotecar sus virtudes espirituales, mientras que, para Lanzarote esta

feminidad sólo es negativa en la medida que interfiere en su relación con la reina, sometiéndole -como es el caso- a una promesa que, de llevarse a cabo, puede acarrearle el más absoluto rechazo de su dama. Desde esta interpretación nuestra, en la pena y la angustia de Lancelot pueden converger tanto la expresión de su propio sentimiento como la del autor, configurando una psique esquizoide al convivir en el personaje su psique nocturna con la diurna del autor.

28 1º) "Et li chevalier de lui font  
lor risees et lor gabois,  
qui molt le prisoient ainçois." (vv. 5.674-5.676)

2º "et dient tuit: "Veez mervoilles,  
de celui as armes vermoilles;  
revenuz est; mes que fet il?  
Ja n'a el monde rien tant vil,  
si despite, ne si faillie." (vv. 5.861-5.865)

29 Esta lectura "negativa" nos parece válida, aun teniendo en cuenta la tercera orden: "au mialz", puesto que no modifica el hecho de que Lanzarote ejecuta siempre de modo sumiso los mandatos de la reina.

30 Vid. *supra* : "La noche".

31 Vid. G. Durand, *Structures* ., p. 117.

32 Remitimos al capítulo dedicado al "Agua Oscura".

33 La *baguette* y la *verge*, por su flexibilidad y por su materia vegetal (normalmente de acebo), conectan con el simbolismo de

la ligadura y del hilo. Mircea Eliade en *Images et Symboles* (pp. 120 y ss.) nos las presenta como armas o instrumentos de los terribles dioses *lieurs*.

34 Cf. *Ibid* ., especialmente, pp. 121, 145-152.

35 Hécate Afrodisa tiene como símbolos la llave, el látigo (que en opinión de Jung -*Simb. Trans* ., p. 374, nota 118.- es atributo de la Madre Terrible), el puñal y la antorcha. En su rostro negativo, "*Hécate -como furia- aparece en forma de Empedusa, en un papel de vampiro, o en calidad de lamia, como devoradora de hombres ... Es la madre de todos los encantamientos y de todas la hechizeras, la divinidad tutelar de Medea, pues el poder de la madre terrible es irresistible porque obra desde lo inconsciente.*" (*Ibid* ., p. 374.).

36 "*Hécate es una diosa fantasma y nocturna verdaderamente espectral: una furia (Mar) ... Siendo madre de la Muerte va acompañada de perros .*" ( Jung, *Simb. Trans* ., pp. 373-374.).

Remitimos también a P. Grimal, *Dict. Myth* ., art. "Hecate".

37 Parece ser universal la vinculación del lazo, del nudo y de las cuerdas (ataduras) con las divinidades de la Muerte y con los ritos funerarios. Vid. sobre este tema M. Eliade: *Imag. et Symb* ., pp. 134, 138-9.

38 Para el tema "Tinieblas-Muerte", Vid. Durand: "Symboles Nictomorphes" en *Structures* ., pp. 92 y ss.

39 Vid. en este capítulo : "Síndrome catamorfo".

40 Durand, *Structures* ., p. 118.

- 41 *Imag. et Symb .*, pp. 120-1.
- 42 Cf. *ibid .*, pp. 162-3.
- 43 Aunque ciertamente no aparece como "mujer fatal", la realidad es que Erec olvida en sus brazos la práctica de la caballería siendo criticado por sus compañeros. La propia Enide, por otra parte, relaciona esta situación con el tema del "liage" (Cf. "Síndrome catamorfo: Erec"). Podríamos decir, pues, que con Enide comienzan a dibujarse ciertos caracteres de la feminidad negativa. Posteriormente, la amiga de Mabonagrain -rostro tenebroso de la propia Enide, de haber seguido reteniendo a Erec- asume plenamente el rostro de la mujer alienante.
- 44 Aunque en el caso de Lanzarote, la separación de su amada es ajena a su voluntad , el hecho es que Lanzarote es apartado de Ginebra. Cuando por fin regresa a la Corte Artúrica, lo hace como un guerrero épico con un fin concreto : enfrentarse al traidor, y no como un amante deseoso del reencuentro.
- 45 *"Pour le psychanaliste, ces deux types féminins sont d'ailleurs conséquence du même complexe de fixation à la mère, mère exclusive et trop tendre qui apparaît confusément dans la conscience comme "gouffre terrifiant", mère qui paralyse le développement affectif normal de l'enfant mâle et rejette l'affectivité de l'enfant vers l'homosexualité latente que traduit l'attirance pour les "virago "*. (Durand, *Décor .*, p. 108.).
- 46 "La dameisele le salue  
... Puis li dit : "Sire, mes ostex

vos est ci prés apareilliez

se del prandre estes conseiliez; (vv. 936-942).

47 *Serpent* ., pp. 150-1.

48 Para una visión de conjunto de "la adversidad femenina" en la obra de Chrétien de Troyes, remitimos a Chandès: *Serpent*., especialmente, a los capítulos "Trois visages de la femme fatale", "De la seductrice à la mère" y "Les Mères".

49 Durand, *Décor* ., p. 128.

50 Ya hemos hablado en este mismo capítulo del covant como lazo fatal de la doncella "seductora". Vid. pp. 209 y ss.

51 En ningún momento la doncella pide el parecer a su invitado, este sólo es requerido para confirmar que mantendrá su palabra. La doncella comprueba, así, *la firmeza del lazo* .

52 Esta "Diana Cazadora" igualmente posesiva y dominadora seduce a Eneas e intenta desviarle de la misión encomendada por los dioses. Roberto Ruiz Capellán en su artículo "La caza, imagen de vida, en la narrativa francesa medieval (siglos XII-XIII) (en *Estudios Franceses* -4. Universidad de Salamanca. Departamento de Filología Francesa. 1988, pp. 139-172) señala cómo la seducción de Dido en la caverna se lleva a cabo desde un presagio de muerte (determinada por la negrura misma de la cueva), porque Dido además de culpable de felonie y de putage es, sobre todo, sacrílega "*el sacrilegio de la reina al cubrirse, disfrazarse, con el atuendo de la casta y vengativa Artemisa-Hécate y, para colmo, entregarse al amor como haría la apasionada Afrodita, su*

rival. Es una profanación. Por eso, la caverna es para Dido el acceso al amor y el umbral de la muerte, como anuncia Virgilio (*Eneida* , IV, 169-70)." (p. 163).

- 53 La contemplación del cuerpo desnudo de la dama constituye, para muchos estudiosos del fenómeno occitano, la fase esencial de la erótica cortés. La visión de la "desnudez" incrementa el deseo y la fascinación por el cuerpo femenino ("*el enigma del cuerpo femenino* ", como decía Bernard de Ventadorn). No obstante, si creemos a los trovadores se trata de una "*vue et d'une tenue, non d'une possession charnelle* ", pues, se pretende esencialmente acrecentar el deseo para poder controlarlo (*la maîtrise du désir*), alcanzando así la "*suprême jouissance sans cesse renouvelée* " (Rey-Flaud, *La névrose courtoise* . Op. cit ., p. 23.).
- 54 El "mecanismo" psicológico que "activa" a Lanzarote en el terreno épico es el honor.

"Ne ja Dex n'aït de moi merci,  
se jel di mie por orguel,  
et s'asez mialz morir ne vuel  
a enor que a honte vivre." (vv. 1.112-15)

- 55 Esta falta de respuesta ante el "estímulo" no expresa una voluntad ascética, basada en la pureza, sino en el cumplimiento de la "fidelidad" amorosa, lo cual no quiere decir, que esta "abstinencia sexual" no pueda ser interpretada de manera positiva desde el Régimen Diurno.
- 56 Cf. *supra* : "Símbolos Nictomorfos: Agua Oscura".

- 57 Cf. *supra* : " Símbolos Nictomorfos: La noche".
- 58 En opinión de Chandès (*Serpent.*, p. 151.): "*la demoiselle hospitalière symbolise l'inquiétude du héros face à "l'animation de l'atmosphère psychique" consécutive, selon l'analyse junguienne des rêves où apparaissent de telles formes féminines, "à un isolement psychique dû à un secret", est donc "au contact perdu avec l'entourage". Ce secret, est ici l'amour "tristanien", l'inavouable passion par la femme du roi ... Mais en refusant de s'unir à son inquiétude, en s'enracinant dans la certitude de son amour, Lancelot donne à son isolement valeur d'intention. Il le délivre donc de ses formes angoissantes, il va jusqu'à s'allier les forces inconscientes qu'il a mises en oeuvre. Conversion bénéfique, symbolisée par le changement d'attitude de la séductrice ."*
- 59 Chandès, *Ibid .*, p. 169. Como señala Chandès (p. 168), en el umbral del castillo de Laudine se da cita toda una imaginería tenebrosa como si se tratara de la entrada a los infiernos (el agua peligrosa de la fuente mágica, la maquinaria cortante -incluso mortal- de la puerta que evoca la "*vagina dentata* ", la herida en el umbral, la pérdida del caballo, sostén de los ideales caballerescos, etc.); una vez dentro, Yvain sufrirá todavía (aunque sin riesgo por la ayuda de Lunete) el ataque furioso de las huestes de Laudine.
- 60 En nuestra opinión, se puede hablar -para la obra de Chrétien- de una evolución de la mujer. En efecto, a partir de Enide, el rostro

femenino se oscurece más y más produciendo: inquietud, angustia, pánico y, en ocasiones, repulsión (ejemplo, la Orgullosa de Logres). Blanchefflor, en su última novela, podría ser el contrapunto positivo por el que se aprecia, precisamente, la degradación alcanzada.

- 61 Cf. *infra* : "Síndrome catamorfo: Erec."
- 62 Vid. Jung, *Arq. e Incons .* : "El arquetipo de la madre".
- 63 Durand, *Décor .*, p. 119.
- 64 Sí parece haberla, en cambio, si se compara a la reina Ginebra de las novelas de Chrétien con la literatura artúrica anterior. En opinión de J. Marx ("La vie et les aventures de la Reine Guenièvre et la transformation de son personnage", *art., cit .*) la influencia de la Condesa María se deja sentir en Chrétien porque opera una transformación en el personaje, al desposeerle de su carácter mágico, de su constante infidelidad con excepción, claro está, de en *La Charrette .*
- 65 Y aun en este, Ginebra recibe más que da. Cf. Frappier, *Chrétien .*, pp. 139-140.
- 66 Ginebra anula el "yo consciente" a pesar de que Lanzarote es en el intervalo de sus ensoñaciones, en opinión de Frappier (*Ibid .*, p. 139.), el personaje más lúcido, más metódico y más reflexivo de Chrétien. Desde el punto de vista psicoanalítico, Cf. Jung (*Simb. Trans .*, p. 308.).
- 67 Es decir, la libido se orienta hacia adentro. Para Jung (*Ibid .*, p. 191) es "un modo de desprenderse de la realidad exterior por



- medio de un complejo".
- 68 Este tema aparece con bastante frecuencia en las leyendas y cuentos orientales.
- 69 M. L. von Franz, *L'Ombre* ., p. 121.
- 70 Cf. Durand, *Structures* ., pp. 118-9, 121.
- 71 Cf. *Ibid* ., "Symboles Catamorphes".
- 72 Cf. Durand, *Décor* ., pp. 117, 119 y 121.
- 73 Vid. Durand, *Structures* ., p. 125.
- 74 Hay, pues, una tendencia hacia la eufemización del tiempo, de este modo, se está abriendo el camino a la rehabilitación de la mujer, preludio de la reconversión al Régimen Místico de la Imagen.
- 75 En el capítulo "La lucha en el Bosque" tratamos ampliamente la primera manifestación catamorfa de Lanzarote, pues al constituir este episodio el punto de partida de la estructura heroica consideramos debía ser enfocado globalmente. Por consiguiente, nos es preciso remitir a él para evitar una explicación "in extenso", que por lo demás, resultaría reiterativa.
- 76 Cf. Durand, *Structures* ., pp. 202 y ss.
- 77 En efecto, la tentación de la carne, es decir, el deseo amoroso es un fuerte reclamo que lo aleja de pensamientos y actitudes ascensionales.
- 78 Cf. "La lucha en el bosque", espec. pp. 35 y ss.
- 79 Cf. Bachelard, *Volonté* ., *Op. cit* .
- 80 Cf. Jung, *Simb. Trans* ., pp. 418 y ss.

- 81 Cf. Grimal, *Op. cit.* , arts. "Icare" y "Phaéton".
- 82 Vid. Durand, *Structures* ., p. 124. Asimismo, Bachelard, *Volonté* ., pp. 360 y ss.
- 83 Cf. "La lucha en el bosque".
- 84 La mujer, sin embargo, no le pide que oculte su identidad sino que vuelva, una vez que el torneo haya concluído.
- 85 Bemowski, "Le faux semblant et la problématique des masques et déguisements" en *Masques et Déguisements dans la Littérature médiévale* . Montreal. Vrin. 1.988. pp. 43-53 (p. 43).
- 86 Cf. D. Buschinger: "Le motif du déguisement de Tristan dans les oeuvres médiévales allemandes des XII et XIII siècles" en *Masques et Déguisements dans la Littérature Médiévale*, pp. 35-41.
- 87 Sobre el tema del disfraz en el universo caballeresco remitimos al valioso estudio de Marco Infurna sobre Guillaume d'Orange: "Il motivo del travestimento nel ciclo di Guillaume d'Orange" en *Medioevo Romano* , X, 3, 1.985, pp. 349-369. En Guillaume d'Orange, el disfraz cumple, por contraste (efecto irónico), una función exaltadora de la caballería y de los caballeros.
- 88 *La Civ. Occ.* , p. 400.
- 89 Cf. vv. 375-376; 485-89; 512-517.
- 90 Con estas armas conquista al pájaro y, con él, a la mujer (Enide).
- 91 Otras funciones eran anunciar los torneos y organizar las "fiestas" de la caballería.
- 92 En el sentido de ajenas, por lo tanto, no pertenecientes a la

caballería conocida.

- 93 A partir del v. 5.773 se describen con todo lujo de detalles las armas y las enseñas de los participantes en el torneo, así como su procedencia.
- 94 Vid. también, vv. 5.534-49.
- 95 Cf. *supra* : "La lucha en el bosque" y espec. las consideraciones finales del capítulo.
- 96 Durand, *Structures* ., p. 179.
- 97 Cf. *supra* : "La Degradación: el enano".
- 98 Durand, *Structures* ., p. 299.
- 99 Entre los oficios y lugares que son objeto de condenación y desprecio en la Edad Media, Jacques Le Goff (*Pour un autre Moyen Age* ) cita al tabernero y a la taberna (o albergue). Tras el menosprecio de estos "negotia illicita" aparecen los viejos tabúes de las sociedades primitivas, muy activos en el espíritu medieval. La taberna es un lugar de corrupción ya que se comercia con "la triple volupté maudite du vin, du jeu et de la danse" (p. 95), lasciva y obscena. La taberna es, también, lugar de comercio carnal.
- 100 Cf. von Franz, *L'Ombre* ., p. 135. Vid. también Ribard, "Le symbolisme des quatre éléments...", *art. cit* ., p. 167.
- 101 *Ibid* ., pp. 119-120.
- 102 Sobre la "negatividad" de Méléagant Vid. *supra* : "Antropología Teriomorfa".
- 103 "A la face inconsciente de la vocation s'ajoute en lui l'égoïsme

*de la jeneusse qui se rit de l'affection de sa mère ... Pas le moindre mouvement de pitié et de charité dans son coeur ... : il faudra qu'il sente le poids de plus en plus lourd de remords, pour qu'il s'en libère par le repentir et puisse prétendre à une plus haute perfection, puis, sans doute, au chemin retrouvé du Graal ."* (J. Frappier, *Le Mythe du Graal.*, pp. 80-81.). Cf. asimismo Ch. Payen, *Le motif du repentir dans la Littérature Française Médiévale.* (Des origines à 1300). Genève. Droz. 1968, pp. 391-400; R. Bezzola, *Le sens de...*, p. 57 y Viseux, *Op. cit.* , pp. 61, 64.

104 D. Viseux, *Op. cit.* , p. 55.

105 Cf. "La Purificación: Agua".

106 Vid. *infra* : "Multiplicaciones del número".

107 Cf. *Infra* : "La Purificación: Aire".

108 *Art. cit.* , pp. 371-384.

109 En su opinión, el complejo sería un fiel reflejo de la nostalgia del campesino que pretende le sean reconocidos sus méritos por haber superado la deficiencia de partida ("*Quelqu'un impose ici son moi plébeien ou roturier à la cour royale, on attend la consécration de son talent par les grands: lui, le poète, conscient de ses qualités* " *art. cit.*, 1967, p. 372.). En el caso de Enide y Perceval, la pobreza de su ropa son el signo de la decadencia paterna, en Lanzarote, en cambio, la pobreza de su ropaje "épica", es decir, de la vestimenta caballeresca, es el signo de su decadencia moral. ¿Quiere esto decir que, en *La Charrette*

comienzan a abandonarse los planteamientos materiales para ser reemplazados por otros de índole espiritual?. De ser así, *La Charrette* supondría el principio de una evolución que se desarrollará plenamente en *Le Graal* .

110 "*La cour d'Arthur devient le lieu qui, grâce aux vertus suprêmes qui y fleurissent et aux hommes d'élite qu'elle rassemble, connaît une harmonie qui est la marque caractéristique du Royaume de Paix .*" (E. Kölher, *Op. cit .*, p. 125.)

111 Von Franz, *L'Ombre .*, p. 300.

112 Cf. *infra* : "La Ascensión: la elevación".

113 Cf. Bachelard, *Air .*, p. 111.

114 "*la chute doit avoir tous les sens en même temps: elle doit être en même temps métaphore et réalité .*" (*Ibid .*, p. 110.).

Efectivamente, el sentido metafórico de la caída se asienta sobre lo moral, haciendo de ella el signo visible de la decadencia espiritual subyugada por lo material.

115 Cf. *supra* : "La lucha en el bosque".

116 Vid. también vv. 571 y ss.

117 El *anima* es, en este sentido, la figura compensadora del consciente en cuanto que depositaria de los contenidos inconscientes. Cf. von Franz, *L'Ombre .*, p. 100.

118 *Ibid .*, p. 139.

119 *Ibid .*, p. 141.

120 Cf. Durand, *Structures .*, p. 124.

121 En los versos siguientes (1.438-1.442), el autor redunda en la

idea de caída:

"Et la pucele est descendue,  
et si cort quan qu'ele pot corre  
por lui retenir et secorre,  
qu'ele ne le volsist veoir,  
por rien nule, a terre cheoir."

122 Bachelard utiliza y explica la expresión en su poética de *L'Air et les Songes* (*Op. cit.*., p. 113.): "*une chute ontologique où disparaissent tout à tour d'abord la conscience de l'être physique, ensuite la conscience de l'être moral*".

123 Han sido considerados en su relación con el lazo. Cf. pp. 213 y ss.

124 Cf. *supra* : "El lazo o el poder de la feminidad nefasta".

125 Chandès, *Serpent*., p. 174.

126 Cf. Bachelard, *Air.* , p. 269.

127 Vid. *supra* : "La lucha en el bosque".

128 Vid. también *infra* : "La Purificación: Aire".

129 Vid. *supra* : "Lucha en el bosque: carreta y recapitulaciones".

130 *Serpent*., pp. 174-5 y 179.

131 Sobre la ceguera de Lanzarote, vid. *supra* : "La noche".

132 Bachelard (*Volonté.*, p. 351.) añade: "*Le silence a suffi pour faire un néant ... Au lieu de ce silence heureux qui achève le chant effilé et joyeux des extrêmes hauteurs, on entend ici un silence globuleux ...*"

133 Vid. también "La purificación: Aire".

134 Para el efecto que produce la oscuridad, cf. *supra* : "Símbolos

Nictomorfos: La noche".

135 Bachelard, *Volonté* ., pp. 350-1.

136 *Op. cit* ., pp. 112 y 113. Este desasosiego, esta angustia han sido objeto de análisis por filósofos como Heidegger y, dentro del ámbito francés, por pensadores y literatos como Sartre (*La Nausée* ) y Camus (*La Chute* ) .

137 *Serpent* ., p. 175.

138 En la torre, Lanzarote se aproxima al personaje mítico de Prometeo encadenado a la roca, sufriendo en su carne el castigo eterno. Cf. art. "Prometée" en *Dict. Myth* ., *Op. cit* .

139 Cf. Durand, *Structures* ., p. 199.

140 Cf. Bachelard, *Air* ., pp. 15-7.

141 "*Ce motif (la mort d'amour), qui est fondamentalement a-chrétien, voire anti-chrétien, dans la mesure où l'aspiration à la mort est, au Moyen Age, le péché des péchés ...*" (Payen, *Op. cit.*, p. 293).

142 Como afirma Payen (*Op. cit* ., p. 283 y ss.), el acto de Lanzarote puede calificarse de "suicidio-venganza", por medio de el, el héroe "*veut se punir de la mort de Guenièvre* " (p. 296). Más deprimente todavía resulta en el *Roman Antique*, la "*mort d'amour*" porque, en su opinión, "*ne satisfait aucune justice obscure. Conséquence extrême de l'absence de Dieu, elle est à la fois don suprême à l'amant disparu et suprême faiblesse d'une humanité qui fait du bonheur terrestre son unique raison de vivre*" (*ibid* ., p. 296) .n).

- 143 La concupiscencia y el adulterio figuran como faltas muy graves en la mayoría de los manuales penitenciales de la Edad Media. Sobre este punto Vid. Payen, *ibid* ., p. 66.
- 144 Vid. *infra* : "La purificación: Aire".
- 145 Bachelard, *Air* ., p. 18.
- 146 en *C.C.M* . ,1972. XV. pp. 193-204.
- 147 En esta novela no encontramos el conflicto que suele darse entre las dos feminidades, por el contrario, el espacio insular de naturaleza materna propicia el desarrollo de los amores de Erec y Enide.
- 148 Entiendase "heroica". Vid. G. Durand: *Structures* . : Régime Diurne de l'Image.
- 149 Para R. Bezzola (*op. cit.*, pp.150 y ss.) Erec es el único culpable: "*tout le tort est de son côté, tout le droit du côté de sa 'dame' et de ses compagnons*" .
- 150 Cf. G. Durand: *Structures* ., pp. 245-8.
- 151 Se restablece la calma prenatal.
- 152 Para una visión de conjunto de la "imageria hídrica" en la obra de Chrétien remitimos al artículo de G. Chandès: "Recherches sur l'imaginaire des eaux dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes". *Art. cit* .
- 153 G. Bachelard: *Eau* ., *Op. cit* .
- 154 Vid. G. Durand: *Structures* ., pp. 110 y ss.
- 155 Vid. G. Bachelard: *Repos.*, esp. el cap. IV: "La maison natale et la maison onirique".



- 156 La lentitud, en este caso temporal, es una de las cualidades que acompaña el esquema de descenso .
- 157 El tema de la *caída* preocupa a Chrétien como para que, a pesar del ambiente intimista que se esfuerza en crear, no aparezcan verdaderas imágenes de intimidad gratificante. Como señala acertadamente Györy ("Prolégomènes à une imagerie de Chrétien de Troyes", 1.967., p. 375) el verdadero "*vecu interieur, pour le romancier, c'est le foyer d'Enide*" .
- 158 La *caída* adquiere pleno sentido bíblico: les obliga a abandonar el paraíso, a errar sin otro equipaje que sus monturas y lo puesto, hecho que sorprende al padre de Erec (vv. 2.690-2.711) y que nos revela su *desnudez* , teniendo en cuenta el "complejo vestimentario " que acosa a Chétien en esta novela (Vid. Györy: *art. cit.*)
- 159 Como es el caso de Erec. Para la mayor parte de los críticos, la tesis que Chrétien propone es una alternativa a los amores adúlteros pregonados por los trovadores y representados en *Tristan et Iseut*. W. Foerster llamó por ello a Cligès un "anti-Tristan". Otros lo han apodado de "neo-Tristan". Cf. A. van Hamel: "Cligès et Tristan" en *Rom.* 1.904. t. XXXIII. pp. 465-89. Así mismo, J. C. Kooijman: "Cligès, héros ou anti-héros?" en *Romania.* 1.979. t. 100. pp. 505-19.
- 160 Vid. vv. 5.249 y ss.
- 161 El filtro, tal y como lo utiliza Chrétien es, a nuestro juicio, una estratagema que une a los amantes pero, no convence desde la

Moral a la que el autor pretende servir esquivando los escrúpulos que Tristan e Iseo le han producido. Como dice Van Hammel *"Fénice fait preuve de plus de courage, de plus de décision (que Iseo); mais sa faute en est-elle moins réelle?. Cette Fénice retirée du tombeau commence une vie nouvelle, dira-t-on, c'est une tout autre femme qui n'est plus l'épouse d'Alis. Elle le demeure toutefois, et devant Dieu et devant sa conscience, bien qu'à aucun moment le conflit entre l'amour et la loi religieuse ne soit posé dans Cligès, comme il l'est chez Bérout: pas de frère Ogrin ici, seul l'esprit laïque et mondain inspire l'oeuvre ..."* ("Tristan et Cligès", *art. cit .*, p. 68). Así, Cligès no será tanto un "anti-Tristan" como un "nuevo Tristan" *"mieux adapté que l'ancien au goût et aux façon de sentir de la haute société française du XIIe siècle, et particulièrement des femmes de cette société "* (G. Paris, *Mélanges de Littérature française du Moyen Age*. Publiés par Mario Roques. Paris. Honoré Champion. 1.966, p. 293). Vid. asimismo Frappier, *Chrétien .*, p. 114.

162 Cf. A. van Hamel, *art. cit .*, pp. 478, 480-2.

163 Varias son las semejanzas entre las novelas de *Erec y Cligès* : idéntica descripción de la belleza de Enide y Fénice; comportamientos caballerescos similares en los dos héroes; idéntica devoción amorosa que pone en peligro la convivencia social y el camino ascético de la caballería: *"L'amour embellit la vie, mais il ne doit pas être toute la vie, ni devenir une passion*

dévastatrice. [...] Chrétien enseigne enfin qu'il reste toujours au héros véritable à se dépasser lui-même lorsqu'il a dépassé les autres. (J. Frappier: *Chrétien de Troyes* ., p. 100.).

- 164 El recinto y el vergel en el que viven ocultando sus amores durante quince meses recuerda el cerco vegetal y el castillo del rey Lac o el vergel de la "*Joie de la Cour*" con Mabonagrain y su doncella, viviendo su amor al margen de la sociedad. En todos los casos se trata de una especie de "paraísos perdidos", de "islas de amor" en las que quedan "atrapados" los protagonistas (Mabonagrain es el más claro) a merced de sus pulsiones sexuales.
- 165 Cf. M. Eliade: *Imag. et Symb.* , pp. 120-133. Para la relación de Varuna con sus representaciones celtas Cf. Markale: *Les Celtes* ., pp. 389-90.
- 166 G. Chandès: *Serpent* ., p. 177.
- 167 Durante el cortejo del Graal y después de él, Chrétien ofrece explicaciones diferentes. Por tres veces se insiste que el silencio es debido a una aplicación literal de los consejos de Gornemant. Posteriormente, la prima de Perceval dirá deberse al pecado cometido al no auxiliar a la madre. Para muchos, las dos explicaciones son una contradicción desafortunada del autor. Sin embargo, como señala J. Frappier (*Chrétien de Troyes et le Mythe du Graal* . Paris. Sedes. 1.979. pp. 116-7.) las dos explicaciones no se contradicen, se superponen al pertenecer a planos distintos. En el primer plano, el natural, es la falta de

discernimiento la que impide las preguntas. En el segundo plano, el religioso, es la ausencia de gracia la causante del silencio.

168 Ch. Payen: *Op. cit.* , p. 399.

169 *Perceval o El Cuento del Grial.* ed. de Martin de Riquer. Madrid. Austral. 1.961. p. 25.

170 La función del bosque como refugio se ve confirmada cuando la madre de Perceval cuenta (vv. 436-452) a éste cómo su padre debió huir y refugiarse en el bosque tras el caos que se produjo a la muerte de Utherpandragon, padre de Arthur.

171 "fors del manoir sa mere issi" anuncia ya el abandono de la madre y del hogar.

172 La primavera tiene de por sí la idea de vida implícita y de renacimiento.

173 Es el despertar de la libido. "La llamada de la aventura", aunque dormida durante un largo período de tiempo, es una fuerza innata e imposible de eludir, no en vano Perceval descende de un linaje de caballeros de élite. El origen aristocrático del muchacho se manifiesta en el placer que siente al escuchar el canto de los pájaros. Este encanto, al decir de los tratados de la época, pasaba desapercibido a los villanos. Por otra parte, no resulta extraño que el despertar a la aventura coincida con la irrupción de los caballeros en el bosque: el "aura solar" que emiten sus armaduras y sus armas es un potente reclamo para la vida heroica. Vid. en G. Durand: (*Structures.*, pp. 117 y ss.) la constelación luz-ala-angel concurrente en la ascensión heroica.

- 174 Cf. C. Jung: *Simb. Trans.* , *Op. cit.*
- 175 *art. cit.*, 1. 968 , pp. 36-9.
- 176 "Es mejor no sacar al guardián de los límites establecidos. Y sin embargo, sólo atravesando el otro aspecto de la misma fuerza, o sea el destructor, pasa el individuo, ya sea vivo o muerto, a una nueva zona de experiencia" (J. Campbell: *Op. cit.* , p. 81).
- 177 Para Jung (*Simb. Trans.* : "La lucha por emanciparse de la madre") este miedo proveniente de la madre sería en realidad el miedo a la muerte característico del hombre instintivo.
- 178 Vid. los "Mitos de Renacimiento" en Mircea Eliade: *Mythes, rêves et mystères*. Paris. Gallimard. 1.957; en J. Campbell: *Op. cit.*
- 179 Las fuerzas instintivas al ser rechazadas le abandonan y le hacen frente, como se reflejará en su comportamiento posterior.
- 180 Cf. D. Viseux: *L'initiation chevaleresque dans la légende arthurienne. op. cit.*, p. 54.
- 181 Vid. la concepción del espacio medieval en J. Le Goff: *La civ. Occ. Op. cit.*, y A. J. Gourevitch: *Op. cit.* .
- 182 "Cette féminisation de la maison, comme celle de la patrie, est traduite par le genre féminin des langues indoeuropéennes "domus" et "patria" latines, "ê oikia" grecque ." (G.Durand: *Structures.*, p. 277).
- 183 Vv. 344-352. Vid. R. Bezzola, *Op. cit.*, pp. 51 y ss.
- 184 Enfocados desde la perspectiva del arquetipo de la mujer y desde su función seductora.
- 185 Cf. Jung, *Simb. Trans.* ., esp. cap. "La lucha por emanciparse de la

madre".

- 186 "Desde luego, no se trata de la madre verdadera, aunque en ocasiones ésta puede perjudicar muy gravemente al hijo mediante la ternura enfermiza con que lo persigue hasta la edad viril o tratándolo de modo inapropiado a la edad, como a un niño. Es más bien la *imago* de la madre la que se convierte en *lamia*". (Ibid ., p. 308.)
- 187 Es la *imago* materna la que representa o se identifica con lo inconsciente. Sus representantes demoníacos son, por lo tanto, representaciones de la *imago* materna.
- 188 Como ocurría con los "símbolos teriomorfos" sustentados principalmente a través del caballo y los leones. Cf. *infra* , p. 86 s.
- 189 Cf. Durand, *Structures* ., p. 72.
- 190 Para unos, la araña (como señala Boudouin -*Psychanalyse de Victor Hugo*. Paris. A. Colin, col. "U2". 1.972, p. 137- en Victor Hugo, la araña asume el papel de la vampiresa con una gran fuerza destructora y maléfica.) es el símbolo de la "vamp fatal"; en cambio para otros (Otto Rank, *El Trauma del Nacimiento* . Barcelona. Paidós. 1.981. ) lo es de la "madre arisca". Nosotros creemos que la araña auna los dos aspectos negativos de la feminidad (atrapa y devora). La araña representa en la obra estos dos aspectos: su producto, el hilo que cautiva, remite a la vamp, mientras que la araña es sobre todo uno de los rostros teriomorfos de la "madre ogresa".
- 191 También, aunque en menor medida, al de Keu, Evitamos repetir lo

- ya manifestado a propósito de "La lucha en el bosque", por ello, remitimos a este capítulo para acceder a una lectura más global.
- 192 A pesar de estar sometido a su poder y voluntad, Lanzarote aún resistirá y forcejeará (dudas-debate consigo mismo) antes de la rendición incondicional (carreta), demostrando con ello "la fuerza" que sostiene a los grandes héroes.
- 193 Hablamos de la araña por considerar que es la representación teriomórfica que mejor encarna el arquetipo del lazo y el esquema de la atadura. Sin embargo, también son isomorfos el pulpo, o las representaciones mitológicas como la Hidra o Escila. Cf. Durand, *Structures* ., p. 117-8 y Grimal, *Dict. Myth* ., arts. "Hydre de Lerne" y "Scylla".
- 194 Cf. "La lucha en el bosque: Bosque".
- 195 Hacemos notar la estrecha relación que existe entre la actitud fría e incomprensible de la reina y el intento de suicidio (muerte abortada) de Lanzarote, cuando sumido en el desánimo por no comprender el rechazo de Ginebra, se entera que la reina ha muerto.
- 196 Cf. Von Franz, *L'Ombre* ., p. 312.
- 197 *Simb. Trans* ., pp. 308-9.
- 198 Cf. *Dict. Myth* ., art. "Meduse".
- 199 *Ibid* ., art. "Sphynx". Vid. también Jung, *Simb. Trans* ., p. 195.
- 200 Posteriormente, la propia Ginebra explica a Lanzarote que su enojo se debe a su retraso en subir a la carreta (Vid. vv. 4. 484-4.490).

- 201 Por haberlo tratado en el capítulo del "Agua Oscura" no vamos extendernos en la configuración de este arquetipo teriomorfo.
- 202 Durand, *Structures* ., p. 107.
- 203 *Ibid* ., p. 113.
- 204 *Ibid* ., p. 113.
- 205 *Simb. Trans* ., p. 194.
- 206 En el proceso de regresión se ha ido más allá de la infancia, es decir, se está en una fase "preconsciente o prenatal", en la que *"surgen imágenes arquetípicas, que ya no se asocian a recuerdos individuales, sino que pertenecen al heredado tesoro de posibilidades de representación que nacen de nuevo con todo ser humano."* (*Ibid* ., p. 194.)
- 207 Sobre el tema de las relaciones endogámicas en Chrétien, Vid. a) Györy, "Prolégomènes à une...", 1.968., pp. 29-39. b) Chandès, *Serpent* ., pp. 176, 179, 188, 191, 195, 278.
- 208 *"Cuando la libido se relaciona con lo inconsciente es como si se relacionara con la madre, cosa contra lo cual se eleva el tabú ... en tanto que la madre representa lo inconsciente, la tendencia al incesto -particularmente cuando se presenta como una exigencia de la madre (por ejemplo, Ishtar y Gilgamesh) o del "anima" (por ejemplo Crise y Filoctetes)- constituye propiamente una pretensión de lo inconsciente a que se lo tenga en cuenta ."* (Jung, *Simb. Trans* ., pp. 304-5.)
- 209 Si la pretensión de lo inconsciente a ser tenido en cuenta se rechaza, el rechazo *"suele traer consecuencias desfavorables:*



*sus fuerzas instintivas se colocan en oposición ... Cuanto más resistente es la actitud de la conciencia frente a lo inconsciente, tanto más peligroso es lo último". (Ibid ., p. 305.)*

210 "Si la libido permanece en el mundo mirífico de su mundo interior, el hombre ya no es más que una sombra para el mundo exterior: está, por decirlo así, como muerto o condenado". (Ibid ., p. 302.)

211 Cf. "La lucha en el bosque". Lanzarote ve reducido su *vigor* diurno.

212 Cf. *Ibid .*, esp. "el bosque" .

213 Vid. lám. I.

214 Cf. Jung, *Simb. Trans .*, cap. "Lucha por emanciparse de la madre".  
Asimismo Vid. *infra* : "La Purificación: Corte."

215 Jung, *Ibid .*, pp. 361-2.

216 Queda por determinar en los procesos de regresión cuanta culpa corresponde al hijo, que puede oponerse a la pretensión de su libido, ávida de progreso, de escapar de la madre. Cf. Jung, *Ibid .*, p. 307.

217 Como ya hemos indicado con anterioridad, Ginebra encarna el arquetipo materno. Cf. "las manifestaciones teriomórficas de la madre terrible".

218 Cf. "Símbolos Teriomorfos: Caballo".

219 Jung, *Simb. Trans .*, p. 195.

220 *Ibid .*, p. 195.

221 Cf. vv. 1.087-1.095 y 1.125 y ss.

- 222 Vid. *infra* : "La Purificación: Corte". Dentro de este semantismo de "ir contra" la relación adulta del hijo, la oscuridad nocturna de esa noche se revela finalmente como una "fuerza opositora" al traicionar a los enamorados, trayéndoles la "vergüenza diurna". Cf. "Símbolos Nictomorfos: La noche".
- 223 Vid. *infra* : "La Ascensión".
- 224 M. N. Lefay-Toury señala, en su artículo "Roman breton et mythes courtois", *art. cit.*, que de Enide (*Erec*) a la "male pucele" (*Le Graal*) existe un proceso de degradación moral profunda: "*Il semble que Chrétien modifie peu à peu les traits de ses héroïnes, les infléchisse de roman en roman, et que cette dégradation du personnage féminin se reconnaisse d'abord aux changements qui s'opèrent dans l'économie et la structure du récit, qu'elle apparaisse ensuite dans l'altération du caractère et des qualités morales de la femme et dans l'illustration qu'en apporte son langage, qu'elle se manifeste enfin dans les interventions de l'auteur lui-même qui, de temps en temps, par personne interposée ou directement, exprime son opinion et prend parti*" (p. 193). ¿Cuál es, pues, la intervención o la posición de Chrétien con cada una de las heroínas?: "*Il prend avec Fénice une certaine distance; cependant l'ironie du dénouement n'atteint l'héroïne, en quelque sorte, que par ricochet. Guenièvre est discrètement tournée en ridicule, Chrétien ne lui accordant pas, de loin, le même intérêt que celui qu'il porte à Lancelot. Quant à Laudine, elle est plus nettement visée par le verve de l'auteur. Dans 'Le*

*Conte du Graal' enfin, les jugements de Chrétien sont sévères à l'égard des héroïnes auxquelles sont assimilées toutes les femmes "*. (p. 292). Desde una metodología de lo imaginario, G. Chandès (*Serpent...*) muestra también el rostro negativo de la feminidad en Chrétien. Tanto su estudio cómo mi análisis van más allá de los resultados alcanzados por Lefay-Toury demostrándose, con ello, la eficacia de la Mitocrítica para acceder a niveles más profundos de la psique creadora del autor.

225 Aunque nos fundamentamos en nuestros propios resultados no olvidamos los obtenidos por G. Chandès en *Serpent...* Estos apoyan y revalorizan nuestra tesis.

226 Eliade, *Imag. et symb .* , pp. 129-30, 132, 134.

227 Esta imagen ha sido desarrollada en el capítulo "Desdoblamiento materno".

228 Cf. Jung: *Arquetipos e Inconsciente colectivo . Op. cit .,:* "Complejo materno del hijo". pp. 78-9.

229 *art. cit.* (1.968).

230 Cf. Ch. Mauron: *Des métaphores obsédantes au mythe personnel Op. cit ., pp. 42 y ss.*

## CAPITULO III: LA CUALIFICACION HEROICA DE LANZAROTE

### III. 1. Desdoblamiento materno: La Dama del Lago.

Uno de los signos que diferencian al héroe de todos los demás es, generalmente, su nacimiento extraordinario, bien por las condiciones excepcionales del parto, bien por progenituras sorprendentes. De uno y otro caso hay suficientes ejemplos en los mitos<sup>1</sup>, en la literatura clásica y en el folklore popular.

En *La Charrette* nada de esto distingue al protagonista, sin embargo, la ausencia de este recurso queda compensada con creces al situar a Lanzarote bajo la tutela de un personaje extraordinario, "La Dama del Lago", personaje que se identifica con "el hada madrina" de los cuentos por la que el héroe se liga a lo sobrenatural<sup>2</sup>.

Un madrinazgo de este tipo no aparece en las otras novelas del autor, por lo menos no de modo explícito, aunque en *Yvain Lunete* y la *Dame de Noroison*, vinculadas a lo maravilloso (la primera con un anillo mágico que hace invisible al que lo lleva, la segunda con el ungüento milagroso de Morgana), ejercen con el portagonista una tutela muy especial y efectiva. La dame de Noroison, además, está presente en el segundo "nacimiento" de Yvain, después de la locura<sup>3</sup>. Chrétien evita, en la medida de lo posible <sup>4</sup>, el transfondo maravilloso

de la materia que utiliza para hacer de sus personajes seres humanos que sufren, aman y tienen problemas cuya solución no pasa por la ayuda sobrenatural llegada en el momento preciso, sino por el propio esfuerzo personal auxiliado por el "valor" y la "virtud"; por eso, el origen de cada uno de los protagonistas nada tiene de extraordinario, exceptuando el hecho que todos son de noble linaje<sup>5</sup>; así pues, consideramos la función tutelar de un hada como "inusual" en la novelística del autor.

Las razones pueden ser varias. Por una parte, la sujeción al cuento confiado por María. De ser así, demostraría que Chrétien sigue los dictados de la mecenas no sólo en el plano general (ejemplificación narrativa de la *Fin'Amors* a través de los amores de Ginebra, mujer del rey Arturo y Lanzarote, caballero de la Tabla Redonda), sino en temas y motivos. Por otra parte, aun aceptando la imposición de María, su "utilización" obedece, en última instancia, a los dictados creativos del autor, como intentaremos demostrar más adelante.

De momento, otro hecho merece también nuestro interés, pues revela un nuevo "écart": es lo que llamaremos *la orfandad* total de Lanzarote ya que nada se dice en el relato sobre quiénes son o fueron sus padres, información que, sin embargo, sí aparece recogida en el *Lancelot* en prosa del s. XIII<sup>6</sup>. La carencia informativa es tanto más significativa cuanto que en *Erec*, *Cligès* y *Le Graal* las relaciones

familiares tienen su lugar, en ocasiones destacado. En *Erec* aparecen los padres de Enide junto a escenas hogareñas y el padre de Erec, el rey Lac, acogerá en su castillo a los recién casados. En *Cligès*, la primera parte del relato está dedicada a los amores y a la boda de los padres de Cligès, Alexandre y Soredamor. Posteriormente, Cligès vivirá junto a su tío paterno, Aelis. Finalmente, en *Le Graal*, el relato se abre con Perceval en el manoir de su madre viuda. Más adelante conoceremos a sus dos tíos maternos: el rico rey pescador y el ermitaño. ¿Por qué, pues, Chrétien elude evocar el origen de Lanzarote?, ¿por qué evita la presencia de unos familiares? <sup>7</sup>.

Para contestar ambas preguntas debemos remontarnos al estudio que de *Erec*, *Cligès* y *Le Graal* hacíamos en la "Adversidad femenina: síndrome catamorfo". En él mostrábamos cómo la vinculación del héroe con unos lazos y decorados familiares hacía peligrar seriamente su carrera heroica. En efecto, estos vínculos condicionaban directa o indirectamente la conducta épica generando un conflicto "heroico", que evidenciaba la caída del héroe en las redes de la feminidad nefasta.

A la luz, pues, de esos resultados, podemos ahora determinar las causas que hacen necesaria o que justifican la *orfandad* de Lanzarote. En efecto, al aceptar a un héroe que elige su propio modelo de felicidad personal -al margen o en contra del establecido- y por él arriesga su vida y su reputación<sup>8</sup>, el autor tiene que "des-ligarlo" de

los lazos que le unen a la comunidad que deberá abandonar; por eso, Lanzarote no tendrá un nombre ni una familia, pues "los lazos de sangre" son el fundamento de la sociedad feudal: "*la période qui vit l'épanouissement des relations de protection et subordination personnelles (...) fut marquée par un véritable resserrement des liens du sang*"<sup>9</sup>.

Por otra parte, su supresión es un intento de equilibrar la balanza entre lo heroico y lo místico. Posiblemente una acción conjugada del decorado místico (Patria, morada, paisaje...), de la familia y de la mujer (Ginebra...) habría dado como resultado el aniquilamiento o sometimiento total de las virtudes heroicas (Vid. Mabonagrain) al universo feminoide. Por ello, Chrétien llega incluso a reducir al máximo los contactos de Lanzarote-Ginebra: Si tomamos como punto de referencia la "noche de amor", la relación se reduce a dos entrevistas previas a la citada noche y una posterior<sup>10</sup>. Ginebra representa un "amor de lonh"<sup>11</sup>. En cuanto a las numerosas doncellas que aparecen durante y después de la "quête" no tienen en la mayoría de los casos más importancia que la impuesta por su función auxiliadora (información, protección, etc.); cumplida esta, desaparecen del horizonte del héroe.

Consecuentemente, Lanzarote, sin ataduras externas<sup>12</sup>, está en mejores condiciones de aceptar su destino o de luchar contra él, como lo prueba el debate que mantiene consigo mismo momentos antes de

subir a la carreta, frontera que separa lo social de lo individual.

Nuestra teoría se ve confirmada, por antítesis, con el personaje de Gauvain. Gauvain es en la obra de Chrétien y, en general, en la literatura artúrica, el máximo exponente de la caballería por su coraje, su destreza en el manejo de las armas y sus modales corteses; además, es el sobrino del rey Arturo (hijo de su hermana<sup>13</sup>). Ya tenemos aquí los dos condicionamientos que explican su conducta, opuesta a la de Lanzarote, en el episodio de "la carreta" : los lazos de sangre y un nombre (renombre). Ambos lo "lastran" y le imiden trasgredir la norma; Gauvain es un claro ejemplo de "hombre social" doblemente ligado, pues Arturo es rey y tío <sup>14</sup>. Por ambas razones no compromete su reputación; no abandona sus privilegios. Esto explica su estupor ante la oferta del enano conductor de la carreta.

"Quant mes sire Gauvains l'oï,  
si le tint a molt grant folie  
et dit qu'il n'i montera mie,  
car trop vilain change feroit  
se charrete a cheval chanjoit." (vv.388-92)

Otro ejemplo literario, muy similar al de Gauvain, lo brinda Roldán en *La Chanson de Roland* : Su conducta en Roncesvalles está guiada por el miedo a incurrir en un acto deshonesto que afectaría no sólo a él, sino también a los suyos (incluido el emperador Carlos, su



tío, y la patria). Su negativa a sonar el olifante está, pues, condicionada por los lazos de sangre y por su honor (nombre); Roldán no quiere que una "*mauvaise chanson*", como dice Turpin en el v. 1.517 pregone su deshonra<sup>15</sup>. Así, en su primera respuesta a Olivier, Roldán dice en los vv. 1.062-5<sup>16</sup>:

" ... "Ne placet Damnedeu  
Que mi parent pur mei seient blasmet  
Ne France dulce ja cheet en viltet ! "

En la segunda discusión con Olivier, Roldán insiste (vv. 1.073-76):

" \_ Ne placet Deu, ço li respunt Rollant,  
Que ço seit dit de nul hume vivant,  
Ne pur paien, que ja seie cornant !  
Ja n'en avrunt reproece mi parent. "

Finalmente, en el tercer tiempo de la discusión, Roldán se manifiesta en términos que no dejan lugar a dudas: su honor está ligado al buen nombre de Francia y al del emperador, que ama sobre todo a los que son "preux" (vv. 1.088-92) :

"Ne place Damnedeu ne ses angles  
Que ja pur mei perdet sa valor France !  
Melz voeill murir que huntage me venget.

Pur ben ferir l'emperere plus nos aimet ."

Sin embargo, la supresión de la familia y de la tierra natal para detener, sobre todo, el influjo del arquetipo materno sobre el protagonista es un intento a medias fallido. Si aceptamos el hecho de que toda obsesión obedece a una realidad psíquica profunda, debemos también convenir que cuanto más se la intenta reprimir con más fuerza emerge a la superficie. Así, la *imago materna* aparece tras la Dama del Lago,<sup>17</sup> que se convierte en la substituta o doblote de la madre natural al asumir las funciones maternas, aunque quizás lo más sobresaliente es que en ella se opera la rehabilitación del arquetipo, como seguidamente demostraremos. En definitiva, la supuesta orfandad de Lanzarote no es tal y como se pretendía hacernos creer

"et si le norri an s'anfance  
s'avoit an li molt grant fiance  
que ele, an quel leu que il fust,  
socorre et eidier li deüst," (vv.2.347-50)

En el v. 2.347 el término norri ("alimentado", "educado en la familia") recoge la función nutricia, mientras que en los vv. 2.348-50 aparece la función protectora, que se refuerza con las propiedades del anillo mágico<sup>18</sup>. Lanzarote, por su parte, confía en ella como en la madre de la que ningún mal puede provenir ("s'avoit an li molt grant fiance").

También el paisaje acuático (lago) sobredetermina la *imago* materna de este personaje. Esta proyección madre-paisaje es esencialmente reveladora. Primero, si consideramos el agua como el símbolo más corriente del inconsciente<sup>19</sup>, la asociación que ya veíamos en el autor madre-inconsciente, contenido reprimido-contenido liberado, aparece de nuevo. Segundo, el agua -como ya hemos afirmado con anterioridad<sup>20</sup>- es un fluido materno, es la leche de la Madre Naturaleza. La asociación lago-agua-leche conduce otra vez a la madre nutricia (norri) incorporando ahora la dulzura y la quietud del regazo materno, pues el agua del lago es un agua plácida y quieta. De este modo, el rostro positivo de la madre se proyecta en la Dama.

Esta representa, además, la *imago paterna* al "usurpar" las funciones de iniciación en el caballería: En efecto, el término *norri* significa también "educar" y la educación de los hijos corría a cargo, generalmente, de los tíos maternos o de los maestros de armas<sup>21</sup>, mientras que la madre se ocupaba de las tareas domésticas y de la educación de las hijas<sup>22</sup>. El hecho de que una mujer asumiera funciones típicamente masculinas no debió sorprender demasiado al público de Chrétien acostumbrado a aceptar en sus vidas lo extraordinario (Como explica Le Goff<sup>23</sup>, en la Edad Media nadie se interroga sobre la presencia de lo maravilloso, habituados además a los relatos en los que se describen los poderes especiales de estos seres fantásticos), ya que por otra parte, se trata de un hada ("cele dame une fee estoit " v. 2.345)<sup>24</sup>, lo cual significa que la madre no es una mujer ordinaria, y por su maternidad extraordinaria, es madre en un orden superior.

Resumiendo, la "Dama del Lago" es una síntesis del padre y de la madre (sobre todo de esta última), por consiguiente nos encontramos ante una proyección de la *imago de los padres* (con la fantasía incestuosa que ello conlleva <sup>25</sup>) asociada generalmente a la imagen de la *syzygia* o pareja de dioses. Es decir, tras la imagen de los padres aparece el *arquetipo hermafrodita* con sus dos componentes: -el *animus* y el *anima*, lo masculino y lo femenino unidos en un todo armónico (el hada es pues una personificación del Soi). Esta representación puede significar: 1º un deseo de restaurar la unidad y la armonía del estado edénico. 2º que el "complejo materno" o, en todo caso, la obsesión que Chrétien experimenta por la *imago materna* debió formarse en los primeros años de su infancia siendo después reprimida a consecuencia de la fantasía incestuosa con la parte femenina, es decir, con la madre<sup>26</sup>. En esta continua represión puede estar la causa profunda de la tardía mención del hada, aunque hay otras causas más evidentes, pero no por ello menos importantes y reveladoras del genio creativo del autor.

En efecto, el emplazamiento discursivo de este tipo de signos suele ser al comienzo del relato, ya que es el medio de que se vale el autor para hacer conocer al público su elección. En *La Charrette* no ocurre así. El madrinazgo de Lanzarote se conoce en el verso 2.342, cuando ya la "quête" toca a su fin, y sobre todo, cuando el público tiene sobrada certeza de que "el caballero de la carreta" es el héroe del relato. Por consiguiente, la función caracterológica de esta revelación<sup>27</sup> se ve atenuada, casi anulada, pues realmente no cualifica a priori sino que ratifica. ¿Entonces por qué

este emplazamiento textual?. La respuesta nos parece simple. Chrétien ha querido "reconstruir"<sup>28</sup> la imagen heroica del caballero a través de sus propios méritos; hay por lo tanto una defensa del individuo en sí mismo, independiente de su linaje, de su situación social, de sus padrinos, etc.,<sup>29</sup>.

Por otra parte, la relación Lanzarote-Dama aparece como secundaria frente a la de Lanzarote-anillo: la primera es una explicación, casi accesoria, que justifica la posesión del anillo mágico. Gran equivocación. La acción se encarga de desmentirla, pues los poderes del anillo resultan inoperantes e incluso ridículos fuera del contexto mágico. El anillo, que aparecía como el gran auxiliar del héroe, no le sirve para poder escapar de la trampa. Así pues, o Chrétien está jugando con el público o debemos pensar que consciente o inconscientemente enmascara lo esencial, lo que nos conduce de nuevo a La Dama del Lago y a los mecanismos profundos de su actividad creadora.

### **III. 2. Multiplicaciones del nombre: Lancelot "del LAC". "Le chevalier de la charrete".**

Las multiplicaciones del nombre, al igual que el desdoblamiento materno, tiene como función magnificar el origen del héroe. Se trata por tanto, de reforzar su nacimiento y su destino extraordinario<sup>30</sup>.

Así, nos encontramos con un nombre "Lanceloz" seguido del toponímico<sup>31</sup> "Del Lac " y con un apodo "Le chevalier de la charrete " que contrasta

por las connotaciones sociales, morales, con los sobrenombres gloriosos que en la Edad Media proclaman el valor (Ricardo Corazón de León), el linaje (Luis El Germánico), etc. de quien los lleva.

El sobrenombre de "Le chevalier de la Charrette" asocia los ingredientes necesarios para motivar a un público consciente de la tensión dialéctica que se establece entre estos dos polos: caballero / carreta. Caballero es el único atributo social que el autor concede al héroe cuando "nace" al relato, lo que, si bien ya es algo (lo excluye de ser villano, por ejemplo), no revela mucho de una clase social que incluye desde el rey al bacheler, aspirante a caballero.

El segundo elemento carreta sorprende aplicado al primero, pues, en la E. Media, e incluso en nuestros días, se trata de un vehículo popular, principal medio de transporte de campesinos y villanos que nada tiene que ver por tanto, con el estatus social y moral<sup>32</sup> del caballero ("el que va a caballo"). El apodo no revela un rasgo dominante de su personalidad, tal y como suele ocurrir con otros personajes de Chrétien<sup>33</sup> (ej. "L'Orgueilleux de la Lande", "la male pucele"), y desde el punto de vista heroico (no así desde un enfoque místico), el sobrenombre de "Le Chevalier de la Charrete" posee un marcado valor anti-heroico. Chrétien parece divertirse con su público al presentarle a un héroe momentáneamente "eclipsado" (ese caballero de la carreta) por la acción conjugada de las fuerzas místicas, pero un héroe al que el propio autor tratará de levantar, rehabilitación heroica que Chrétien emprende con celo configurando a un Lanzarote que será la antítesis del

apodo, obteniendo el reconocimiento final de los suyos.

Al mismo tiempo, el autor va perfilando la decadencia de la sociedad de Logres, empezando por su piedra angular, el rey Arturo, que impasible no afronta sus responsabilidades como rey y como esposo pasando a un modesto segundo plano. Keu, el senescal, cuya impotencia física y moral es manifiesta al permitir el raptó de la reina y al resignarse al cautiverio. El propio Gauvain, sobrino del rey, que no arriesga en ningún momento su honor y su posición social. Frente a ellos, Lanzarote se convierte en el héroe indiscutible del relato. Sus gestas avalan el nombre que recibirá como un estigma (marca<sup>34</sup>) que acredita su pertenencia a la Tabla Redonda, a esa clase de héroes que recuerdan los de la Edad de Oro de la mitología griega o de la mitología celta<sup>35</sup>.

En *La Charrette* , el nombre del héroe -Lancelot du Lac- se ignora durante más de la mitad del relato: su bautismo tiene lugar en el v. 3.660. Lo mismo ocurre en *Le Graal* , en que el joven Perceval descubre su nombre después de su estancia en el castillo del rey Pescador, durante la conversación con su prima (Cf. vv. 3. 559 y ss). En *Yvain* sucede al revés, a partir de un determinado momento, Yvain será "el Caballero del León". El anonimato de Lanzarote ha originado numerosos comentarios<sup>36</sup> encaminados sobre todo a esclarecer su causa.

Para P. Haidu<sup>37</sup> la explicación más sencilla es que Chrérien descubre en su tercera novela la "retórica del título", recurso eficaz para

captar y mantener el interés del público, si tenemos en cuenta que Lanzarote no es un desconocido para aquellos que siguen de cerca la producción artúrica del autor: Lanzarote ya había sido mencionado en sus dos primeras novelas - *Erec y Cligès*<sup>38</sup> - como uno de los caballeros más sobresalientes de la Tabla Redonda.

Aunque aceptamos el argumento de Haidu, nos parece que existe otra explicación más acorde con la simbólica medieval, según la cual el nombre tiene una gran importancia<sup>39</sup>. Así, Lanzarote recibe el suyo en el momento en que se ha hecho merecedor del mismo<sup>40</sup>, es decir, al culminar su semblanza heroica. El momento llega -y no es casual- después del paso del "Puente de la Espada", durante el combate contra Méléagant. Su bautismo tiene lugar delante del universo caballeresco (Logres+Gorre): el mismo que le había reprobado, debe ahora atestiguar su recuperación.

El nombre de "Lanceloz del Lac" es recogido de labios de Ginebra por la doncella de Logres quien, con un potente grito, lo da a conocer a los asistentes al combate.

"Lors saut avant et si l'apele,  
si haut que toz li pueples l'ot,  
a molt haute voiz : "Lancelot l " (vv. 3.664-6)

Este grito encierra en sí mismo la fuerza de la palabra mágica, aliada del rito guerrero (práctica diairética): es la llamada al coraje del



héroe (a su pasado glorioso, a su linaje), debilitado por las heridas producidas en el paso del "puente de la espada".

" Mes ne pooit pas avenir  
que cil qui ert au pont passez  
ne fust afebloiez assez  
des mains, que il avoit plaiees.  
[ ... ]  
car ses cos afebloier voient,  
si criement qu'il ne l'an soit pis; [...] " (vv.3.622-33)

La llamada va seguida de la contemplación del ser amado, siendo incontestable la vinculación del nombre con el objeto de deseo<sup>41</sup>.

" et pansee, se il la savoit  
a la fenestre ou ele estoit,  
qu'ele l'esgardast ne veïst,  
force et hardemant an preïst. " (vv.3.643-46)

Sin embargo, no es únicamente la presencia de Ginebra la que acrecienta el "ardor" guerrero -como lo postula la teoría amorosa de la Fin'Amors- puesto que su efecto paralizador lo debilita en parte, sino el *verbum* ligado a los símbolos espectaculares y ascensionales, es decir a la Transcendencia.

" Ne, puis l'ore qu'il s'aparçut  
ne se torna ne ne se mut  
de vers li ses ialz ne sa chiere,  
einz se desfandoit par derriere;  
et Meleaganz l'enchaçoit  
totes voies plus qu'il pooit,  
si est molt liez con cil qui panse  
c'or n'ait ja mes vers lui desfanse; " (vv. 3.675-82)

En efecto, en lo alto de la torre se acomodan Baudemagus y Ginebra, que, cada uno desde su ventana, podrán presenciar el combate que tendrá lugar en el patio. La situación espacial está, por tanto, regida por la categoría de "lo alto" (vs "bajo"). Ginebra y Baudemagus desde esta posición privilegiada ejercen un poder sintetizante sobre Lanzarote: sus miradas vehiculan la autoridad de lo subjetivo e inconsciente (Ginebra) y de lo objetivo consciente-social (Baudemagus), reforzado en este caso por el segundo requerimiento (palabra) de la doncella, al comprobar el efecto devastador que produce en el héroe la presencia de la reina

"Ha! Lancelot! Ce que puet estre  
que si folemant te contiens?  
Ja soloit estre toz li biens  
et tote la proesce an toi,  
[...]  
or te veons si antrepris" (vv. 3. 692-3. 700)

y por las miradas (" or te veons si antrepris", v. 3.700) del pueblo allí congregado ("li prison et les prisonieres / trestuit por lor seignor prioient" ). Todo ello origina una presión psicológica de la conciencia moral, es decir, de lo que Freud llama el "superego", lo que explica el sentimiento de vergüenza de Lanzarote ante "tuit et totes" y no precisamente ante su dama, la única que según los dictados de la *Fin'Amors* posee autoridad sobre él.

"Ce tient a honte et a grant let  
Lanceloz, tant que il s'an het,  
c'une grant piece a, bien le set,  
le pis de la bataille eü;  
se l'ont tuit et totes seü. " (vv.3704-8)

Resumiendo: el poder del ojo (mirada) y la fuerza de la palabra-grito (nombre, llamada) ponen en evidencia el importante papel que juegan en la lucha (espada)<sup>42</sup> por alcanzar la transcendencia no sólo personal (Lanzarote) sino también colectiva (cifrada en este caso en la libertad), pues la palabra es luz<sup>43</sup> de esperanza para los cautivos en Gorre y "*C'est que la parole, comme la lumière, est hypostase symbolique de la Toute-Puissance*"<sup>44</sup>:

\* Dame, por Deu et por le vostre  
preu, vos requieer, et por le nostre,  
que le non a ce chevalier,  
por ce que il li doie eidieer,

me dites, se vos le savez. " (vv. 3.651-5)

[...] "-Dex I Com en ai lié et riant

le cuer, et sain, fet la pucele. " (vv. 3.662-4)

Al mismo tiempo se descubre la urdimbre del complejo de Edipo al representar Baudemagus al padre (el ojo) y los imperativos paternos: "*Le surmoi est avant tout l'oeil du Père, et plus tard l'oeil du roi, l'oeil de Dieu, en vertu du lien profond qu'établit la psychanalyse entre le Père, l'autorité politique et l'impératif moral*"<sup>45</sup> y Ginebra a la madre, cuyo poder (fuerzas del inconsciente), si no es reconducido adecuadamente, puede ser peligroso y siempre negativo como ya hemos señalado (Cf. vv. 3. 675 y ss.)

Desde el punto de vista semántico, Lanzarote no es un nombre inventado por Chrétien de Troyes, ni tampoco por Ulrich von Zatzikhoven, en su *Lanzelet*. Algunos críticos, en el intento de descubrir su significado, han recurrido a la etimología. Este es el caso, por ejemplo, de D. Viseux<sup>46</sup> : en su opinión "*L'ancel - Lot* " significa "le petit serviteur". Más interesante y acertada nos parece sin embargo, la relación que establece Markale<sup>47</sup> entre Lanzarote y el dios irlandés Lug (Lugu). Para su comparación no se basa tanto en la relación entre los nombres ("Lancelot du Lac" sería una adaptación de *Lug Lamfada* "*à la longue main*"<sup>48</sup>, "portador de la lanza" : "*Lance-Lot*"<sup>49</sup>) como en el papel marginal (Lanzarote nunca llega a integrarse del todo en el mundo artúrico) y multifuncional de ambos. Para él: "*l'examen du rôle marginal et multifonctionnel de Lug et de Lancelot ne*

*laisse pas place au doute: il s'agit du même personnage, du dieu en surnombre qui est pourtant indispensable à la survie du groupe considéré*<sup>50</sup>. De las numerosas concordancias argumentadas por Markale, la que nos parece la más interesante es la que nos lleva a determinar la doble naturaleza de Lanzarote por la doble herencia de Lug<sup>51</sup>: terrestre/celeste (la atracción por lo sensual, carnal y al mismo tiempo el ansia por alcanzar la transcendencia). En efecto, Lanzarote se mueve entre la luz y las sombras lo que le hace participar de dos universos, de dos concepciones distintas, incluso opuestas. Su ambivalencia le convierte por lo tanto en un personaje extremadamente complejo y rico, el único capaz de llevar a cabo la difícil tarea de rescatar a la reina y regresar sin daño.

De este modo, la "investidura" de Lanzarote como el elegido, en oposición a Keu y Gauvain, tiene el valor y la fuerza de lo predestinado a un ser de por sí extraordinario. Por ser "el enviado" del destino se asimila a Mercurio, ratificándose así la tesis de Markale que lo identifica al Mercurio galo, Lug<sup>52</sup>. Así mismo se pone de relieve la oposición funcional entre Lanzarote y Keu (falso "Mercurio"<sup>53</sup>) y entre Lanzarote y Gauvain, pues, aunque éste parte en busca de la reina con la conformidad de Arturo no posee las características idóneas para acometer la empresa.

A estos "ecos" míticos y gloriosos, el nombre de Lanzarote une otro no menos importante: "Del Lac". Este toponímico es la marca que nos remite a la madre<sup>54</sup> y por ella asoma el Edipo. "Del Lac" evoca además un paisaje acuático, femenino que redobla la ambivalencia ya señalada a propósito de

Lug.

En consecuencia, Lanzarote será un personaje de doble naturaleza, ambivalente; lo cual le convierte en un ser especialmente apto para que, sin abandonar la espada, pueda adaptarse a las exigencias del universo femenino regido, como sabemos, por valores opuestos a los del universo masculino

	LANCELOT	+	DU LAC
Plano Mítico.....	LUG	+	LA DAME DU LAC
Plano Simbólico .....	Lanza/Mano	+	Agua
Plano Imaginario.....	Solar-uraniano	+	Lunar-ctónico
Naturaleza/Poder.....	Viril, fálico	+	Femenino, materno

### III 3. ORACULOS Y OTROS SIGNOS

Del mismo modo que el destino del héroe clásico (Ión, Télefo, Edipo...) estaba regido por los oráculos, los sueños premonitorios y los presagios, el héroe de la narrativa medieval<sup>55</sup> lo estará también por estos signos.

"La littérature est devenir, et chacun de ses signes, promesse d'un devenir, c'est-à-dire que chaque image est symbole d'un destin, chacune de ses séquences

est atmosphère motivante. Tout récit littéraire crée un certain ordre des événements, par une redondance sympathique. C'est ainsi qu'il y a des leçons de histoire: elles proviennent du récit de l'historien. C'est ainsi surtout, qu'il y a un destin héroïque dans tout roman et qu'il ne faut jamais, contre les déterminismes de l'atmosphère stendhalienne, du réalisme balzacien, du naturalisme de Zola ou du fatalisme "aztèque" de Faulkner, chercher à esquisser sous le canevas implacable du récit quelque "chemin de la liberté". La littérature est du domaine de l'essence, aussi est-elle à sens unique " 56.

Nosotros, sin entrar en las distinciones que Durand establece<sup>57</sup> respecto de este tipo de fenómenos, analizaremos una serie de hechos y objetos que tienen como función primordial la confirmación y magnificación del destino glorioso al que está llamado Lanzarote como liberador de Ginebra. El primer acontecimiento del que nos ocuparemos es el que gira en torno a la "cama trampa"; el segundo, a la losa del "cementerio futuro"; El tercero, al anillo mágico y, por último, analizaremos la frase que el heraldo de armas pronuncia en el torneo de Noauz: "Or est venuz qui l'aunera ! " .

### **III. 3. a. la cama-trampa**

En el primer castillo donde pasa la noche el protagonista, una cama soberbiamente vestida destaca por su majestuosidad de las otras dos destinadas a Lanzarote y Gauvain.

" Quant il orent assez mangié  
    dui lit furent apareillié  
en une sale haut et lonc;  
et s'en ot un autre selonc,  
plus bel des autres et plus riche;  
car, ~~si~~ son li contes affiche,  
il i avoit tot le delit  
qu'an seüst deviser an lit. " (vv.459-466)

La doncella claramente les advierte que se trata de una cama-trampa, sólo inofensiva para el caballero virtuoso ("ne gist qui desservi ne l'a", v.474 ); es, por consiguiente, una prueba que sintetiza el oráculo y su consumación al conllevar el reconocimiento del prud'home en su sentido más amplio, y en el caso del protagonista, el reconocimiento además de un pueblo que poco antes le ha injuriado gravemente al tratarlo de criminal y cobarde (vv. 402-417).

La cama que se le ha reservado es una cama cualquiera que no distingue a quien la usa por encima de otro; pero Lanzarote no es un cualquiera, es el héroe, de ahí que rechace esa cama o cualquier otra similar, y de ahí, también, su empecinamiento en acostarse en la rica cama. En efecto, Lanzarote acomete la aventura de la cama porque en su sino heroico está no rechazar ningún riesgo o prueba.

El hecho de que Lanzarote apenas sufra un rasguño evidencia



su carisma de elegido, puesto que se ha sometido a la prueba de fuego y ha salido triunfante de ella: "*seuls quelques élus peuvent marcher impunément sur un foyer*"<sup>58</sup> y, atravesar sin daño el fuego es prueba de que se ha abolido la condición humana<sup>59</sup>. Este fuego que baja del cielo (flecha ígnea-rayo) recuerda la paloma que desciende tras el bautismo de Jesús o las lenguas de fuego que se posan encima de las cabezas de los apóstoles: es un fuego "*qui illumine, qui éclaire, qui conduit. C'est le feu initiatique: après avoir purifié, sa lumière révèle un caractère sacré*"<sup>60</sup>.

La luz penetra en Lanzarote que accede a un mayor grado de conocimiento: sólo prodrá alcanzar la Transcendencia a través de la ascesis y del continuo dominio de sus pulsiones instintivas, lo que le obligará a una constante vigilancia de sí mismo, ese "estar alerta" del evangelio, porque no se sabe ni el día ni la hora.

Desde esta perspectiva, la cama-trampa se convierte en el emblema del peligro que corren los ideales heroicos del caballero con el deleitoso abandono de los sentidos, lo cual proclama el valor de la castidad y abstinencia como prueba. Dentro de este semantismo adquiere todo su valor el hecho de que la cama sea atravesada por una lanza inflamada, es decir, por un símbolo fálico-luminoso, que proclama la supremacía de los valores viriles-diurnos sobre los nocturnos-femeninos.

En efecto, la cama por sus características es un verdadero regalo para los sentidos ("il i avoit tot le delit " / " qu'an seüst deviser an lit."), lo que la convierte en un claro símbolo de intimidad y de reposo. La cama junto con la noche (la oscuridad), y la presencia femenina -dentro del decorado intimista del castillo- son elementos claramente perturbadores para el héroe, puesto que su acción conjugada puede conducir al abandono total de la virtud heroica (ej. Erec). Esta tríada simbólica constituye el cebo que sustenta en la obra de Chrétien "el peligro sexual" <sup>61</sup>, inquietante amenaza de involución para el héroe. Esto es lo que convierte a la cama en una verdadera trampa. En *La Charrette*, la "cama" supone por lo tanto la presentación de esta problemática.

### III. 3. b. la losa del "cementerio futuro"

En el episodio del "cementerio futuro" encontramos el oráculo en la forma más tradicional. Su presentación a través de las palabras escritas en la losa de una tumba, su resolución por medio de una "prueba de reconocimiento" y el decorado sagrado en el que se desarrolla hacen de él un "*signum fati*" sobrevalorado.

Los oráculos desde la antigüedad clásica se han caracterizado por ser palabras de oscuro significado. En el oráculo de la losa, en cambio, las palabras son claras: "áquel que logre levantar la piedra será el liberador del pueblo cautivo en el país del que nadie

regresa":

"Et letres escrites i a  
qui d'ient: " Cil qui levera  
"cele lanme seus par son cors  
"gitera ces et celes fors  
"qui sont an la terre an prison,  
"don n'ist ne clers ne gentix hon  
"des l'ore qu'il i est antrez;  
"n'ancors n'en est nus retornez:  
"les estranges prisons retienent;  
"et cil del pais vont et vienent  
"et anz et fors a lor pleisir." (vv. 1.899-1.909)

A pesar de la univocidad del mensaje, varias son las incógnitas que quedan por resolver. Por ejemplo, ¿tiene la predicción un significado más profundo que el meramente designativo?, o como afirma Chandès<sup>62</sup> ¿esta predicción es como todas un signo del destino al que no hay que buscarle explicación?. ¿Qué induce a Lanzarote a entrar en un espacio místico, para cumplir una prueba de tipo ascensional<sup>63</sup>?. Las respuestas son difíciles, ni el autor ni el personaje nos explican sus motivaciones. La tarea será por lo tanto nuestra.

Para enfocar correctamente este episodio debemos tener en

cuenta dos hechos importante: la naturaleza de Lanzarote y la situación intra-texto del oráculo.

Recordemos que hemos definido a Lanzarote<sup>64</sup> como un ser desgarrado por sus dos tendencias -uraniana y ctónica- en busca de su propia armonización. Desde esta dialéctica veremos pasar al personaje de momentos claramente involutivos a momentos evolutivos que le acercan a la *anábasis* heroica. Dentro de este recorrido "zigzagueante", el episodio del "cementerio futuro" se sitúa después del encuentro de Lanzarote con la "doncella seductora" e inmediatamente después del encuentro del peine de Ginebra. En el primer caso ha salido triunfante del acoso de la "vamp fatal". En el segundo ha estado a punto de sucumbir (vértigo) ante el "eterno femenino".

Ahora Lanzarote se detiene ante la Iglesia para orar, la piedra (imagen material del elemento tierra, presente en el triple decorado: Iglesia, muros, sarcófago) le hace sentir la fuerza de los materiales duros y pesados. Pero, al mismo tiempo, la imagen de pesadez (aplastamiento) dialectiza en él la imagen contraria "*comme si la volonté de redressement volait au secours de la matière écrasée*"<sup>65</sup>. En efecto, la meditación petrificante abre de nuevo la dialéctica de la cima y del abismo<sup>66</sup>, y Lanzarote siente entonces surgir del elemento pétreo una provocación que le llama a medir su capacidad de

resistencia, su voluntad de dominio sobre los valores temporales de la carne<sup>67</sup>, de la gravedad y la caída.

Esa voluntad de "agir" le conduce hasta su gran reto ( "Menez m'i, se Dex vos aïst.", v. 1.854): la piedra que le servirá de medida, de parámetro de su energía vital; nos referimos a la pesada losa que cubre el más rico sarcófago del cementerio. Su guía (mainne, maine) será el monje, anciano venerable, que cuida este santo lugar:

" Menez m'i, se Dex vos aïst.

- Volentiers, sire." Lors l'en mainne.

El cemetire après le mainne

antre les tres plus beles tonbes" (vv. 1.854-57)

Las palabras del monje sobre la riqueza del oculto interior de la tumba (vv. 1.883-1.891), clara metáfora moral, y sobre la imposibilidad de que Lanzarote pueda conocerlo porque se necesita la fuerza de siete hombres<sup>68</sup> refuerzan y activan la "llamada a actuar":

" ... que ja ne la verroiz dedanz;

car set homes molt forz et granz

i covandroit au descovrir,

qui la tonbe voldroit ovrir,

qu'ele est d'une lame coverte . " (vv. 1.891-1.895)

Lanzarote sin previo aviso levanta la losa triunfando, en su lucha por la verticalidad, del "engrama de la pesadez". En la acción se asimila al mítico Atlas. Del mismo modo que Atlas soporta sobre sus hombros el mundo, Lanzarote tiene sobre sí la "pesada carga" de liberar a los cautivos en Gorre. La moralidad del gesto y de la empresa se confirman por la imaginería sacra del decorado y por la presencia testimonial<sup>69</sup> de un representante de Dios en la Tierra.

La voluntad de superación y el deseo de "conocer" su destino lo han convertido en un super-hombre.

" un caractère bien trempé ne peut l'être que dans une adversité explicite et multiple, en comprenant bien que la trempe est une lutte qu'elle triomphe dans un combat d'éléments, du fond même des substances". <sup>70</sup>

Esta reflexión de Bachelard resume perfectamente el sentido "oculto" que guardaba la losa: Lanzarote para crecer heroicamente deberá hacer frente a una "*adversité explicite et multiple ... au fond même des substances*". La prueba también revela -y esta vez por boca del monje- el número que tendrá para Lanzarote la adversidad: el siete. En efecto, siete son las pruebas que el héroe deberá afrontar (la carreta, la cama-trampa, el guardian del vado, la doncella "seductora", el desfiladero de piedras, el caballero "orgullosa", el puente de la espada), por que siete son los grados o etapas que tiene que superar en

la iniciación al conocimiento<sup>71</sup>; del mismo modo que siete son los escalones que le llevarán a la cima de la transcendencia heroica.

DESCOVRIR / OVRIR = CONOCER

7 -----

LIEVE (por comparación) = ASCENDER

Lanzarote afrontará la prueba y lo hará no como siete hombres juntos; sino mucho mejor, lo hará como diez, demostrando con ello su "surplus" de fuerza, es decir, que supera con creces la medida exigida. De este modo, Lanzarote afirma su capacidad heroica y se muestra como el "elegido", tal y como reza la losa. Resumiendo, en la prueba oracular del "cementerio futuro" -articulada por el "esquema ascensional"- convergen los símbolos espectaculares (ojo/mirada, palabra) y los símbolos ascensionales (gesto de elevación); por medio de estos símbolos "*vicariantes, casi mágicos*", Lanzarote recupera su capacidad de dominio, la esfera de poder que le había sido arrebatada por la feminidad en el bosque. Allí la caída lo asimilaba a *Icaro* ("*mythe que retrouvent spontanément les cauchemars de vol interrompu et de chute dans l'eau gluante*"<sup>72</sup>) y las imágenes de pesadez a *Atlas*, aplastado por el fardo del mundo, luchando por la verticalidad. Aquí, en "el cementerio futuro", Lanzarote vuelve a ser Atlas pero **levantando** con sus manos el destino de la sociedad artúrica en el cautiverio.

Un Atlas, pues, triunfante del vértigo que desde el bosque (recordemos también la caída al agua) ha inhibido cualquier intento de ascensión (Cf. vv. 565-582), Lanzarote ya no sufrirá más de este "*mal psíquico y moral*". De este modo, la realización de la prueba oracular le está señalando su futura victoria sobre su condición terrestre y desde una perspectiva mítica el triunfo del Bien sobre el Mal.

Efectivamente, al levantar la pesada losa, pesadez "*conque comme condition captive dont s'est nourri l'imaginaire médiéval*"<sup>73</sup>, Lanzarote ha experimentado y saboreado, aunque por breves momentos -todavía no ha alcanzado la perfección- la "dominación soberana"<sup>74</sup> y con ella, una de sus prerrogativas, el conocimiento: Lanzarote conoce la pesada carga (tarea) de su destino pero también que un día llegará en el que se sentirá ligero como un pájaro ("*plus legiers que oisiaux qui vole.*" v. 6.677). Ese día será el de su liberación de la torre, donde se encuentra cautivo. Para nosotros, Lanzarote acaba su recorrido heroico en una clara situación de soberanía uraniana (Vid. el último combate contra Méléagant) por lo que diferimos de la opinión de Chandès -al negar éste todo valor a la parte de Godefroi de Leigni- para quien, en la torre "*Lancelot, lui, se retrouvera prisonnier de cette même pesante densité, dont il triompha au 'cimetière futur*"<sup>75</sup>.

Por último señalemos que el recorrido imaginario de este episodio está marcado por el trayecto verbal siguiente:



<u>Verbos</u> <sup>76</sup>	<u>Substantivos</u>
venir / conducir	
encontrar	encuentro ( <i>l'encontre</i> v. 1.848)
descubrir (ver)	mirada / ojo
significar	palabra oracular ( <i>letres</i> vv. 1.860, 1.877, 1.899)
elevar	ascensión
<b>conocer</b>	<b>conocimiento</b>

### III. 3. c. El anillo mágico

El anillo mágico, motivo que aparece también en Yvain<sup>77</sup>, forma parte de esos objetos que sirven en los cuentos y en el folklore popular para legitimar al héroe, ya que son signo de elección<sup>78</sup>.

Estos "pequeños auxiliares" suelen provenir de un personaje especial que encarna la fuerza protectora y benigna del destino. Esta "ayuda sobrenatural"<sup>79</sup> la desempeña en *La Charrette* el hada del Lago.

En general, en la obra de Chrétien los elementos maravillosos están muy restringidos. El autor reduce al máximo los materiales fantásticos que encuentra en los mitos o en las fuentes con que trabaja. Como señala L. Carasso<sup>80</sup> es el resultado lógico del choque de

dos culturas (las creencias y los mitos, que sustentan una civilización primitiva, pierden todo su vigor y credibilidad al ser heredados por una civilización técnicamente más avanzada.). Por consiguiente, Chrétien adopta una actitud racionalista que le permite un cómodo distanciamiento y una visión desmitificadora.

Si, en efecto, reduce el elemento maravilloso, no lo elimina por completo. Como buen conocedor de su oficio, sabe que un exceso de realismo hace del relato un fiel reflejo del acontecer trivial y cotidiano, que inhibe en el público (oyente/lector) la capacidad de imaginar, principal disfrute de los caballeros y damas de la corte de Champaña. El público de Chrétien<sup>81</sup> era inteligente y culto; por consiguiente, estaba en condiciones de apreciar los juegos del lenguaje (ironía, hipérbole, etc.), de distinguir lo real y verdadero de la pura ficción, y de criticar y evaluar los trabajos que se le presentaban. Para este público, pues, Chrétien compensa el exceso de realismo introduciendo elementos maravillosos que obedecen a un plan trazado<sup>82</sup>, aunque en ocasiones su primitivo valor escapa al conocimiento del autor o bien nos remite a esa parcela oscura de su inconsciente.

El anillo mágico es pues un objeto en si mismo "*inexplicable dentro de las leyes naturales*"<sup>83</sup> que pertenece según la clasificación establecida por Tz. Todorov, en su *Introduction à la littérature fantastique*<sup>84</sup> a lo maravilloso por cuanto Lanzarote acepta el anillo

como algo sobrenatural, sin buscar una explicación lógica, tan sólo cuestiona si está ante un encantamiento, y para averiguarlo, recurre a la ayuda del anillo mágico, lo que precipita la escena dentro de lo maravilloso.

" car il cuident qu'anchanté soient;  
[ ... ] avoit un anel an son doi  
don la pierre tel force avoit  
qu'anchantement ne le pooit  
tenir, puis qu'il l' avoit veüe.  
[ ...] Mes il voit bien a son apel  
et a la pierre de l'anel,  
qu'il n'i a point d'enchantement ..." (vv. 2.334-2.353)

Aunque en opinión de J. Le Goff, esta definición no puede aplicarse a lo maravilloso medieval "*or le merveilleux médiéval exclut un lecteur implicite, il est donné comme objectif, à travers des textes 'impersonnels'*"<sup>85</sup> y, aunque en ocasiones aplicamos con excesiva ligereza términos y conceptos de reciente acuñación a etapas de la Historia en las que nada han significado, como es el caso de "lector implícito" utilizado sobre todo por la escuela semiológica europea<sup>86</sup>, deberemos reconocer no obstante, que admitiendo la "impersonalidad del discurso", el narrador desciende frecuentemente hasta el personaje, para enfocar el mundo como él lo ve. En estos casos el "il" (omnisciente) del narrador da paso a otras voces,

renunciando a lo que James llamaba "*la majestad encubierta de la irresponsable cualidad del autor*"<sup>87</sup>. En efecto, sin perder la palabra, el narrador nos acerca al personaje en los momentos en que la acción exige una explicación o una justificación que sólo el personaje es capaz de ofrecer, si se concibe el relato como un "conjunto de hechos humanos"<sup>88</sup>. A nuestro juicio es precisamente esa aproximación la que da validez a la definición de Todorov, subordinándola, como es lógico, a la concepción de lo maravilloso en la Edad Media<sup>89</sup>.

El valor narrativo del anillo mágico en *La Charrette* es el servir a la confirmación del héroe. *Lo maravilloso tiene pues un valor cualificante y restrictivo* : opone Lanzarote, que posee este "talismán", al resto de los personajes, especialmente a aquellos que pretendiendo ser héroes no lo han conseguido o han rechazado la elección (ej. Keu y Gauvain). Pero, sobre todo, el anillo forma parte de "*ces petits objets auxquels on est attaché par un lien émotif et qui sont nécessaires pour constituer l'anneau d'or de protection autour de soi*"<sup>90</sup>. Efectivamente, Lanzarote necesita un círculo mágico en el que protegerse del mal que le acecha tras la soledad del anonimato, tras la pérdida de identidad puesto que *la soledad invita a las fuerzas contrarias a manifestarse*. Por ello el anillo nos remite al protector maternal y paternal al mismo tiempo, guardián sobrenatural que "*une en si mismo todas las ambigüedades del inconsciente, significando así el apoyo de nuestra personalidad consciente*"<sup>91</sup>, es decir, a la Dama del Lago<sup>92</sup>.

### III. 3. d. "Or est venuz qui l'aunera"

Recién llegada la reina a la corte artúrica, las doncellas que no se han casado durante su ausencia obtienen del rey su permiso para celebrar un gran torneo en el que encontrar marido. La noticia del acontecimiento guerrero se expande llegando hasta la fortaleza del senescal de Méléagant, donde Lanzarote permanece prisionero. Este consigue de la mujer del senescal permiso para asistir, así como las armas de su marido, si bien con la promesa de regresar a su encierro una vez concluidas las justas. Todo sucede según lo acordado.

Como veíamos<sup>93</sup> a propósito de este episodio, que Lanzarote acuda de incognito a una práctica diairética y que el reconocimiento de su persona no rebase la esfera sentimental (los asistentes al torneo desconocen de principio a fin la identidad de Lanzarote, no así Ginebra) atestigua que Lanzarote está en una fase nocturna.

Situándonos dentro de la óptica heroica, el episodio representa una clara **regresión** a estadios ya superados. Hagamos memoria. Desde el inicio del relato, el héroe, contando siempre con la complicidad del autor<sup>94</sup>, oculta su nombre. Este anonimato, posible consecuencia de su "descalificación caballeresca" tras la carreta, hará cristalizar en torno a su polo opuesto, el reconocimiento, una serie de hechos que, además de servir a la designación del héroe, buscan el "conocimiento" de su identidad (este sería el caso, por

ejemplo, de la losa del cementerio, que ya hemos analizado). Este recorrido sin identidad o esta "quête d'identité " culmina, una vez pasado el puente de la espada, al ser nombrado; es decir, "reconocido" por la sociedad asistente al combate contra Méléagant. Allí se cierra una etapa en la trayectoria del héroe, allí, como decimos, el anonimato da paso al "bautismo" heroico. Por consiguiente,—a partir de ese momento Lanzarote estará preparado para alcanzar la cima. Por todo ello, la vuelta al incognito en el torneo de Noauz (la disolución y ocultamiento de su persona heroica es patente ) evidencia no sólo que no se ha alcanzado una cota más alta en la escalada a la trascendencia, sino que se ha regresado a una fase que ya había sido superada.

Desde este planteamiento, ¿qué valor tiene la frase "or est venuz qui l'aunera! " ? . Por tratarse de una predicción estructurada desde el incógnito vs reconocimiento, nos parece sumamente útil compararla con la del episodio del "cementerio futuro", articulada también sobre este mismo eje, aunque para ello debemos momentáneamente desplazarnos de vertiente y aun de régimen. Como seguidamente se observará, entre ambas predicciones se establecen grandes diferencias.

#### En el cementerio :

1º- La prueba oracular se realiza antes de ser Lanzarote

nombrado.

2º- Lanzarote no esconde su rostro. Debemos suponer que ha seguido las reglas de respeto a la divinidad, descubriéndose al entrar en la Iglesia a orar.

3º- Las armas y armadura le pertenecen.

4º- El monje (representante de la divinidad en la Tierra) y la sociedad caballeresca (representada por el padre y el hijo que siguen los pasos de Lanzarote) son testigos directos e indirectos de la gesta, lo que da validez al gesto heroico reconociendo en él al héroe, aunque desconocen su nombre.

5º- La prueba se realiza dentro del decorado místico.

#### En el torneo :

1º- La predicción tiene lugar después de haber sido Lanzarote nombrado y reconocido en Gorre ante el pueblo cautivo de Logres; ese pueblo que ha regresado con la reina a su país y que ahora forma parte -con toda probabilidad- del público asistente al torneo .

2º- Lanzarote esconde su identidad a los allí presentes, tras una armadura prestada.

3º- Armas prestadas y desconocidas.

4º- La sociedad de Logres será testigo de "au miauz " del caballero de armas bermejas, pero el reconocimiento se circunscribe exclusivamente a Ginebra que sonrío maliciosamente ante el desconcierto de los asistentes, sobre todo de las doncellas que

pretendían conseguir marido (vv. 6007-9).

5º- La práctica de las virtudes diátricas -a pesar del decorado diurno- aparece sometida a las pulsiones intimistas del ánimo (Ginebra) que dirige, como si de un títere se tratara, los pasos de Lanzarote.

Por todo lo que acabamos de señalar, la frase profética "or est venuz qui l'aunera ", es decir, "ha llegado áquel que vencerá a todos" (exclamación tradicional en los torneos medievales), singularizada por el autor al proyectarla al mítico *illo tempore* del rey Arturo, y al buscar la autoría de la misma en el heraldo de armas, aparece como una predicción devaluada, tan devaluada como el propio heraldo que la emite<sup>95</sup>. Ciertamente, el augurio se cumple al designar al caballero bermejo como el triunfador indiscutible del torneo, es Lanzarote "qui l'aunera" (lo cual justifica la inclusión de este signo en el presente apartado), sin embargo, está devaluado porque se ha roto la cadena:

profecía(palabra)<sup>96</sup> ----- visión<sup>97</sup> ----- reconocimiento<sup>98</sup>

En efecto, se ha roto con la propia negativa del héroe al reconocimiento de su parte social (superego), el nombre. Este fracaso en el acceso al conocimiento se subraya con la angustia que provoca en la corte, símbolo de los valores colectivos.

\*Au partir del tornoiement



le quierent et demandent tuit;  
n'an truevent point, car il s'an fuit,  
qu'il n'a cure qu'an le conoisse.  
Grant duel en ont et grant angoisse  
li chevalier, qui an feïssent  
grant joie, se il le tenissent." (vv.6.040-46)

Las consecuencias de la negativa serán dobles. Por un lado, el triunfador del torneo lejos de llevarse los laureles, que la expresión "or est venuz qui l'aunera" prometía, se aleja aprovechando el gentío, sin ser visto, no sin antes despojarse de su "vestimenta" heroica. Por otro lado, se bloquea la vía a la regeneración y revitalización del viejo orden, al troncarse los fines maritales del torneo.

Concluyendo, "or est venuz qui l'aunera " es de todos los signos el más confuso, el que, aparentemente, resulta engañoso: la fase de "reconocimiento" es sustituida por una "ocultación" de la *persona* heroica; y en efecto, esto es así si nos ceñimos al episodio del torneo, pero lo que verdaderamente acontece es que el cumplimiento de la profecía no será inmediato, como cabría esperar y, como ocurre con la losa del cementerio, si no que se diferirá hasta su regreso definitivo a la corte artúrica, hasta su triunfo final sobre Méléagant; pues, ¿no será finalmente Lanzarote "qui l'aunera", restableciendo la paz y el orden?. Allí tendrá lugar, por fin, el reconocimiento (exaltación) tanto tiempo diferido.

Por otra parte, el que Lanzarote salga de su cautiverio para luchar en Noauz puede ser considerado también como un acto positivo, como el primer paso en la manifestación del héroe.

Resumiendo, como hemos podido demostrar, los oráculos y otros signos cumplen en *La Charrette* una doble función: Por un lado subrayan un destino extraordinario y unos valores-actitudes excepcionales. Son los recursos que distancian al "elegido" del resto de los participantes del relato. De este modo:

-la cama-trampa: manifiesta la prud'homie de Lanzarote.

-la losa del cementerio: revela su naturaleza sobrehumana.

-el anillo: talismán mágico descubre la protección de un ser sobrenatural.

-"or est venuz qui l'aunera" : es un oráculo que designa (o confirma), de modo anticipado, a Lanzarote como el paladin de la sociedad artúrica frente a los intereses de Méléagant, pues es el triunfador del torneo.

Por otro lado, cada uno de estos signos representan una etapa hacia el conocimiento de uno mismo y, al mismo tiempo, una revelación del camino a seguir y de los peligros a evitar:

-la cama-trampa: advierte sobre el peligro de regresión fundamentando esta problemática en el campo sexual.

-la losa del cementerio: el mensaje parece ser este: el camino a la gloria, la promesa de pervivencia en el futuro (inmortalidad) está ligado al servicio de los otros (colectividad). Las palabras de la losa revelan, pues, la necesidad del grupo social para alcanzar la realización personal, del mismo modo, que el grupo social necesita de un salvador, un defensor para su pervivencia. Es decir, la losa pregona la interdependencia individuo-sociedad.

-el anillo: muestra que, para rebasar la condición humana y llegar al heroísmo no es necesario contar con la ayuda de una auxiliar mágico, basta con apoyarse en las propias fuerzas, en la voluntad de superación. Es decir, el afrontamiento heroico contra el Mal exige un esfuerzo polémico y personal (no hay una solución sobrenatural), porque la transcendencia exige una lucha sin cuartel en la que *"las armas simbolizan la fuerza de espiritualización y de sublimación ."*<sup>99</sup>

## NOTAS. LA CUALIFICACION HEROICA.

- 1 Vid. Otto Rank: *El mito del nacimiento del héroe*. Buenos Aires. Paidós. 1.961.
- 2 El carácter de *geis* que pudieron tener Ginebra y Laudine en el folklore y literatura celta se halla tan enmascarado que apenas si se descubren ciertas características peculiares. Vid. sobre este punto: J. Frappier: *Amour Courtois et Table Ronde* ., pp. 46 y ss.; E. Philipot: "Un épisode d'*Erec et Enide* : La Joie de la Cour et Mabon L'enchanteur" en *Romania*. t. XXV. 1.896.; J. Marx: "La vie et les aventures de la Reine Ginebra et la transformation de son personnage" *art. cit*; Axel Ahlström: "Sur l'origine du *Chevalier au Lion* " dans *Mélanges Wahlwrd*. Mâcon. 1.896.
- 3 No incluimos a Laudine porque, a pesar de encarnar originariamente al hada que retiene junto a sí a un gigante (Esclados Le Roux), para mantener en vigor la costumbre de la fuente, no representa en la novela de Chrétien la función materno-auxiliadora (positiva).
- 4 Cf. L. Carasso: *op. cit* ., especialmente pp. 137 y ss. Así mismo P. Haidu: *Op. cit* ., p. 32.
- 5 Erec es hijo del rey Lac "D'Outre Galles", Cligès lo es de Alexandre heredero al trono de Grecia y Constantinopla, Yvain es hijo del rey Urien y Perceval de un noble caballero, fiel seguidor de Uther y de un dama de alta estirpe, hermana a su vez del rey Pescador. De hecho, en la noble institución de la "Tabla Redonda",

- Arturo es tan sólo el *primus inter pares*. Cf. E. Kölher: *Op. cit.*., esp. caps. I y II.
- 6 En este ciclo aparece el rey Lan como padre de Lanzarote. En general, en los epígonos (remaniements) acontece así: los héroes huérfanos de los inicios (novelas en verso) encuentran su familia.
  - 7 En este punto hay analogía entre Lanzarote e Yvain. También el autor se desentiende en *Le chevalier au lion* de la familia del protagonista, si bien menciona al padre en algunos pasajes.
  - 8 El punto de partida de los otros héroes de Chrétien es el opuesto: Erec, Cligès, Yvain y Perceval parten en busca de gloria, de aventuras, aunque estas les llevan tarde o temprano a la mujer. Lanzarote, en cambio, parte en busca de la mujer y a ella llega a través de la aventura.
  - 9 M. Bloch: *La société féodale . Les classes et le gouvernement des hommes*. Paris. Albin Michel. 1.968, p. 207.
  - 10 Nos referimos a la entrevista que Lanzarote mantiene con la reina antes de partir en busca de Gauvain y que el autor menciona de pasada. A pesar de que Ginebra se convierte en fuente de valor y causa de heroísmo, ella misma en particular y la feminidad en general interfieren en la trayectoria del héroe al obstaculizar sus ansias de espiritualización. Cf. *supra* : "Adversidad Femenina: La mujer fatal".
  - 11 El tema de la separación de los amantes en el espacio aparece recogido en numerosos poemas de trovadores, sobre todo en J.

Rudel en el que el "amor de lonh" estructura el tema de tres de sus poemas, agrupados por A. Jeanroy (*La poésie lyrique des troubadours*. Toulouse. Privat; Paris. Didier, 1.934, 2 vols. o *Les Chansons de Jaufré Rudel* , 2e éd. Paris. Champion (C. F. M. A.). 1.924.

- 12 Nótese que la *imago materna* evocada por medio del decorado natural del bosque o del río corresponde al rostro destructor, no al místico de esa misma imagen como ocurriera en Erec.
- 13 Vid. *Le Graal* : vv. 8. 468-8. 533.
- 14 " *La force du linage fut un des éléments essentiels de la société féodale* ". (M. Bloch: *Op. cit.*, p. 208). Gauvain es además hijo del rey Lot.
- 15 " *La folle témérité de Roland, son allégresse à l'idée de la bataille proche, son refus de tout secours vont causer sa perte et celle de vingt mille Français avec lui; mais son honneur et celui de son linage sont en jeu* " (Gérard Moignet en su edición a *La Chanson de Roland* . ed. cit., p. 97).
- 16 Ibid.
- 17 Vv. 2.342-2.350.
- 18 Vv. 2.336-2.339.
- 19 Vid. Jung: *Arq. e Incons.*, pp. 24 y ss.
- 20 Vid. *supra* : "Adversidad Femenina", p 258 e *infra* : "El decorado místico: El agua y la vegetación" .
- 21 En ciertos periodos de la Edad Media y en su literatura, el tío materno es con frecuencia, el educador, el padre. Vid. G. Duby: *Le*

*chevalier, la femme et le prêtre* . Paris. Hachette. 1.981, pp. 234-5. Vid. así mismo, R. Ruiz Capellán y F. Aramburu Riera: "Substratos míticos en el Cantar de Roldán" en *Cuadernos de Investigación Filológica* . Colegio Universitario de la Rioja. 1987, pp. 5-43 (pp. 21-23). Un bello ejemplo de la función e importancia del maestro de armas nos lo ofrece el propio Chrétien en el personaje de Gornemant de Goort: Cf. *Le Graal* : vv.1.348 y ss.

22 Sobre las funciones de la mujer y su consideración en la Edad Media: Vid. G. Duby: *Op. cit.* y J. Le Goff: *La Civ. Occ.*, pp. 387-9.

23 Vid. *L'Imaginaire méd.* , pp.17-27, espc. p. 26.

24 Esta "dame" como "hada de las aguas" conecta con el folklore medieval que puebla de damas, generalmente buenas, las aguas de las fuentes, de los ríos, de los lagos, de los bosques. Este carácter bienhechor es el que presenta la "dama del lago" protectora de Lanzarote. No obstante las hadas son personajes poco simpáticos en las novelas artúricas, sobre todo en las novelas en prosa, en las que deja sentir su influencia la iglesia. Para ella son representantes de la feminidad nefasta. Tal es el caso de Morgana o de Viviana, quien después de acaparar los secretos del mago Merlin, lo condena a una muerte en vida.

25 Cf. C. Jung: "Los arquetipos y el concepto de anima" en *Arq. e incons.*

26 *ibid.*, pp. 61-2.

27 Se ratifica el "carisma" de elegido de Lanzarote. Este tipo de

lazos recuerdan los que unían a los héroes clásicos con las divinidades.

- 28 Una de las características esenciales de los héroes de Chrétien es el hecho de forjarse a sí mismos. Por otra parte, la reconstrucción de la imagen del amante (o/y caballero) perfecto a través de retazos de su personalidad (valor, fidelidad amorosa, mesura, etc.) nos recuerda la composición de ciertas poesías de trovadores, como la de Bertran de Born: "*Domna; puis de me no.us chal* " en la que la imagen de la amada se reconstruye a partir de los rasgos físicos y cualidades corteses de otras damas.
- 29 Esta defensa que tanto afecta a Chrétien (puesto que todos sus héroes se construyen a sí mismos), ¿es un reflejo de su propia vida?. Es decir, ¿Chrétien, por sus propios méritos (su aplicación, su buen arte...), logra la fama como *trouvère* y como narrador de "contes", independientemente de la protección de la condesa María, su dama del Lago?.
- 30 Vid. G. Durand: *Décor.*, pp. 23 y ss.
- 31 De uso frecuente en la civilización y literatura medieval; recordemos, por ejemplo, a nuestro autor Chrétien de Troyes o a Marie de France. Ya en la ficción: Tristan de Loomis, Guillaume d'Orange, Perceval le Gallois, etc.
- 32 Al conferirle el autor connotaciones judiciales (vv. 321-339) que hacen de ella no sólo un transporte sino un símbolo de criminalidad. Vid. *Supra* : "La carreta".



- 33 Vid. P. Haidu: *Op. cit.*, pp. 49 y 50.
- 34 Vid. A. J. Greimas: *Op. cit.* . Así mismo M. J. Salinero: *Elementos para una lectura ...Op. cit.*
- 35 Hesíodo en Los Trabajos y los días (remitimos a Obras y Fragmentos. Madrid. Gredos. 1.975.) cuenta un mito relativo a las diferentes razas que se han sucedido desde el comienzo de la humanidad. Al principio -afirma- hubo una "raza de oro" : los hombres vivían libres, no conocían el miedo, la enfermedades, la vejez... También la Mitología Celta conoce tres razas sucesivas (oro, plata y bronce). La de oro corresponde a los Thuata de Dannan. Dioses y héroes del día, del bien, de la vida y de la ciencia. Cf. D'Arbois de Joinville: *Op. cit.* y J. Markale: *L'Épopée celtique en Bretagne* . Paris. Payot, 1.975. Vid. también los *Mabinogion*. *Op. cit.*
- 36 Para contrastar distintas opiniones remito a los estudios de: J. Ribard: *Chrétien de Troyes. Le Chevalier de la Charrette* . *Op. cit.* , p. 112. H. Zimmer: *The King and the Corpse, Tales of the soul's conquest of evil* . Bollingen series XI, Pantheon Books, 1.956, p. 136. R. Bezzola: *Le Sens avent*. pp. 33-45. B. Nelson: " 'L'autre' chez Chrétien de Troyes." en *C.C.M.* X. 1967, pp.199-205.
- 37 Cf. P. Haidu: *Op. cit.*, p. 53.
- 38 *Erec* : vv. 1. 674; *Cligès* : vv. 4.711.
- 39 En opinión de J. Le Goff (*La Civ. Occ.*, p. 371-2) "*Le symbolisme médiéval commençait au niveau des mots. Nommer une chose, c'était déjà l'expliquer ... La nomination est connaissance et*

*prise de possession des choses, des réalités ."* El poder del nombre como signo de identidad no se circunscribe sólo a la Europa medieval, se encuentra también en culturas tan dispares como la egipcia, la china y la india. En el mundo céltico, el nombre estaba ligado estrechamente a la función social del personaje. Sobre la fuerza del nombre y la palabra en la Edad Media: Vid. R. Bezzola (*Sens Aven .*, pp. 58, 130 y ss. y 202.).

40 R. Bezzola: *Op. cit.*, pp. 38 y ss. y 202.

41 Vid. G. Durand: *Structures.*, p. 176: "*il nous faut signaler une anastomose possible du langage et de la sexualité ."*

42 En este episodio, el isomorfismo es, pues, muy amplio: luz, palabra (aire, soplo creador, espíritu), espada.

43 Para el isomorfismo luz-palabra: Vid. G. Durand: *Structures .*, p.172 y ss.

44 *Ibid .*, p. 173.

45 *ibid.*, p.170.

46 *Op. cit.*, p. 39.

47 Vid. J. Markale: *L'Épopée celtique ...Op. cit .; Les Celtes:... Op. cit. y Lancelot...Op. cit.*

48 Markale: *Lancelot.*, p. 115.

49 Cf. R. S. Loomis: *Arthurian Tradition and the Chrétien de Troyes .* New York. Columbia University Press. 1.949.

50 J. Markale: *Lancelot.*, p. 115. Las analogías entre la mitología celta y las leyendas de la "Table Ronde" son innumerables, sobre todo en el ciclo en prosa.

- 51 Así lo refiere la tradición irlandesa, especialmente el relato de la segunda batalla de Mag-Tured. Lug, el más conocido de los dioses celtas, es a la vez Thuata y Fomoré. Como Thuata (por su padre) es un dios solar (Lug= "blanco", brillante"). Su arma es una lanza mágica, emblema del rayo. Como Fomoré (por su madre) es dios de la noche y de la muerte. Vid. Markale: *Les Celtes..*, pp. 132-3 y 198-9 y *Lancelot .*, pp. 114 y ss.
- 52 Lug es doblete del Mercurio romano que Nerón hizo erigir en el "Vasso Gálata", lo que une -a través de la asimilación de Lanzarote con Lug- a Lanzarote con Mercurio y con el Grial (por del "Vasso Gálata"). Vid. Markale: *Lancelot .*, p. 12 y 118.
- 53 Cf. *supra* : "la lucha en el bosque": el caballo.
- 54 Cf. *supra* : "Desdoblamiento Materno".
- 55 Estos signos extraordinarios también afectan a los héroes bíblicos (ej. Moisés) y a los héroes épicos de las epopeyas hindú, persa, meda ... (Karna, Gilgamés, Ciro... ). Son signos universales que aparecen en culturas muy diferentes. Cf. al respecto, Otto Rank. *El mito del nacimiento del héroe. Op. cit.*
- 56 *Decor .*, pp. 45-6.
- 57 *Ibid.*, pp. 47 y ss.
- 58 Bayard, *La Symbolique du feu* .Paris. Guy Trédaniel. 1986, p. 43.
- 59 Cf. M. Eliade, *Mythes, rêves et mystères .*, p. 95.
- 60 Bayard, *ibid .*, p. 47.
- 61 Vid. *Supra* : "Símbolos nictomorfos: La noche".
- 62 Chandès: *Serpent .*, p. 260.

- 63 *Ibid.*, p. 258.
- 64 Cf *supra* : "Multiplicaciones del nombre", pp. 329 y ss .
- 65 Bachelard: *Volonté* ., p. 357.
- 66 Cf. *Ibid* . : "La psychologie de la pesanteur".
- 67 "*Les mots dur, dureté, apparaissant aussi bien dans un jugement de réalité que dans une métaphore morale, révèlent ainsi, très simplement, les deux fonctions du langage: transmettre des significations objectives précises - suggérer des valeurs plus ou moins métaphoriques.*" (*ibid* ., p. 64).
- 68 Descalificación aparente, pues la dificultad es en realidad un aliciente más. Su formulación recuerda la de la dama del castillo de la "cama-trampa". La reacción de Lanzarote en ambos casos será la misma: Acometer el reto.
- 69 El papel testimonial del monje queda refrendado en la conversación que poco después mantiene con el padre y el hijo que siguen los pasos de Lanzarote (vv. 1.957-1.995).
- 70 Bachelard: *Volonté* ., p. 154 .
- 71 Cf. *Dictionnaire de Symboles* ., art. " sept".
- 72 Durand: *Structures* ., p. 124.
- 73 Cf. Chandès: *Serpent* ., p. 175.
- 74 Cf. Bachelard: *Volonté* ., p. 385.
- 75 Chandès: *Sepent* ., p. 259-60.
- 76 Venir: revint (1.844), revenoit (1.846), vient (1.847).  
Conducir: menez (1.854), mainne (1.855), maine (1.856).  
Encontrar: truevent (1.837), rencontre (1.849), "poïst trover"

(1.858), trova (1.865), trueve (1.871)

Ver: devisoient (1.861), veües (1.877), verroiz (1.891), vit (1.887), "veü ot " (1.917), veoiz (1.919).

Descubrir: descovrir (1.893), "voldroit ovreir" (1.894), coverte (1.895).

Decir (verbos de dicción): die (1.850), dist (1.853), apele (1.874), respont (1.852), dites (1.881), dïent (1.879-1900), senefïent (1.880), respont (1.876,1.883), dirai (1.883), lire (1.864), dit (1.875, 1.920), direiez (1.922), diseiez (1.925).

Levantar: lieve (1.911), lever (1.897), levera (1.900).

Conocer: sachiez (1.896) seüse (1.921).

77 Lunete le da un anillo a Yvain que lo vuelve invisible ante la muchedumbre que furiosa lo busca para matarlo (vv. 975 y ss.). Vid. Chandès: *Serpent.*, p. 175. Sobre el motivo del anillo mágico en *Yvain* remitimos a Viseux: *Op. cit.*, pp. 129-0; Carasso: *Op. cit.*, p. 137; Bednar: *Op. cit.*, pp. 118-21.

78 " *Mais c'est surtout le prestige que confère la possession de l'objet qui importe dans ce cas. La possession légitime de l'anneau magique, dans les contes de fée qu' est leur contexte, est signe d'élection, et cette valeur est transférée au roman "* (P. Haidu: *Op. cit.* , p. 32 y ss.).

79 Vid. J. Campbell: *Op. cit.* , pp. 70 y ss.

80 *Op. cit.* , pp. 21-3, 115 y ss.

81 Cf. R. Bezzola: *Les Origines et la formation de la Littérature courtoise en Occident.* 3è partie. Paris. Champion. 1.963.

- 82 El tratamiento de lo maravilloso en Chrétien tiene unas peculiaridades que lo hace distinto del de Marie de France en sus *Lais* . Así, lo maravilloso "puro" (el material sin manipular que parece gratuito desde el punto de vista caballeresco) le sirve como un elemento de la "conjointure" al servicio del *sens*. Lo maravilloso "degradado" (material sometido a un proceso de racionalización) le ofrece la posibilidad de burlarse de todo aquello que puede escapar al control del hombre o que lo puede manipular impidiendo el esfuerzo individual en la realización personal. En esta ocasión, lo maravilloso subraya los valores anticortesés o anticaballerescos a los que el autor opone como réplica su ideal de caballero o su ideal de sociedad. Por consiguiente, lo maravilloso está en Chrétien al servicio del didactismo. Esto supone una gran innovación y un logro importante, pues consigue que los dos planos que forman sus novelas (caballeresco/mítico) se armonicen en una doble coherencia que, como señala J. Fourquet concilia "*le charme du conte et la fonction de la littérature chevaleresque, qui est de présenter au monde courtois une image idéalisée de ses vertus, d' être "édifiante" au sens de l'éthique courtoise* " ("Le rapport entre l'oeuvre et la source chez Chrétien de Troyes et le problème des sources bretonnes" en *Romance Philology* . IX, 1.955-6, pp. 298-312) (p. 300).
- 83 Muchos son los autores que se interesan por la verdadera esencia o epistemología de lo sobrenatural (fantástico,

- maravilloso, etc.): Tz. Todorov (*Introduction à la Littérature fantastique* . *Op. cit.* ), H. Belevan (*Teoría de lo fantástico* . Barcelona. Anagrama.1.976.), P. Mabilie (*Le Miroir du Merveilleux*. Paris. Eds. de Minuit.1.962 ), R. Caillois ( *Au Coeur du Fantastique*. Paris. Gallimard. 1.965.), L. Vax (*La Séduction de l'étrange*. Paris. P.U.F.. 1.965), M. Blanchot: ("Du Merveilleux", en *L'Arche* . 1.948. 27-8.).
- 84 *Op. cit.* , pp. 29, 51-2, 59.
- 85 J. Le Goff: *L'Imaginaire méd.*, p. 28. Esta es también la opinión de P. Zumthor que afirma "*mais il n'y a plus dans le texte médiéval tel que nous le connaissons, de lecteur implicite: il y a nous, par-delà une distance de tant de siècles* ." (P. Zumthor: *Essai de Poétique médiévale* . Paris. Du Seuil. 1.972. p. 138.).
- 86 Cf. G. Genette: a) *Figures I, II, III*, Paris. Du Seuil. 1.969.  
 b) "La Rhétorique restreinte" en *Communications* 16 . Paris. Du Seuil. 1.970. pp. 158-171.  
 Tz. Todorov: a) "Les catégories du récit" en *Communications* 8 . Paris. Du Seuil. 1966, pp. 125-157.  
 b) "Les registres de la parole" en *Journal de Psychologie*, nº 64, 3.
- 87 Citado por O. Tacca: *Las voces de la novela* . Madrid. Gredos.1.973, p. 77.
- 88 Definición establecida por J. Pouillon: *Temps et Roman* . Paris. Gallimard. 1.946.
- 89 Lo maravilloso en la Edad Media (*mirabilis* o *mirabilia* ) es

todo aquello que es extraordinario porque se desvincula de las leyes naturales (rompe las reglas de causalidad). En el transcurso de esta Era hubo dos actitudes ante lo maravilloso. De los siglos V al XI hubo un movimiento de represión dirigido por la Iglesia que veía un peligro para la fe cristiana en la conservación de ciertas creencias que entroncaban con ideologías paganas. Por el contrario, durante los siglos XII y XIII se observa un fuerte resurgimiento de lo maravilloso principalmente en las clases cultas. Sobre las causas de este cambio se han barajado varias hipótesis, las de E. Köhler y J. Le Goff nos parecen las más acertadas. E. Köhler liga la literatura cortesana a las inquietudes y aspiraciones de una clase social: la mediana y la pequeña nobleza. Los caballeros que veían en la utilización de "elementos" ajenos a la cultura eclesiástica, la vía de oponer a la cultura de las clases aristocráticas una cultura propia con la que se identificaban, pues en la novela cortesana lo maravilloso se pone al servicio de la caballería, ayudando al caballero en la búsqueda de su propia identidad. Para Le Goff (*L'Imaginaire médiéval*) la Iglesia ya no considera lo maravilloso tan peligroso, ha aprendido a dominarlo y en ocasiones a reconvertirlo al cristianismo (Para la reconversión de lo maravilloso pagano al cristianismo recomendamos los estudios de Maury y de Dontenville).

90 Von Franz : *L'Ombre* ., p. 250.

91 J. Campbell: *Op. cit.* , p. 73.



- 92 Vid. *supra* : "Desdoblamiento materno".
- 93 Vid. *supra* : "Adversidad Femenina: Síndrome catamorfo".
- 94 Gauvain, por ej, reconoce con toda seguridad a Lanzarote cuando lo ve sin armadura en el primer castillo que descansan. Sin embargo, no hace ninguna alusión a su nombre o a su relación de compañeros.
- 95 Cf. Chandès: *Serpent* ., p. 51 y ss.
- 96 Decir/gritar: vv. 5562, 5565, 5568, 5568, 5573-4, 5551, 5553.
- 97 Ver: vv. 5.548, 5.550, 5.617-8, 5.624-5, 5.964, 5.994.
- 98 Conocer vs no conocer: 5544, 5549, 5511, 5633, 5824. Saber: vv. 5553-60.
- 99 P. Diel: *Le symbolisme dans la littérature grecque.*, pp. 21 y 176.

## CAPITULO IV. LA TRANSCENDENCIA

En esta vertiente positiva del Régimen Diurno de la Imagen analizaremos los símbolos que vinculan a Lanzarote con la Transcendencia<sup>1</sup>.

El héroe tiene que recuperar la "virtus" heroica, hipotecada por la caída, captada por el poder medusante de la feminidad negativa y, para ello, debe recorrer un camino arduo y estrecho que le lleve hacia lo alto y hacia la luz.

Siguiendo el postulado de nuestra tesis, el abandono del universo amoroso e intimista no se debe propiamente a la voluntad del personaje, sino a la del autor, que intenta siempre que puede o que la "matière" lo permite, reconducir al personaje hacia metas más acordes con la moral y más solidarias con el bien común (liberación cautivos).

Lanzarote parte de la corte de Arturo<sup>2</sup> y a ella regresa al final del relato para ofrecer a la comunidad su victoria sobre el Mal; por consiguiente, el héroe se ha hecho digno de reintegrarse a un espacio, que imaginariamente se sitúa en al cúspide del mundo épico (forjador de héroes) y civilizado (cortés), "*axis mundi* " que comunica con la Transcendencia y el Bien. De esta élite, Arturo será el unificador de caballeros ejemplares.

"En tant que premier parmi l'élite des chevaliers, Arthur doit être la rayonnante incarnation de l'humanité exemplaire représentée par son entourage ... Cela signifie que la tâche qui incombe à ce roi, qui fonde son statut royal, consiste à savoir retenir les meilleurs chevaliers à sa cour ... et à faire ainsi de sa cour un centre où les représentants les plus prestigieux de la haute noblesse sont en mesure de réaliser une humanité parfaite, dans un cadre et une atmosphère privilégiés. L'objectif d'une telle exemplarité implique que soient imprégnées de morale toutes les formes de relations politiques et économiques ..." <sup>3</sup>

Cuando por fin Lanzarote se reintegra no es el mismo que cuando partió, en él se ha operado una evolución satisfactoria<sup>4</sup> (así lo ha querido el autor), porque el heroísmo de Lanzarote consiste, quizá, en levantarse y luchar por recuperar los atributos perdidos, por ascender, cada vez que ha sucumbido a las Fuerzas de Mal; de este modo, consigue de cada derrota una victoria , así el héroe más "terrestre" (exceptuamos a Cligès) de cuantos han salido de su pluma está abocado, al mismo tiempo, a metas más sublimes y transcendentales que sobrepasan su propio destino individual: "*Dans le 'chevalier à la Charrette', le grand exploit de Lancelot -du point de vue de la grande tâche qui incombe à la chevalerie- est moins le combat pour Guenièvre que la libération des prisonniers de Gorre*"<sup>5</sup>.

Así pues, la misión redentora dirigida hacia los demás

marcará la vía ascensional: finalmente, Lanzarote alcanzará la cota más alta: la glorificación de la corte artúrica.

#### IV. 1. LA PURIFICACION

"*La transcendance, comme la clarté, semble toujours exiger un effort de distinction*"<sup>6</sup>, una separación del Bien y del Mal, de lo puro y de lo impuro; hacer surgir la luz de las tinieblas. Para ello, al lado de procedimientos belicosos<sup>7</sup> existen unos ritos de purificación que son instrumentos eficaces de renovación.

En *La Charrette*, la catarsis se sirve de los tres elementos fundamentales: el fuego, el agua y el aire; es decir, Lanzarote será purificado por el fuego, el agua y el aire; además, lo será también por el corte. Los tres primeros ritos tendrán lugar durante la "quête", mientras que el último (aire) acontece casi al final del relato, cuando ya los cautivos han regresado a su país y Lanzarote permanece prisionero en la torre.

1	Lanza inflamada	FUEGO
2	Agua del vado	AGUA
3	Espada (puente)	CORTE
4	Torre	AIRE

Estos ritos catárticos a los que Lanzarote deberá someterse, lo quiera él o no (Cf. el agua del vado, la torre), no obedecen a un deseo de purificación del personaje, que en ningún momento se considera "sucio", que no da muestras de arrepentimiento y que no obedece a más moral que la que el Amor le dicta, sino a la voluntad deliberada del autor, único responsable, como demiurgo, de la "salvación" espiritual de su héroe.

#### **IV. 1. a. Fuego: Lanza inflamada**

El fuego, elemento purificador y bautismal en muchas culturas y creencias, especialmente la cristiana<sup>8</sup>, aparece en el relato después de que Lanzarote acepta la invitación del enano, para conocer el paradero de la reina y proseguir el viaje de búsqueda.

Las implicaciones morales y sociales de la carreta -como ya hemos señalado anteriormente<sup>9</sup>- son enormes puesto que "manchan" al protagonista, degradando su figura heroica. En este sentido encuentra explicación la prohibición de la doncella (vv. 474 y ss.) -que si bien reza para Lanzarote y Gauvain, es a Lanzarote al que más afecta- y la réplica de éste que acepta someterse a la prueba con todas sus consecuencias.

"A vos, fet ele, ne taint rien

del demander ne de l'anquerre.  
Honiz est chevaliers an terre  
puis qu'il a esté an charrete;  
si n'est pas droiz qu'il s'antremete  
de ce don vos m'avez requise,  
entesmes ce que il i gise:  
qu'il le porroit tost comparer.  
Ne ge ne l'ai pas fet parer  
si richemant por vos colchier.  
Vos le conparriez molt chier  
se il vos venoit nes an pans." (vv. 484-93)

Ya hemos dicho con anterioridad<sup>10</sup> que, en el sino del héroe está no despreciar una prueba cuando esta se presenta; sin embargo, la función "catártica" de la prueba obedece a la voluntad consciente del autor.

El hecho de que se inauguren los ritos purificadores con La prueba del fuego no nos parece en absoluto casual, pues la causa de la decadencia moral de Lanzarote radica en la pasión amorosa. Teniendo en cuenta que dicha pasión puede simbolizarse por el fuego "sexualizado"<sup>11</sup>, parece lógico que el héroe se enfrente a él, es decir, pase por el fuego para quedar limpio ("Et li chevaliers s'est dreciez, / s'estaint le feu et prant la lance"). En efecto, "*celui-là seulement qui a été purifié par le feu peut entrer désormais dans le Paradis*"<sup>12</sup>. La vía purgativa

se revela necesaria para alcanzar el estado de purificación.

Este fuego abrasador, que adquiere dentro de la dialéctica *pureza vs impureza* , las connotaciones del eje negativo (pecado, Mal, fuego del infierno<sup>13</sup> que devora "el covertedor est li feus pris / et es dras et el lit a masse."), puede sublimarse deslizándose entonces hacia el simbolismo de la luz<sup>14</sup>, y esto es lo que sucede cuando al hacer su aparición la lanza ígnea es comparada con el rayo.

" A mie nuit, de vers les lates  
vint une lance come foudre " (vv.514-5)

[ ... ]

" En la lance un pannon avoit  
qui estoit toz de feu espris " (vv. 520-1)

La metáfora es de gran riqueza simbólica "*car le feu purificateur est psychologiquement parent de la flèche ignée, du coup céleste et flamboyant que constitue l'éclair* " <sup>15</sup>. La luz del rayo, del fuego celeste "*la lumière n'est pas seulement un symbole mais un agent de la pureté ...* " <sup>16</sup>- sublima la naturaleza instintiva de Lanzarote, lo purifica eliminando la "paja" del trigo, como nos dice Lucas en III, 17 <sup>17</sup>.

La Iglesia Católica incorpora el fuego en la liturgia bautismal<sup>18</sup>. Este elemento que quema y alumbra, que mata y vivifica,

que destruye y purifica, está representado por la llama del Cirio Pascual que simboliza la "Luz de Cristo", base de la iluminación espiritual para el cristiano. Este debe estar siempre en actitud vigilante como *las diez vírgenes prudentes*<sup>19</sup> que mantienen en todo momento sus lámparas encendidas. En resumen, el fuego regenera a Lanzarote.

"Le feu peut donc être employé comme moyen de purification: mais cet élément sert principalement à déceler celui qui est pur, celui qui peut accéder au royaume de Dieu; car sur cet élu le Feu ne saurait mordre." <sup>20</sup>

Así, Lanzarote purificado puede ascender a la torre en una situación de clara dominación soberana contemplando el ancho horizonte que se abre bajo sus pies. Sin embargo, su recuperación es tan sólo momentánea, pues, Lanzarote sucumbe de nuevo ante la visión de Ginebra (tentación) y el vértigo está a punto de precipitar su caída (vv.565-8). Lanzarote nos muestra, esta vez de manera más explícita<sup>21</sup>, su condición temporal sometida a las pasiones de la carne. Su decadencia señala la pérdida de la perfección primordial, la del Paraíso Terrenal; la pérdida de la comunicación entre Cielo y Tierra; hay, por lo tanto, que buscar el camino. Los ritos de purificación deben, pues, continuar.

#### **IV. 1. b. AGUA : El agua del vado**



El segundo rito de purificación será por agua. La situación es la siguiente: Lanzarote, después de despedirse de Gauvain, cabalga hacia el puente de la espada. Su caballo le conduce hasta un vado guardado por un caballero que le prohíbe franquearlo<sup>22</sup>. Lanzarote, inmerso en dulces pensamientos, no oye la advertencia siendo derribado y yendo a caer en plena corriente del río; al sentir el frescor del agua vuelve en sí disponiéndose a mantener combate contra el guardián.

Para Durand<sup>23</sup> el valor purificador del agua lustral reside en su:

- a) *limpidez* (vs impureza)
- b) *frescor* (vs tibieza)

A estos caracteres Bachelard<sup>24</sup> añade el de

- c) *agua corriente*, es decir, *viva*.

Todas estas propiedades las posee el agua del vado, convirtiéndose en un instrumento de regeneración espiritual.

a) limpia, clara : " li chevax voit et bel et cler / le gué ....." (vv. 738-9).

b) fresca: el frescor se deduce por metonimia, es decir, por el hecho de sobresaltar a Lanzarote, sacándole de su ensoñación.

"Quant cil sant l'ève, si tressaut;  
toz estormiz an estant saut,

ausi come cil qui s'esvoille " (vv.767-69)

c) fluyente: la corriente arrastra río abajo la lanza y el escudo de Lanzarote.

" ...son escu et sa lance  
qui par le gué flotant aloient  
et totes voies s'avaloint,  
s'estoient ja molt loing a val, " (vv.836-9)

Así, cuando Lanzarote cae al agua, esta le convulsiona (tressaut, estormiz) sacándole de su estado de introversión, apartándole del medusante mundo femenino (vv. 744-5; 788-9) y devolviéndole al mundo consciente de los valores diurnos.

Este "despertar" metafórico por el agua confirma el valor catártico de la inmersión de Lanzarote, porque simbólicamente Lanzarote muere al mundo del pecado, de la mancha y renace purificado<sup>25</sup>, pues, como explica San Pablo (Rom. 6, 4s):

" Por el bautismo hemos sido, pues, enterrados con él para la muerte a fin de que así como Cristo resucitó de entre los muertos para la gloria del Padre, así también nosotros caminemos en novedad de vida. Porque si por imitación hemos participado en su muerte, así también participaremos de su resurrección."

El rito bautismal, al que es sometido Lanzarote aparece, en sus gestos esenciales<sup>26</sup>, en el Ritual Romano<sup>27</sup> :

[a] El "*effeta* " ("abríos"):

[a1] Se le abren los oídos: "In auribus: signo tibi aures + , ut audias divina praecepta". Lanzarote antes de la inmersión no oye la prohibición del guardián:

"Cil ne l' antant ne ne l'oi,  
car ses pansers ne li leissa." (vv.744-5)

Así se lo hace saber éste cuando por fin le escucha:

Par foi, si aviez, fet cil;  
don ne m'eüstes vos molt vil,  
quant je le gué vos contredis  
trois foiees, et si vos dis  
au plus haut que je poi crier? " (vv.777-81)

[a2] Se le abren los ojos: "In oculis: Signo tibi oculos +, ut videas claritatem Dei" Lanzarote, imbuído en sus pensamientos, tampoco ve al que le reta: "qui puet estre qui l'a feru." (vv. 770). Después de la inmersión ve : "lors a le chevalier veü " (v.772). No resulta difícil relacionar este pasaje con el milagro evangélico de la curación del ciego de nacimiento: "qui

caeco nato oculos aperuit", que la Iglesia Católica introduce en uno de los exorcismos del "*De sacramentum Baptismi*"<sup>28</sup>.

El mismo Lanzarote, confiesa su sordera y ceguera ante la recriminación del guardián:

" Dahez ait qui vos oï onques,  
ne vit onques mes, que je soie ! " (vv.788-9)

[b] La Inmersión: "In Ecclesiis autem ubi Baptismus sit per mersionem, sive totius corporis ..." . La inmersión (o la aspersion) en el agua purificadora supone un rito de separación y al mismo tiempo de agregación puesto que por él, Lanzarote deja atrás los pensamientos que le unen a los valores temporales de la carne y se incorpora al mundo heroico gobernado por los valores de la Transcendencia.

" et fiert celui si qu'il l'abat  
en mi le gué tot estandu, " (vv. 763-4)

Para los que consideran el pasaje del vado como una de tantas pruebas que surgen a lo largo del recorrido heroico<sup>29</sup>, la prueba no representa un obstáculo difícil de salvar<sup>30</sup>. En este sentido estamos de acuerdo con Chandès cuando afirma:

" Il était passé par un gué non périlleux et une fausse frontière, bien que

toutes les composantes du passage dangereux aient été réunies." 31

Si el episodio del vado tiene una lectura deceptiva en el terreno del "afrontamiento" heroico hay que pensar que su significado está en un nivel más profundo. Chandès nos da su propia interpretación sobre la caída de Lanzarote en el agua, sin embargo, ésta no deja de ser una interpretación parcial, unilateral de un episodio tremendamente rico por su polivalencia.

" Il n'en demeure pas moins que Lancelot a chuté dans le gué, accident remarquable pour un héros guerrier mû par les idéaux de la transcendance et gouverné par les archetypes de l'ascension; remarquable et lourd de sens, car déjà nous pressentons une corrélation étroite entre les effets de la toute-puissance pétrifiante de la passion et les symboles hydriques." 32

Pero, si Lanzarote cae al agua por culpa de la feminidad, por el elemento purificador, representado en el agua lustral, se levanta, se limpia. Si el río es o no es una frontera<sup>33</sup> de este desdibujado mundo de Gorre poco importa; lo verdaderamente importante es que el río simboliza una frontera espiritual y su paso un rito de purificación: en sus aguas debe lavarse el héroe para regenerar y fortificar el espíritu antes de adentrarse en el mundo tenebroso de Gorre; purificación que alcanza además a las armas (la lanza y el escudo caen en plena corriente).

Desde esta lectura el guardián, personaje estrechamente vinculado con el agua, juega un papel más importante que el de encabezar la lista de los adversarios de Lanzarote, adversario por otra parte irrelevante. En nuestra opinión, por tratarse de un agua *lustral*, el guardián se asimila a la figura del sacerdote (dentro de la liturgia), custodio del agua vivificadora y ejecutante del ritual de paso (bautismo). Para ello nos fundamentamos en el cambio de papeles que tiene lugar entre Lanzarote y el caballero.

Los adversarios de Lanzarote adoptan por lo general la arquetipología del caballero monstruoso<sup>34</sup> (gigantismo, agresividad mordicante, animalidad ....) y descortés; un ejemplo sería Méléagant o su doblete, el Caballero Orgullosa. Sin embargo, esto no ocurre con el guardián del vado que es :

1-caballeroso y honesto: Pone en guardia a Lanzarote sobre la prohibición de pasar el río e insiste por tres veces.

"... quant je le gué vos contredis  
trois foiees, et si vos dis  
au plus haut que fe poi crier?  
Bien vos oïstes desfier  
au moins, fet cil, deus foiz ou trois, ..." (vv. 777-786)

Se siente ofendido y avergonzado cuando Lanzarote duda de su

palabra.

"Quant cil l'oi, s'en ot grant honte; " (v. 819)

" Honte m'as dite, si m'enuie. " (v.824)

## 2-leal:

" ... Chevaliers, monte  
sor ton cheval seüremant,  
et je te creant læaumant  
que je ne ganchisse ne fuie." (vv.820-23)

## 3-su espada despide destellos llameantes

" et cil saut sus, si treit le suen  
qu'il avoit flanbeant et buen; " (vv. 857-8)

En la espada convergen lo luminoso-solar (flanbeant), lo bueno (buen) y lo vertical diairético, todos ellos atributos y cualidades de las divinidades uranianas<sup>35</sup>.

Por el contrario, Lanzarote asume ciertos caracteres del adversario negativo; así en la lucha contra el guardián, Lanzarote "contaminado" espiritualmente se asimila en parte a aquellos contra los que tendrá que combatir y aparece como:

1-imprudente (por antítesis): Lanzarote no escucha el aviso del guardián.

" Lai le gué, si feras que sages,  
que la n' est mie li passages " (vv.749-0)

2-amenazador: Lanzarote dice:

" se ge au frain une des mains  
vos pooie tenir au mains. " (vv.793-4)

y el guardián comprendiendo su orgullo replica:

"je ne pris pas plain poing de cendre  
ta menace ne ton orguel. " (vv.798-9)

Aunque "poing de cendre" refuerza la negación, pues se trata de un sustantivo expresivo utilizado como auxiliar de la negación con verbos del sentido de "priser", lo cierto es que estos sustantivos no son puros términos gramaticales, poseen -más o menos debilitado- su valor nominal<sup>36</sup>, por lo que juzgamos apto apoyarnos en esta expresión para la articulación y coherencia semántica del episodio. Así pues, la comparación entre la ceniza y la menace / orguel sitúa la purificación dentro de su verdadero marco, el penitencial: *"la cendre évoquant par sa légèreté la poussière du sol rappelait à l'homme son origine, d'où*



*son signe de pénitence, de douleur, de repentir "* <sup>37</sup>. El puñado de ceniza ("poing de cendre") recuerda a Lanzarote su condición mortal, verdad indiscutible, que reduce a la nada el orgullo, la amenaza, porque, como señala la fórmula del Miércoles de Ceniza, "*pulvis es et in pulverem reverteris* ."

**3-descortés, anticaballeroso**: El modo tan poco noble de reducir al contrario, como confirma el v. 812. Vid. también los vv. 816-818.

"Lors vient li chevaliers avant  
en mi le gué, et cil le prant  
par la resne a la main senestre,  
et par la cuisse a la main destre;  
sel sache et tire et si l'éstraint  
si durement que cil se plaint,  
qu'il li sanble que tote fors  
li traie la cuisse del cors; " (vv. 803-10)

**4-ofensivo**: ultraja el "honor de caballero" del guardián, al no confiar en su palabra (Cf. vv. 819 y 824).

**5-orgulloso**: se considera capaz de vencer a 100 enemigos semejantes a éste:

" Puis se trest arriers et descent,  
car il an cuidoit bien tex cent  
devant lui mener et chacier. " (vv.853-5)

#### IV. 1. c. Corte: El puente de la espada

La técnica purificadora por corte aparece en dos ocasiones en el relato. La primera con el paso del puente de la espada, la segunda con el desplazamiento de los barrotes de la habitación de Ginebra. En ambos casos, el corte se produce inmediatamente antes de penetrar en espacios que guardan la feminidad (castillo, habitación).

En el puente y en los barrotes, el instrumento de catarsis no será ya ni el agua, materia líquida y ligera, ni el fuego abrasador, sino una síntesis de ambos ya que el hierro, la materia dura del elemento tierra, se enriquece en su substancia con las virtudes purificadoras del fuego "ardiente", del agua "fría" y del aire "exuflado" <sup>38</sup>. En efecto el hierro que sale de la forja es un elemento ontológicamente puro y heroicamente forjado: "*l'épée forgée et trempée avec tous les rêves de la forge est une matière d'héroïsme. Elle est légendaire, dans sa substance, avant d'appartenir au héros*" <sup>39</sup>.

Por ser el hierro el material de la espada hemos creído posible su adscripción al elemento "tierra", aunque en realidad la espada es,

como acabamos de señalar, una síntesis de todos los elementos; además somos conscientes que la acción purificadora de la espada se halla fundamentalmente en su filo, ya que a la fuerza sublimadora y espiritualizadora de su sustancia, la espada incorpora la función diáirética de su hoja (tranchanz) separadora del Bien y del Mal<sup>40</sup>. Por todo lo dicho, el rito de purificación por corte se sobrevalora. Así lo ha entendido el autor que hace del pasaje del puente de la espada la prueba principal del recorrido heroico<sup>41</sup>.

" li autre ponz est plus malvés  
et est plus perilleus assez  
qu'ainz par home ne fu passez,  
qu'il est com espee tranchanz, .... " (vv. 668-673)

¿Pero, por qué es necesaria la reduplicación catártica en este pasaje?. La respuesta nos la dan los otros dos elementos que completan el conjunto. El puente es indisoluble del abismo acuático que fluye bajo él y del castillo donde es retenida la reina y del cual constituye uno de los accesos<sup>42</sup>.

Como ya se ha señalado<sup>41</sup>, este agua femenina, imagen de la madre terrible es la sustancia misma de la angustia y del Mal, por cuanto se trata de un agua moralmente repudiable, de ahí que caer en sus aguas significa "morir" a la vida del espíritu, "ese no retorno"

definitivo que se impone ante la imposibilidad de salir de él, tal parece ser la fuerza de atracción del Mal ejercido a través del elemento femenino.

" De ce gueres ne s'esmaioit,  
s'es mains et es piez se plaioit;  
mialz se voloit il mahaignier  
que cheoir el pont et baignier  
an l'eve don ja mes n'issist. " (vv. 3. 105-9)

Esto explica que Lanzarote a pesar del temor añadido que causan los leones ("l'eve et li ponz et li lion... vv. 3.038-9), miedo exteriorizado por sus acompañantes, sólo tenga una preocupación: "no caer al agua" infernal ya que la angustia y el terror se vinculan más al simbolismo acuático <sup>44</sup>.

Para la imaginación ese agua negra, rugiente, viscosa sustenta, como ya hemos dicho, el arquetipo del dragón<sup>45</sup>, animal infernal, símbolo del mal. El dragón -o su doblete teriomorfo la serpiente- se convierte en *lo animal* por excelencia y, por consiguiente, en el enemigo primordial (prueba principal) contra el que tendrá que luchar el héroe solar. Los ejemplos abundan en todas las culturas y mitologías: Apolo, Mitra, Horus, Perseo, Hércules... y los héroes sauróctonos medievales San Miguel arcángel y San Jorge, en cuyo nombre se armaba a los caballeros.

Así, pues, desde un enfoque mítico, el paso del puente de la espada representa la lucha contra el dragón . Por ello, para lo imaginario el eje horizontal de la espada se desplaza a un eje vertical, es la espada purificada por el fuego de la fragua, por el agua y por el aire ("espee forbie et blanche " 3.022) bien sujeta por el héroe (a ella se agarra con las manos y las piernas) la que se clava en la bestia inmunda que habita las profundidades.

" Et cil de trespasser le gort  
au mialz que il set s'aparoille,  
et fet molt estrange mervoille,  
que ses piez desarme, et ses mains:

[ ... ]

Bien s'iert sor l'espee tenuz,  
qui plus estoit tranchanz que fauz,  
as mains nues et si deschautz  
que il ne s'est lessiez an pié  
souler, ne chauce, n'avanpié. " (vv.3.094-3.104)

La espada que, por sus medidas excepcionales, se asimila a la lanza, es el arma escogida para llevar a cabo la empresa más arriesgada de todas. La elección nos parece justificada por cuanto al intervenir en su forja los cuatro elementos puede hacer frente a esta criatura acuática, terrestre (subterránea), aérea (vuela) y que lanza fuego por la boca o por los ojos.

El puente por su filo cortante ("qui plus estoit tranchanz que fauz " 3.101) representa además un esfuerzo axiológico ("*tout effort axiologique est d'abord une catharsis* " 46) y doloroso ("s'es mains et es piez se plaioit;" 3.106) de separarse de la animalidad, de la impureza del pecado. En efecto, la hoja del puente separa a Lanzarote del infierno acuático, que no es otro que el infierno moral, el pecado. En *La Charrette* , los ritos de purificación tienen por objeto -como reiteradamente venimos señalando- la sublimación de las pulsiones sexuales del héroe, enraizadas en lo materno. Desde este enfoque, el paso del puente significa la lucha -de ahí el gesto polémico del corte- contra las tendencias regresivas. Como señala Jung<sup>47</sup>, la parte negativa, generalmente inconsciente, de la personalidad (*l'ombre* ) tiene que manifestarse para ser reconocida y aceptada, sólo así se le podrá hacer frente y dominar.

En definitiva, la lucha que mantiene Lanzarote contra "el dragón" es la lucha contra su tendencia incestuosa, contra el fantasma de la madre<sup>48</sup> que reviste, por su inflexión moral, los atributos de la madre terrible, infernal, lo que justifica también que se le exorcice a través del corte, de la mutilación: las heridas son un medio eficaz para devolver la lucidez heroica y redoblar la ascesis frente al pujante poderío de la feminidad nefasta.

Resumiendo: El éxito final simboliza la victoria del héroe sobre la madre y sus representantes demoníacos (dragón, leones). La

espada ha cortado los vínculos que le atan con la infancia para poder acceder a la edad adulta. En *Le Graal*, aparece definitivamente explícito el puente como instrumento simbólico de "corte" en la relación madre-hijo : Perceval corta el influjo de la madre al atravesar el puente. Sin embargo, la violencia de la ruptura produce la muerte inmediata de la madre. En las dos novelas aparece la misma imagen, aunque es en *Le Graal* donde se lleva más lejos, o se hace más explícita, la lucha contra la madre<sup>49</sup>.

Por otra parte, la espada del puente conlleva una alusión sexual<sup>50</sup>, su simbolismo fálico evoca la imagen de la penetración en el universo femenino (recuperando el puente su natural posición → castillo.) reforzando así la antítesis diairética entre el mundo masculino de la transcendencia<sup>51</sup> y el mundo uterino, íntimo (castillo, Ginebra). Sin embargo, avanzamos ya que la entrada en dicho universo preludia lo que será para Lanzarote su estancia en él. El castillo de Baudemagus difiere sustancialmente de ese "chastel de grant delit" donde viven sus amores Erec y Enide.

### **los barrotes**

Los barrotes de la ventana cierran el acceso a la cámara de la reina desde el exterior<sup>52</sup>.

\*Quant Lanceloz voit la reïne

qui a la fenestre s´acline,  
qui de gros fers estoit ferree, ... " (vv. 4.583-5)

Al igual que el puente, separan el mundo heroico del mundo místico. Ginebra dice a Lanzarote:

" ...Venez parler a moi  
a cele fenestre anquenuit  
Ceanz antrer, ne herbergier  
ne porroiz mie vostre cors;  
je serai anz, et vos defors" (vv. 4.508-15)

Por ello, el hecho de separar los barrotes (el barroto es obstáculo a doblegar) supone, al igual que el paso del puente, un acto polémico de afirmación de la virilidad, frente al universo femenino.

" Mes de ce Lanceloz se vante  
que, s´a la reïne atalante,  
avoec li leanz anterra:  
ja por les fers ne remanra." (vv.4.597-60)  
" Dame, fet il, or ne vos chaille !  
Ja ne cuit que fers rien i vaille; " (vv.4. 607-8)

Así mismo vemos que uno y otro pasaje son indisociables del



corte, de la herida:

puente:

"De ce gueres ne s'esmaioit,  
s'es mains et es piez se plaioit;" (vv.3.105-6)

barrotes:

" que del doi mame jusqu'as ners  
la premiere once s'an creva,  
et de l'autre doi se trancha  
la premerainne jointe tote;" (vv. 4.640-3)

del derramamiento de sangre:

puente:

"Le sanc jus de ses plaies tert  
a sa chemise tot antor;" (vv. 3.136-7)

barrotes:

"et del sanc qui jus an degote," (v. 4.644)

y del sufrimiento (aunque el Amor que le guía hace que este sea dulce y llevadero, no se puede negar que el paso del puente de la espada es un tormento, un martirio):

" A la grant dolor c'on li fist  
... mains et genolz et piez se blece,

mes tot le rasoage et sainne

Amors qui le conduist et mainne"

si li estoit a sofrir dolz. (vv. 3.110 - 3.115)

(sus compañeros) " ... mes ne sevent pas son mehaing." (v. 3.133)

Esta es, también, la opinión de Baudemagus y de Méléagant, que acomodados en lo alto de la torre ven la gesta de Lanzarote:

"s' orent veü des la a mont

le chevalier passer le pont

a grant poinne et a grant dolor." (vv. 3.155-7)

y del propio narrador cuando nos dice que Lanzarote, al ver venir hacia él a Baudemagus disimula la angustia, entiéndase dolor, que le producen sus llagas (Cf. vv. 3.318-24). Cuando Lanzarote se hiere con los barrotes no siente, en cambio, ningún dolor (ne des plaies, nule ne sant", vv. 4.644-5), la explicación podría ser esta: al ser el paso de los barrotes una reduplicación del primer paso, el sufrimiento del puente minimiza el de los barrotes: ya no son las manos, sino tan sólo el dedo el que se desgarran.

Las heridas-cortes que sufre Lanzarote rescatan y limpian, pero en nuestra opinión, tienen además el valor de una "castración" simbólica. La lama de la espada, el hierro del barrote no separan

únicamente lo masculino de lo femenino (lo que ocurre en la circuncisión judía que "*tranche littéralement les sexes comme elle tranche entre la pureté masculine et le wuanzo féminin et corrompu*"<sup>53</sup>) sino que también pueden atentar contra la cita de amor. Efectivamente, Lanzarote y Ginebra pertenecen a la misma tribu; además, Ginebra es la madre mítica o/y simbólica de sus súbditos, lo que hace que toda relación entre ambos se establezca dentro de lo que podríamos llamar el incesto político-moral. Conocemos además el sentir de Chrétien en este tema y, sobre todo, hemos demostrado desde el capítulo de la "lucha en el bosque" cómo el autor se opone y lucha contra la *imago* materna.

Efectivamente, en la ventana, Lanzarote se corta en la mano y la mano es símbolo del poder microcósmico y atributo fálico.

" La symbolique nous montre que la puissance microcosmique est indifféremment représentée par la tête dressée ou le pénis en érection, quelquefois encore par la main, comme nous l'avons signalé à propos de la main de justice. "<sup>54</sup>

Por otra parte, en los tratados de quirología se designa al meñique, dedo donde tiene lugar el corte (" del doi mame jusqu'as ners / la premiere once s'an creva" vv. 4.640-1) como el dedo del amor. Por consiguiente, la protección contra la libido destructora (pulsión incestuosa) se consigue con la mutilación, con el corte, exorcismo que

supone la reconquista del poder perdido<sup>55</sup>: Aunque parezca paradójico representa el gesto de afirmación de lo heroico - viril frente a la feminidad terrible, que deja así de constituir un peligro para el héroe.

" Le baptême, souvent par circoncision, est la remise en ordre d'un monde et de fonctions perturbées par une chute qui était captage de puissance ".<sup>56</sup>

De ser esto cierto, Chrétien habría resuelto satisfactoriamente el problema del incesto y del adulterio con estas sutiles transformaciones (esto explicaría por qué juzga necesario incluir en la obra el motivo del puente, si como señala A. Micha<sup>57</sup>, el puente es una invención del autor). Desde un enfoque psicoanalítico, el encuentro de Lanzarote y Ginebra significaría el acceso del animus purificado al gran misterio, al anima; es decir, el encuentro con la "mujer interior" espiritualizada, divinizada, objeto ella misma de veneración<sup>58</sup>. Esta salida conciliadora no se repite en su última novela donde la solución es más drástica: desligarse de la madre contribuyendo a su muerte.

Resumiendo, la purificación por corte pone al descubierto la problemática del incesto y su resolución a través del exorcismo catártico. Por otra parte, esta problemática deja entrever el tema de la impotencia masculina que, por su redundancia en la obra de Chrétien<sup>59</sup>, parece dejar al descubierto una posible inhibición del autor ante la sexualidad.

#### IV. 1. d. AIRE : La torre

El aire como fluído envolvente de la materia, como elemento que reúne los calificativos de translucidez, receptibilidad, inmaterialidad, etc., como "hormona"<sup>60</sup> de la imaginación aérea dinamiza en *La Charrette* numerosas imágenes que constelan en torno al eje ascensional.

A pesar de la escasa representatividad que G. Chandès le confiere en la obra de Chrétien<sup>61</sup>, en *La Charrette*, el aire participa de la dialéctica aéreo vs terrestre, pues el drama humano de Lanzarote se resume en el dilema de permanecer "pesado", asumiendo las cadenas de la condición terrestre o, por el contrario, intentar lo "aéreo", lo "ligero", la sublimación como camino a la transcendencia.

De toda la imagineria aérea sólo nos interesa por el momento el aire ligado al cuerpo humano como fluído vital, y éste en la medida en que la respiración puede tener un valor moral. Existe la creencia generalizada de que en el aliento (respiración) se sitúa "*la partie privilégiée et purifiée de la personne, l'âme*"<sup>62</sup>.

De los tres casos mencionados de "fisiología aérea" en el capítulo de la "Adversidad Femenina"<sup>63</sup>, sólo en la torre la restricción respiratoria tiene un valor lustral (avalado por su función penitencial) que le aproxima a los ritos respiratorios del Hata-Yoga en los que:

" El aliento retenido recoge todos los restos y actúa como un purga ... purificación general de todo el sistema, se tiene la impresión de tener un cuerpo nuevo " 64.

Nuestro análisis se centra, esencialmente, en el aire que encierra la torre y que es respirado por Lanzarote, recordemos la vinculación que existe entre el "intento de suicidio" y la torre como una relación pecado-penitencia, porque la función moral de esta es servir de purgatorio, y como tal de *lugar de tránsito* 65 en el que uno debe alcanzar con su sufrimiento la purificación para acceder al estadio de plenitud espiritual, indisociable en la caballería medieval de la plenitud heroica. Un claro ejemplo del perfecto caballero espiritual será Galaad, el hijo de Lanzarote en el ciclo en prosa. En Chrétien, el modelo hubiera sido, con toda probabilidad, Perceval, de haberse concluido la novela.

Como ya hemos manifestado<sup>66</sup>, el aire de la torre se contamina con la pesadez de la materia pétreo, lastrando a través de la respiración a Lanzarote. Su voz (palabra-aire) es la de un ser que sufre toda la angustia, todo el peso, de una noche sin fin, sin salida ("con sui perduz, con sui periz l " v. 6.482). Sin embargo, es precisamente este sufrimiento ("cil qui a dolor sa vie use." v. 6.531), producido por la imposibilidad de respirar aire puro, de asimilar su poder espiritual para sentirse un ser libre<sup>67</sup>, el que sin él saberlo le está redimiendo,

al purificarle.

En efecto, la queja en la que reconoce la caída ("car g'iere el mont, or sui el val / An po d'ore m'a abessié / voiremant, de si haut si bas." vv.6.471 y 6.476-7) es el débil soplo (souffle) que aviva en la hermana de Méléagant la esperanza de encontrarlo: Recordemos que la liberación se produce a través de un desfallecido monólogo que llega hasta la *pucele* sirviendo de guía, como el germen de luz que titubeante al principio va poco a poco disipando la oscuridad de la noche e iluminando un cielo azul.

De hecho la visión de la doncella por parte del prisionero anuncia la reconquista de los valores ascensionales y confirma que el proceso penitencial toca a su fin, demostrando con ello el isomorfismo existente entre la luz, la palabra (aire) y la visión como atributos de la omnipotencia celeste<sup>68</sup>. La recuperación de los dos "atlas sensoriales"<sup>69</sup>, es decir, de los órganos visual y auditivo vinculados al *esquema de la elevación*, como culminación de un proceso catártico, aparecía ya en la purificación por agua, en el episodio del vado. El paralelismo entre ambos casos es verdaderamente sorprendente. Esta semejanza con otro proceso lustral justifica, a la vez que confirma, el valor purificador que hemos otorgado a la torre.

## VADO

## TORRE

### 1- Lanzarote no oye

"cil ne l'antant ne ne l'oī " (744)

"mes cil dedanz ne l'oī mie " (6.540)

### Lanzarote oye

Vid. vv 777 y ss..

"Des, fet-il, qu'est ice que j'oi? " (6.551)

### 2- Lancelot no ve

"ne vit onques mes, que je soie! "(789) "j'oi parler et neant ne voi ! (6.552)

### Lanzarote ve

"lors a le chevalier veu " (770)

"vit celui qui huchié l'avoit." (6.565)

Para aquellos que opinen , no obstante, que vamos demasiado lejos al atribuir al aire un valor expiatorio, queremos ampliar nuestro análisis al escenario (torre), al régimen alimenticio y al tiempo de estancia, con ello se demuestra cómo en todos los casos el significado penitencial se hace redundante.

#### a) Situación de la torre

El simbolismo de la torre está condicionado por la función a la que se destina este tipo de construcciones. Por lo general se trata de fortificaciones que sirven de protección o defensa frente a un posible enemigo. Son , por lo tanto, "universos contra"<sup>70</sup>.



Esta imagen primordial de separación se ve reduplicada en el caso de la torre-prisión de Lanzarote por su situación geográfica, a la que Chrétien alude por dos veces.

1º) la torre aparece alejada de todo hábitat social

"mes n'avoit, d'une liue an tor,  
meison, ne buiron, ne repeire." (vv. 6. 426-7)

2º) la torre se levanta a la orilla del mar, perfilándose su aislamiento como insularidad. La imagen cobra fuerza con la mención de la isla de la que provienen los materiales de construcción.

"une tor, [ ...]  
ençois qu'ele fust tote faite  
sor la mer, et la pierre treite;  
que pres de Gorre iqui de lez  
an cort uns braz et granz et lez:  
en mi le braz une isle avoit  
que Meliaganz bien savoit.  
La comanda la pierre a traire  
et le merrien por la tor faire. " (vv.6. 118-6. 126)<sup>71</sup>

En efecto, a través de la sinécdoque (material de la isla = isla) obtenemos la isomorfia siguiente: TORRE = ISLA<sup>72</sup>

Por la torre, Lanzarote es apartado, separado de la sociedad (insularidad): de Gorre (vid. vv. 6. 426-7) y, sobre todo, de Logres a la que pertenece (recordemos que la intención de Méléagant al encerrar a Lanzarote es evitar que éste acuda a la corte de Arturo para mantener su palabra, según lo acordado en la corte de Baudemagus<sup>73</sup>). En Logres, como es lógico, se dará al salvador de la reina por desaparecido, la ausencia se equipara a "estar muerto" o "en prisión", justificando que Gauvain no haya ido en busca de su compañero y amigo (vv. 6.483-6. 505). Veamos en los versos siguientes esta asimilación.

En Logres: Respuesta de Gauvain ante la reclamación de Méléagant para que el combate se celebre aun en ausencia de Lanzarote:

"[...] Sire, de Lancelot  
n'a point an tote ceste terre;  
[ ...] s'il n'est morz ou anprisonez ..." (vv.6. 204 y ss.)

En Gorre: Respuesta de Baudemagus al conocer la pretensión y el desprecio de su hijo por Lanzarote:

"mes espoir qu'il est anfoiz  
ou an tel prison anserrez, ..." (vv. 6. 362 y ss.)

En el Occidente medieval, el espacio marginal y marginador por excelencia es el bosque. En él, como afirma J. Le Goff<sup>74</sup>, "*se brisent, en quelque sorte, les mailles de la hiérarchie féodale*". Esta insularidad la hemos ya mencionando a propósito del episodio de "la lucha en el bosque"<sup>75</sup>. Así podemos establecer un nuevo isomorfismo: TORRE=BOSQUE.

Pero el bosque -y esto interesa sobremanera- no es sólo el refugio de los que huyen de la justicia (siervos fugitivos, bandidos, asesinos, sacrílegos, etc.) es también el lugar ansiado por el anacoreta que busca en este desierto occidental <sup>76</sup> la soledad y la dureza necesaria para llevar una vida de recogimiento y sacrificio. Le Goff añade además que "*l'érémisme occidental, à la recherche de déserts géographiques et spirituels, semble avoir d'abord préféré les îles*" <sup>77</sup>. De nuevo vemos emerger el isomorfismo bosque-isla.

Esta función "penitencial" del bosque, habitado por ermitaños, es utilizada por Chrétien en dos de sus obras: en *Le Chevalier au Lion* y en *Le Conte du Graal*. En la primera de las dos novelas, el bosque es escenario del "caos psíquico" de Yvain producido por un deterioro moral. En él se automarginará y llevará la vida propia del hombre salvaje, como lo demuestra su alimentación en un principio "cruda"<sup>78</sup>, aunque luego se la cuece expresamente el ermitaño. Pero este proceso de aniquilamiento de viejos códigos, de disolución de lo social o caballeresco es necesario para la gestación de un hombre nuevo<sup>79</sup>. El

bosque se convierte así en un atañor donde se produce la metamorfosis, no sin sufrimiento.

"C'est d'une souffrance morale et les remords de sa faute que va surgir la chevalerie rénovée d'Yvain . Après la mue psychologique et la création d'un être neuf, à quoi correspond sa folie que guérit l'onguent merveilleux, il prend de plus en plus conscience de la fonction idéale du chevalier. Il a compris que la bravoure à toute épreuve devait être mise au service du droit, de la justice, de toutes les causes généreuses. " 80

Primero el hambre, después cuando el león le hace compañía echa en falta las buenas costumbres y se lamenta de la rusticidad de su comida-sin condimentar, sin pan.

"qu'a toz mangiers est force fains  
desatranpree et desconfite; " (vv.2. 850-1)

En este proceso de reintegración a lo social y de recuperación espiritual la ayuda del eremita será fundamental. El buen hombre asiste a las necesidades materiales del pobre demente y lo hace cambiando las condiciones de su alimentación (crudo > cocido), rompiendo su aislamiento. A través de estos cuidados "materiales" se va perfilando la labor espiritual del ermitaño, que asegura la virtud de la humildad en Yvain<sup>81</sup>.

En la segunda obra, *Le Graal*, Perceval asume en el bosque su "caos espiritual", ya que lleva años sin acordarse de Dios, a causa del pecado cometido contra su madre. En el bosque vive un ermitaño -su tío materno- que le ayuda a restablecer su armonía espiritual. Perceval se confiesa, llora por sus pecados y hace penitencia.

"- Voirs est, biax niés. Or te repant !

Qant de t'ame pitiez te prant,

si aies an toi repantance

et si voises an penitance

[ ... ] Se il te vient a volanté,

ancor porras antrer an pris

et avoir leu an paradis.

[ ... ] - Oïl, fet il, mout volantiers. " (vv. 6. 223-6. 253)

En el bosque tiene, pues, lugar un proceso expiatorio que purifica al caballero de los pecados y errores cometidos. Cuando sale de él, Perceval es un ser regenerado, con una meta trascendente en su vida: la busca del Santo Grial. Otro tanto ocurre en *Erec*, donde la pareja crece en perfección y conocimiento a través de pruebas que acontecen sobre todo en el bosque.

Resumiendo en las dos novelas se produce en el bosque un proceso de renovación, de cambio material y espiritual subrayado este último por la presencia de un hombre santo, un eremita y por un

régimen alimenticio muy similar al que se recoge en los canones penitenciales.

b) Alimentación : Como vemos, la alimentación tiene un papel muy importante en los procesos de purificación. Seguidamente, trataremos de demostrar el valor penitencial del alimento de Lanzarote, este se caracteriza:

1º- por la escasez tanto en la comida como en la bebida =  
AYUNO

"si li donoit l'an a mangier,  
molt povremant et a dongier, " (vv. 6. 141-2)

2º- por la comida y la bebida penitenciales = PAN Y AGUA

"pain d'orge dur et eve troble " (v. 6. 617)

El ayuno y la alimentación a pan y agua son propios de los ritos penitenciales y cuaresmales, porque como recogen los manuales de la confesión en la Francia medieval<sup>82</sup> "*contre la chair, l'arme suprême est le jeûne*". Hay dos tipos de ayuno: el espiritual: aislarse del mundo para evitar la tentación de la carne y el material: reducción de la comida, generalmente, a los alimentos básicos del pan y del agua. Como podemos observar Lanzarote sigue -aunque

involuntariamente- ambas formas de ayuno.

Este régimen alimenticio es también practicado -y esta vez voluntariamente- por los que viven apartados del mundo como es el caso de los anacoretas y eremitas, que incorporan en ocasiones raíces, plantas silvestres o cultivadas, por ellos mismos, en pequeños huertos. Siguiendo con el cotejo de las dos novelas de Chrétien, en *Yvain* la alimentación del ermitaño es pan y agua que ofrece al loco, dejándolo sobre una pequeña ventana.

"de son pain et de sa porrete  
par charité prist li boens hom,  
si li mist fors de sa meison  
desor une fenestre estreite; " (vv.2. 840-43)

Posiblemente, aunque nada se explicita, cultiva hortalizas porque cuando Yvain lo encuentra por primera vez éste rotura el campo ("et li hermites essartoit " <sup>83</sup>). Posteriormente la alimentación de Yvain se amplía, al prepararle el ermitaño la caza que aquel le trae.

-caza sin sal ni especias.

"de lui colchier , et si metoit  
asez de la venison cuire;  
[ ... ] venison sanz sel et sanz poivre" (vv. 2.870-1 y 2. 876)

-agua fresca de la fuente: " et aigue froide de fontaine. " (v. 2. 877)

pan de cebada y centeno sin levadura.

"... et d'acheter pain

d'orge, et de soigle sanz levain; " (vv.2. 879-90)

En *Le Graal*, el ermitaño confirma definitivamente el valor expiatorio (penitencial) de este tipo de alimentación cuando al preguntar a Perceval si desea "lavar sus pecados", la respuesta es que sí.

"Ce voel que por tes pechiez faces,

se tu viax avoir de Deu graces

ausi con tu avoir les siax.

- Oïl, fet il, mout volantiers. " (vv.6. 249-53)

Este le pide entonces que permanezca con él dos días en el bosque, compartiendo su comida.

"-Or te pri que Il. jorz antiers

avoec moi ici te remaignes

et que an penitance praignes

tel viande <sup>84</sup> come la moie. " (vv.6. 254-7)



Para la descripción de la comida adoptamos la variante de la edición Hilka (vv. 6. 279-82), ya que la copia de Guiot no la especifica.

-perifollo, lechuga y berros : "Cerfuel, leitues et cresson"

-pan de cebada y avena : "Et pain i ot d'orge et d'avainne"

-agua clara de la fuente : "Et eve clere de fontainne;"

Comparemos a continuación las semejanzas y diferencias entre las tres novelas: *La Charrette* , *Yvain* y *Le Graal* .

LANZAROTE

YVAIN

PERCEVAL

PAN	Subst.	pain d'orge	pain d'orge, soigle	pain d'orge, d'avainne
	Adjet.	dur	fort aspre, sanz levain	
AGUA	Subst.	eve	porrete, aigue	eve
	Adjet.	troble	froide(de fontainne)	clere (de fontainne)
COMIDA	Subst.		venison	Cerfuel, leitues, cresson
	Adjet.		sanz sel, sanz poivre	

ESPACIO	Subst.	Tor	Boschage	forest
	Adjet.	fenestre petite	fenestre estroite	

Lo primero que observamos es que Lanzarote es el que sigue la alimentación más pobre (pan y agua) mientras que Yvain y Perceval la tienen más variada, estando la de este último más en la línea penitencial porque no incorpora carne. Omitidas estas variantes, fijemos nuestra atención en la alimentación común a los tres protagonistas, es decir, en el pan y en el agua.

En los tres casos aparece el pan de cebada ("pain d'orge"), si bien en *Le Chev. Lion* se incluye también el pan de centeno ("soigle") y el *Le Graal*, de avena ("avainne"). Estas dos variantes refuerzan nuevamente la penuria alimenticia de Lanzarote.

El pan, por otra parte, está elaborado con cereales que consituyen el forraje de los animales<sup>85</sup>, cereales toscos -frente al trigo- que hacen al pan "fort aspre". El pan de Lanzarote está además duro (dur). Se diría que el pan, al igual que el aire, ha asimilado la dureza y pesadez de la piedra, insistiendo una vez más en la imagen de un Lanzarote lastrado por/en su caída. Al mismo tiempo, se está reduplicando el valor penitencial del pan que es áspero y duro. Esta

"abstinencia" alimentaria tiene como fin último el adelgazamiento, la desmaterialización, es decir, la espiritualización.

En efecto, la dureza lo asimila al pan sin levadura de Yvain ("sanz levain"). El pan ázimo -como señala St. Martin- "*représente à la fois, l'affliction de la privation, la préparation à la purification et la mémoire des origines*" <sup>86</sup>, es decir, se convierte en el alimento esencial para la purificación del alma a través de la vía del sacrificio. Teniendo en cuenta que estamos enfocando la estancia de Lanzarote en la torre desde la perspectiva de la moral cristiana, en la que el pan ázimo es el pan sagrado, la hostia, podríamos argumentar que en este sentido, Lanzarote, Yvain y de modo claro, Perceval, están recibiendo en ese bosque-torre de expiación, el alimento espiritual necesario para su renovación, para la subsistencia de su alma, y este alimento es aportado además (salvo en el caso de Lanzarote) por un hombre de Dios, un ermitaño, que en *Yvain* coloca el alimento en una estrecha ventana; en idéntico lugar recibe Lanzarote el súdo.

Para el agua el valor diferencial reside en sus epítetos. Frente a los adjetivos fresca (froide) y clara (clere) del agua que beben Yvain y Perceval respectivamente, el agua de Lanzarote es turbia (troble).

La claridad y la frescura son las propiedades del *agua pura*, mientras que el agua turbia es un agua compuesta: mezcla de agua y tierra. Por este componente terrestre el agua ha perdido su pureza y,

por ello, su fuerza purificadora, oponiéndose material y funcionalmente al agua del vado. Esta otra agua (símbolo de las ataduras de Lanzarote a lo terrenal) evoca en cambio el agua espesa del puente de la espada, símbolo y sustancia del mal porque, como afirma Bachelard, el agua turbia tiene una nocividad polivalente:

"Si, pour l'esprit conscient, elle est acceptée comme un simple symbole du mal, comme un symbole externe; pour l'inconscient, elle est l'objet d'une symbolisation active, toute interne, toute substantielle. L'eau impure, pour l'inconscient, est un réceptacle du mal, un réceptacle ouvert à tous les maux; c'est une substance du mal " <sup>87</sup>

El propio Lanzarote percibe sus efectos dañinos cuando asegura: "qui le cuer et le cors me trouble." (v. 6.618). Sin embargo, este agua que perjudica al cuerpo y contamina el alma -siendo, al mismo tiempo, el signo simbolizante (agente de impureza) y la realidad simbolizada (Lanzarote contaminado)- simboliza, en nuestra opinión, las aguas amargas que el pecador (o el inocente que paga pecados ajenos) debe apurar hasta la última gota<sup>88</sup>, una vez que ha tomado conciencia de su propia miseria; de esta manera, el agua impura puede tener una valoración positiva, de prueba, de penitencia, porque el agua participa de la ambivalencia que la hace fuente de vida<sup>89</sup> y de muerte, creadora y destructora. Así, la amargura del corazón, del cuerpo dará paso a la alegría del espíritu.

Resumiendo, Lanzarote es sometido en la torre a un rito lustral. Este se fundamenta en la exclusión durante un tiempo del universo feudal cristiano y en el ayuno (que conlleva la restricción del aire, de la luz, del espacio<sup>90</sup>): está pasando su infierno, en que el agua y el aire son importantes. En algunos infiernos (Vid. Enéas , vv. 2.351 y ss.) las aguas son corruptas y el aire miasmático y letal para el que lo respira.

Este tratamiento penitencial es mucho más riguroso que el de otros personajes de Chrétien, los cuales en circunstancias parecidas mejoran el régimen alimenticio (Yvain) o acortan su duración (Perceval ayuna durante dos días). Lanzarote lo seguirá durante algo más de un año. Este hecho nos parece especialmente significativo porque sabemos que en la E. Media, la dureza penitencial aumenta o disminuye en proporción a la magnitud de la falta<sup>91</sup>. Así, la larga y penosa expiación de Lanzarote indica claramente una falta grave.

En efecto, Lanzarote expía su intento de suicidio. Como ya expusimos en la vertiente negativa del Régimen Diurno, varios eran los elementos o aspectos que concurrían en la caída; ahora, esos mismos elementos, con una función evidentemente antitética, contribuirán a la catarsis y, por consiguiente, a la reconquista de los ideales de la Transcendencia.

De este modo, si el lazo-nudo sirvió para arrastrarle a la

caída, para ahogar sus posibilidades aéreas, ahora le inmoviliza, lo aprisiona obligándole a sufrir la pesadez de la materia (muros, aire, alimentos) y, en general, la falta de aire, de espacio libre, en fin, la cautividad:

-Las tinieblas: si el nudo condujo a Lanzarote hacia la más negra oscuridad, la muerte; las tinieblas<sup>92</sup> le hacen padecer en la torre la ceguera de una noche eterna.

-La carne: si la carne le tentó, ahora está sometido al ayuno y a la abstinencia.

El espíritu de Lanzarote está siendo purificado de las ataduras terrenales con los mismos lazos que lo atraparon e hicieron caer. Desde este enfoque, el simbolismo de la torre se desliza de un semantismo catamorfo (tumba, infierno) a un semantismo ascensional al convertirse en símbolo de regeneración espiritual , en *scala coeli*".

"L'athanor des alchimistes emprunte la forme d'une tour pour signifier que les transmutations recherchées dans leurs opérations vont toutes dans le sens d'une élévation: du plomb à l'or et, au sens symbolique, de la lourdeur charnelle à la spiritualisation pure. " 93

\* \* \*

Hemos intentado demostrar a lo largo de este capítulo cómo

cada rito de purificación se adecuaba a la necesidad de renovar en el héroe sus valores transcendentales, una vez que éstos se habían devaluado por el influjo medusante de la feminidad, encarnada en Ginebra. La decadencia implica que el hombre ha perdido la comunicación con el cielo y que debe, por lo tanto, buscar el camino de la armonización espiritual a través de la purificación.

Así lo entiende Chrétien, que busca en todo momento separar a su héroe de una atracción que se manifiesta obsesiva y que pone en grave peligro, por sus efectos, al "caballero ideal" que hay en Lanzarote. Insistimos en que no es Lanzarote el que busca la recuperación de un yo perdido; él, desde la carreta busca una identidad distinta, ser otro (lo cual nos lleva, también, a otro Régimen de la Imagen); por eso, el esfuerzo de purificación, de fortalecimiento de unas virtudes que aparecen devaluadas, contaminadas o al servicio de valores que no se corresponden con las altas metas espirituales de la caballería ideal (ejemplificada por Yvain tras la recuperación de su locura), deben atribuirse en todo momento al autor.

El proceso catártico comenzaba con la "lanza ígnea". Lanzarote tenía que limpiarse de la mancha inflingida por la carreta.

En el vado era "obligado" al lavado de sí mismo y de sus armas con el fin de fortalecer la *virtus* guerrera y purificar el espítitu frente al acoso de lo femenino y de la adversidad acechante en ese

otro mundo de Gorre. En efecto, desde que Lanzarote ve a Ginebra formando parte del cortejo que desfila por el valle queda ligado a ella, hasta el punto de precipitarse en el vacío (como decíamos, la recuperación de los atributos uranianos -dominación soberana- ha sido tan solo momentánea) o de perder la consciencia "heroica". Adormecido en dulces pensamientos amorosos, se halla en un estado psíquico de clara introversión, del cual será bruscamente "despertado" por el guardián del vado contra el que combatirá. Se hace patente de este modo la relación diairética entre "despertar por el agua" (*renovación* ) y enfrentamiento armado (recuperación de la *virtus* heroica).

Finalmente, en el puente de la espada se cierra lo que podríamos llamar el "catecumenado" de Lanzarote iniciado con la lanza, así lo evidencia el reconocimiento tributado por el mundo de la caballería. Primero, a través de su máxima figura, el rey Baudemagus<sup>94</sup>, después por los caballeros asistentes al primer combate entre Lanzarote y Méléagant. Ante todos ellos recibe el nombre, bautizo heroico, por el que recupera la identidad hipotecada en la carreta, que lo liga a los héroes de élite de la caballería artúrica.

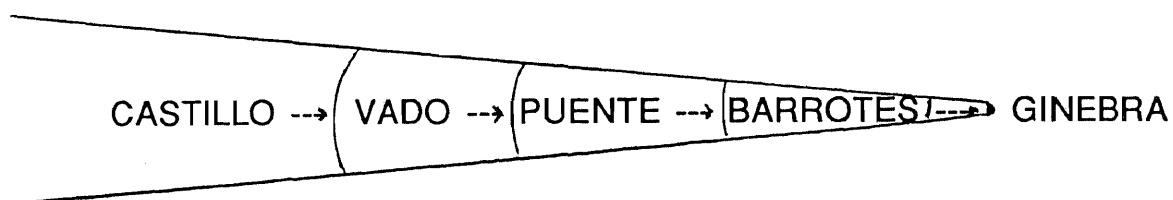
Si con la proeza del puente (sufrimiento), Lanzarote se rescata e incorpora -rito de agregación- "oficialmente" al mundo heroico, su reintegración definitiva no se producirá hasta que,



liberado de la torre, regrese a la corte artúrica. Este primer proceso de reintegración tiene pues lugar a lo largo de la *quête*.

1. INICIO BUSCA \_\_\_\_\_ 1er castillo \_\_\_\_\_ **FUEGO**
2. CONTIN. BUSCA \_\_\_\_\_ vado \_\_\_\_\_ **AGUA**
3. FIN BUSCA \_\_\_\_\_ puente espada \_\_\_\_\_ **CORTE**

Cada uno de estos espacios -castillo, vado, puente (barrotes)- representa una frontera real u ontológica en el recorrido del héroe hacia el objeto de la busca: Ginebra.



Conforme la proximidad a dicho centro se hace mayor, la purificación se redobla (puente/barrotes) y se vuelve más traumática (corte), buscando separarse y reafirmarse frente a la feminidad nefasta. Por consiguiente, para llegar hasta la reina hay que atravesar unos *umbrales* que son otros tantos ritos de paso y someterse consciente o inconscientemente en cada uno de ellos a un ritual purificador.

Sin embargo, la pulsión incestuosa de Lanzarote, así como su tentativa de suicidio, abren de nuevo el circuito caída-mancha-purificación. La torre se erige, entonces, como la última y definitiva catarsis. Por ella, Lanzarote se ve separado de Ginebra; en ella sufrirá temporalmente el mayor de los castigos (la caída hace de la purificación una expiación): quedar inmobilizado sintiendo todo el rigor de las cadenas terrenales. Nótese la diferencia entre los demás ritos lustrales que se realizan en espacios más o menos abiertos y el de la torre en el que al aire es sustituido por la densidad de la piedra; porque el *infierno* particular de Lanzarote -lo que constituye por otra parte su rescate- reside precisamente en sufrir la falta del "πνεῦμα" soplo, espíritu, verbo, es decir, la materia aérea.

En resumen, los cuatro ritos de purificación limpian y desligan al héroe de las ataduras temporales, que en *La Charrette* ejercen toda la seducción del eterno femenino.

Así mismo se ha demostrado también cómo en los cuatro casos se sigue para la lustración rituales y elementos purificadores que forman parte de la liturgia penitencial cristiana. Este descubrimiento nos parece muy importante:

1º porque nos confirma la existencia de niveles significativos. En el nivel superficial la conjointure, es decir, la

síntaxis narrativa se pone al servicio de la *matiere* entregada por la condesa María. Es lo que podríamos llamar el plano del *superego*. Chrétien cumple aparentemente y desde luego con toda seriedad, su compromiso social. En el nivel profundo es donde se manifiesta la disyunción entre la *matiere* y le *san*<sup>95</sup> sólo apreciable a través de un recorrido imaginario. Es el plano del *ego*. En él, el autor se mantiene fiel a sus creencias y principios. En ocasiones hemos visto aflorar imágenes y contenidos más o menos reprimidos, más o menos liberados que por su reiteratividad nos traducen sus obsesiones, es su parcela más sumergida.

2º porque revela que *La Charrette* es una novela que va más allá de la ejemplificación narrativa de la *Fin Amors*<sup>96</sup>. Con toda probabilidad es la imposición de este código, lo que obliga al autor a reaccionar dando a la materia un sentido espiritual y a su héroe una función redentora<sup>97</sup>, muy de su gusto, pues, el componente redentor aparece muy desarrollado en *Yvain* y en *Le Graal*.

Chrétien hace a sus héroes humanos, y como tales, sometidos a las debilidades de la carne, y libres, aunque vigila de cerca sus avances, retrocesos y crisis con devoción paternal. En todas las novelas -excepto en *La Charrette* - el héroe asume con total independencia su caída y, en la mayoría de los casos, reacciona y se impone a sí mismo un camino a seguir, no exento de sufrimiento y fatiga<sup>98</sup>. Lanzarote, en cambio, obliga al autor a intervenir como

demiurgo; posiblemente, por esa disyunción entre *matiere* y *san* de la que hablábamos antes. Efectivamente, en ningún momento hay en el protagonista una conciencia clara de su situación. De hecho, la imagen que ofrece es la de un ser adormilado (vado, fuente), la de un títere fiel *servidor* de la feminidad.

El autor se impone, en consecuencia, la tarea de devolverle la lucidez heroica, de sacarle de su alienación y de dotarle de un destino excepcional (la liberación de un pueblo) que muy poco tiene que ver con el tema amoroso encargado.

## NOTAS. LA PURIFICACION.

- 1 Por lo tanto, serán objeto de análisis, los símbolos que Durand llama en su arquetipología, ascensionales, espectaculares y diairéticos.
- 2 Lanzarote, aunque el relato no lo explicita, parte imaginariamente de la Corte de Arturo, considerada como el mundo positivo, frente al antimundo o Mundo Otro de Gorre.
- 3 E. Kölher: *Op. cit.* , pp. 38-9.
- 4 "*Cet élu n'est plus seulement le chevalier parfait qui est arrivé à ses fins lorsqu'il devient l'égal de Gauvain; il n'est pas seulement un "prodom", mais "li miaudre chevaliers del monde" (Chev. à la Char. v. 3.233), ce Meilleur de tous, à qui, même si un autre le remplace, le Graal est destiné plus tard* " (E. Kölher, *ibid.* , p. 145).
- 5 *Ibid.* , p. 143. Si bien, Ginebra está ligada a los prisioneros, de hecho, es el cautivo más valioso.
- 6 G. Durand: *Structures.* , p. 191
- 7 Cf. *Ibid.* , p. 178 y ss.
- 8 Lucas III, 16 : "*Juan les respondió así a todos: "yo os bautizo con agua. Pero viene el que es más fuerte que yo, al que no soy digno de desatar la correa de su calzado, el os bautizará con espíritu santo y con fuego ."* Recordemos las "lenguas de fuego" en

- Pentecostés. En esta escena el fuego y el aire ("soplo", "palabra de vida") son solidarios.
- 9 Vid. *supra*: "La lucha en el bosque", sobre todo las consideraciones finales.
- 10 Cf. *supra* : "Oráculos".
- 11 Cf. Bachelard: *Psychanalyse du Feu . Op. cit .* y Bayard: *La symbolique du feu . Op. cit .*
- 12 Dom Anselme Stolz: *Théologie de la mystique*. Chevetogne. Eds. des Bénédictins d'Amay. 1.947, p. 32. Citado por Bayard: *Op. cit.*, p. 41.
- 13 Cf. Bachelard: *Feu .*, pp. 73 y ss.
- 14 *Ibid .*, pp. 173 y ss.
- 15 G. Durand: *Structures .*, p. 195. El subrayado es nuestro.
- 16 Bachelard: *Feu .*, p. 174
- 17 " *En su manto tiene su bieldo para limpiar su era y juntar el trigo en su granero; pero a la paja la quemará con fuego inextinguible.*"
- 18 " *Initialement, le baptême chrétien est lié au mystère du feu qui régénère et les martyrs meurent dans les flammes ... Ce feu, finalement destructeur, reste avant tout purificateur; le martyr transformé, purifié, peut alors pénétrer au ciel ... Ce rôle purificateur a été noté dans les Actes de sainte Catherine où il est dit que le feu "vous servira dans une certaine mesure de baptême et d'échelle pour le ciel; s'il trouve en vous quelque*

- tâche ou souillure, il les purifiera* " (Bayard, *Feu* ., pp. 44-5).
- 19 Esta parábola es uno de los temas evangélicos que se leen a los catecúmenos durante su iniciación al sacramento del Bautismo.
- 20 Bayard, *Feu* ., p. 46.
- 21 Cf. *supra* : el cap. "La lucha en el bosque", especialmente las consideraciones finales.
- 22 Los *gués* , al igual que las *landes* , se convierten en escenarios de combates cuerpo a cuerpo entre caballeros. Así en *Erec* : Erec lucha contra los caballeros bandidos. En *Cligès* : El combate que mantiene Alexandre contra Angrès y el de Cligès contra el sobrino del duque de Saxe. Por último en *La Charrette* : Lanzarote lucha contra el guardián del vado. Cf. M<sup>a</sup> Jesús Salinero: *Elementos para una lectura semiótica de Le Chevalier de la Charrette* . *Op. Cit* . Sin embargo, en ningún caso representan los momentos más duros de la lucha del héroe contra la adversidad armada.
- 23 Cf. Durand: *Structures* ., p. 162.
- 24 Cf. Bachelard: *Eau* ., p. 208.
- 25 Cf. M. Eliade: *Tratado* ., pp. 206-7 y *Lo profano y lo sagrado* ., pp. 112-7.
- 26 Vid. A. Van Gennep: *Los ritos de paso* . Madrid. Taurus. 1.986, pp. 106 y ss. A. Azcárate: *La Flor de la Liturgia Renovada* . Buenos Aires. Ed. Claretiana. 1.976.

- 27 Aunque oficializado en el concilio de Trento, su uso remonta a los primeros siglos del cristianismo.
- 28 *"Exorcizote, immunde spiritus, per Patrem + et Filium + et Spiritum + Sanctum, ut exeas et recedas ab hac famula Dei N. ipse enim tibi imperat, maledicte damnare, qui caeco nato oculos aperuit, et quadriduanem Lazarum de monumento suscitavit. Ergo maledicte diabole, etc. totum ut supra. "*
- 29 Yo misma la consideré como tal en el estudio que llevé a cabo sobre el "afrontamiento heroico" en mi Tesis de Licenciatura: *Op. Cit .*
- 30 La lucha no tiene la agresividad ni la dureza de otros combates, por consiguiente, no sirve al engrandecimiento heroico.
- 31 *Serpent .*, pp. 126-7.
- 32 *Ibid .*, p. 127.
- 33 Los límites que separan la corte artúrica y la de Baudemagus son imprecisos, incluso confusos -Chrétien incurre en contradicciones y ambigüedades que refuerzan la imagen de un Gorre misterioso y casi fantasmagórico- no obstante, la proximidad del bosque y del primer alojamiento respecto del castillo del rey Arturo permiten suponer que todavía no se ha salido del reino de Logres, por consiguiente, el verdadero umbral "geográfico" no es la carreta sino el vado defendido por un guardián. De este modo, el paso se adecua a los mitos y leyendas



- que tienen como límite de dos mundos una frontera acuosa, ya sea río, lago o mar.
- 34 Sobre este tema, el trabajo de Chandès (*Serpent* ., *Op. cit*) es totalmente ejemplificador. Vid. sobre todo los caps. 3, 4 y 5 : "Les symboles Thériomorphes" .
- 35 Vid. Durand: *Structures* ., pp. 163-165.
- 36 En numerosos casos, la presencia del artículo "un" evidencia este valor substantivo ("ne te pris une noiz, une cive, une aillie, un gant, un boton..."). Sobre este aspecto de la negación en antiguo francés, remitimos a Frankwalt Möhren: *Le renforcement affectif de la négation par l'expression d'une valeur minimale en ancien français* . Tübingen. Max Niemeyer Verlag. 1.980.
- 37 *Dictionnaire des symboles* ., *Op. cit* ., art. "cendre".
- 38 Intervienen en su factura los cuatro elementos: fuego, tierra (hierro), agua y aire. Cf. Bachelard: *Volonté* ., pp. 153-4 y 173.
- 39 *Ibid* ., p. 154.
- 40 Cf. Durand: *Structures* ., p.179.
- 41 Vid. mi memoria de licenciatura. *Op. cit* .
- 42 El otro pasaje, el del "puente bajo el agua" ("pont soz eve") ha sido emprendido por Gauvain. Cf. vv. 689-696.
- 43 Vid. *supra* : "Símbolos Nictomorfos: el agua oscura".
- 44 *Ibid* .
- 45 *bid* ., p. 173.

- 46 Durand, *Structures* ., p. 191.
- 47 Cf. C. G. Jung: *Simb. Trans . Op. Cit .* y M. von Franz: *L´Ombre . Op. cit .*
- 48 Vid. *supra* : "Adversidad Femenina: La madre terrible".
- 49 Cf. *supra* : "Adversidad Femenina: el síndrome catamorfo (Perceval)". También remitimos a nuestro artículo: "La Femenidad causa de conflicto heroico...", *art. cit .*
- 50 "*le symbolisme diaïrétique, bien loin d'exclure l'allusion sexuelle, ne fait que la renforcer*" ( Durand: *Structures.*, pp. 179).
- 51 "*[...] Car la sexualité mâle n'est pas "douze fois impure", elle est au contraire symbole du sentiment de puissance et non pas ressentie comme maladie ou honteuse absence par le petit d'homme*" (Durand: *ibid .*, pp. 179-180).
- 52 La puerta de entrada a la cámara está cerrada y vigilada por orden de Baudemagus, custodio de la honra de la reina, que teme alguna iniquidad de su hijo Méléagant para con ésta.
- 53 Durand: *Structures* ., p. 193.
- 54 *Ibid .*, p.158.
- 55 En la Edad Media, la sexualidad de las sociedades guerreras u órdenes de caballería estuvo reglamentada y dominada por el ascetismo guerrero, la *virtus* (hecho este que viene de muy antiguo y aún existe en pueblos primitivos). Este es el caso de

los Templarios que imponían la pena de pérdida del hábito (el castigo más duro después de la exclusión de la Orden), así como de acceder a cualquier dignidad y de ejercer un mandato, a todo hermano que hubiera mantenido relaciones sexuales con una mujer. Para la sodomia -bastante arraigada como prueban los documentos- se impone el castigo mayor: la exclusión de la Orden (Sobre este tema remitimos a G. Bordonove: *La vida cotidiana de los Templarios en el siglo XIII*. Madrid. Ed. Temas de Hoy. 1. 989). Mundo, pues, de hombres en el que las armas son a la vez la sublimación y la segregación del mundo feminoide.

56 Durand: *Structures* ., p. 160.

57 "Que l'on adopte les vues de G. Paris (Romania XII, 1.983) qui imagine trois formes différentes du conte, l'une source de Malory, l'autre d' Henry Türlin, la troisième de Chrétien de Troyes, ou celles de Foerster qui fait dériver tout de ce dernier, il est donc certain que l'invention du fleuve, principal obstacle, et du pont qui permet de le franchir est imputable au Champenois. " (A. Micha: "Sur les sources de la Charrette" art. cit., pp. 345-358/ p. 352.).

58 Respecto al significado "incestuoso" del encuentro nocturno, nuestra opinión es la misma que la que Györy ofrece en su artículo ("Prolégomènes à une imagerie de Chrétien de Troyes", 1.968, pp. 35-6): "Ce serait à tort que l'on nous objecterait la

*nuit d'amour de Guenièvre et de Lancelot, laquelle, en effet, comporte tous les éléments de l'inceste, mais son érotique est évincée par son allure de rite, ainsi que par son unicité qu'entourent les attributs du sacré".*

59 En *Le Graal* : el rey Pescador. El propio rey Arturo parece aquejado de falta de "virilidad" entendida metafóricamente como falta de "vigor guerrero". En *La Charrette* , el senescal del rey Keu después de su fracaso en el duelo con Méléagant aparece como un ser tullido -recuerda al rey Pescador- e incapacitado para tomar parte en los acontecimientos posteriores en el castillo de Baudemagus (recordemos cómo Lanzarote debe ocuparse de su defensa). La impotencia físico-guerrera de Keu aparece unida a la impotencia sexual, pues no será él sino Lanzarote el que tendrá relación con la reina, sin que a esta le atribuyamos necesariamente un valor sexual. Para el tema de la "mutilación sexual" en *Erec e Yvain* remitimos a Chandès: *Serpent* ., pp. 68 y 177-8 .

60 Cf. Bachelard: *Air* ., p. 19

61 Cf. G. Chandès: "Les quatre éléments: Symboles du processus d'individuation dans les romans de Chrétien de Troyes" en *Les Quatre Eléments de la Culture Médiévale*. Université de Picardie. Centre d'études médiévales. Kümmerle Verlag. 1.983, pp. 153-169. (p. 153-4).

- 62 G. Durand: *Structures* ., p. 200. Recurriendo a la etimología, el lat. "anima", equivalente semántico del griego " ψυχή ", significa propiamente "soplo, aire" y aire en calidad de "principio vital", de "aliento de vida", de "alma". También "animus", que tiene su correspondiente exacto en el griego " ἀνεμος ", significa "soplo", "viento".
- 63 Vid. *supra* , pp. 248 y ss.
- 64 M. Choisy: *La Métaphysique des Yogas*. Ginebra. Mt. Blanc. 1. 948. II, p. 114. Citado por G. Durand: *Structures* ., p. 200.
- 65 La penitencia tiene como fin restaurar el estado de gracia (pureza) perdido por la caída. Conseguido esto, Lanzarote sale de su encierro, lo que confirma la función expiatoria y al mismo tiempo reintegradora (devuelve al héroe a la sociedad caballeresca) de la torre.
- 66 Vid. *supra* : "Adverdad Femenina: el síndrome catamorfo".
- 67 Vid. Bachelard: *Air* ., p. 15.
- 68 Vid. G. Durand: *Structures* ., pp. 172-177.
- 69 *Ibid* ., p. 176.
- 70 Cf. Bachelard: *Repos* ., sobre todo, "la maison natale et la maison onirique".
- 71 También:  
 " [ ...], lez une rive,  
 pres d'un braz de mer, une tor [ ... ] " (vv.6. 424-5)

- 72 En realidad, la sinecdoque no es necesaria para el isomofismo, pero evidentemente lo refuerza.
- 73 En la corte del Rey Baudemagus, en Gorre, se acuerda diferir el combate entre Méléagant y Lanzarote hasta el año siguiente y llevarlo a cabo en la corte de Arturo (Logres). A este acuerdo comprometen su palabra los dos contendientes.
- 74 *L'Imaginaire* . , p. 156.
- 75 Vid. *supra* ., pp. 30 y ss.
- 76 Vid. Le Goff: *L'Imaginaire* : "Le désert-forêt dans l'Occident médiéval", espec. pp. 65 y ss.
- 77 *Ibid.* , pp. 62-3.
- 78 Sobre el hombre salvaje Vid. las notas de Le Goff. *Ibid.* , pp. 154 y ss.
- 79 Como dice Le Goff (*L'Imaginaire* ., p. 64): "*L'entrée au désert (o bosque) est ressentie, selon une expression de Saint Jérôme, comme un second baptême*". En este mismo sentido se expresa Frappier cuando a propósito de Yvain señala: "*Cette vie chevaleresque (la de Yvain) tourne à vide, elle cause un dénuement spirituel. Il est bien évident que Chrétien ne l'offre pas en modèle. C'est d'une source intérieure et d'une connaissance de soi acquise par une souffrance morale et le remords de sa faute que va surgir la chevalerie rénovée d'Yvain. Après la mue psychologique et la création d'un être neuf, à quoi*

*correspond sa folie que guérit l'onguent merveilleux, il prend de plus en plus conscience de la fonction idéale du chevalier ."*  
(Frappier, *Yvain* ., p. 201).

80 J. Frappier: *Ibid.*, p. 201.

81 Cf. Le Goff: *L'Imaginaire* ., pp. 161 y ss.

82 Vid. Ch. Payen: *Op. cit.* ., p. 574.

83 Deriva de *essart*" ("terreno desbrozado, talado"). Para una visión más completa de la importancia y función de la roturación y talado del bosque en el s. XII, remitimos a Le Goff: *L'Imaginaire* ., pp. 185-7.

84 El término *viande*" < lat. pop. *vivanda* < lat. clas. *vivenda* (*vivere*) designa en ant. fr. el "alimento" o "las provisiones", es decir, el conjunto de víveres. El término todavía no se ha especializado en el sentido de "carne".

85 Sobre todo de los caballos. Muchos son los ejemplos que ofrece la obra de Chrétien. Sin ir más lejos, en *Le Graal*, en el episodio del bosque, el ermitaño ofrece al caballo de Perceval "de l'orge un bacin tot plain" (v. 6. 280). "L'orge" equipara alimenticiamente al caballo y al caballero.

86 *Dictionnaire des Symboles* . art. "pain".

87 *Eau* ., p. 189.

88 Estas aguas amargas tienen su equivalente en el "cáliz de la amargura", como el que le toca beber a Vivien en su pasión

- heroica (agua corrompida y salada), en *La Chanson de Guillaume* .
- 89 El fango, el barro es el origen de la vida: sólo el agua contaminada contiene gérmenes (Cf. *Diction. Symb .*, art. "boue"). El presocrático Tales de Mileto sitúa el origen de la vida en el agua + tierra. Cf. *Los Filósofos de Mileto (Textos y comentarios)* . Catedra, col. "Biblioteca de Filosofía".
- 90 Vid. *Infra* : "La Ascensión".
- 91 El ermitaño no impone a Perceval una penitencia costosa, propia de los grandes pecadores. Esta se reduce a permanecer con él durante dos días rezando y comiendo su misma comida. También le exhorta a visitar todas las mañanas el mostier o la chapele para hacer oración u oír misa. Como dice Payen "*Il attend de son neveu beaucoup moins -ou beaucoup plus- :que Perceval apprenne à vivre saintement, et se révèle au plus vite digne de la haute vocation qui est la sienne.*" (*Op. cit.*, p. 399)
- 92 La oscuridad protegió también el encuentro con Ginebra.
- 93 *Dictionnaire de Symboles* . art. "tour". Vid. lám. 4.
- 94 Baudemagus, por su caracterización positiva (generosidad, guardián del honor, cortesía, etc.), es la cara opuesta de su malvado hijo Méléagant y además el dobeta del rey Arturo en cuanto representante de la función de soberanía en el mundo caballeresco de Gorre. Para una visión caracterológica más completa del personaje remitimos a Bednar: *La Spiritualité*



*et le Symbolisme dans les oeuvres de Chrétien de Troyes . Op. cit., pp. 99-100 y a G. Chandès: Op. cit ., pp. 82, 97, 190 y 273.*

95 Cuando oponemos san a matiere lo hacemos considerando el san como la intención moral del autor mientras que la matiere como patrimonio de la condesa.

96 Esta es la opinión de Payen: *Op. cit ., p 378.* También J. Frappier se expresa en un sentido parecido cuando afirma:

*"... mais il est certain qu'Yvain et Lancelot trouvent la justification à peu près totale de leur conduite dans l'obéissance à cette divinité allégorique et intermédiaire entre le ciel et la terre qu'était l'Amour. Telle est la divinité à laquelle s'adresse leur dévotion, tandis que les pratiques religieuses ne tiennent qu'une place fort restreinte dans le récit de leurs aventures. Yvain et Lancelot sont les surhommes de la morale courtoise : le premier modelé selon les préférences personnelles de Chrétien défenseur du mariage, et le second destiné à illustrer les théories les plus audacieuses de la 'fine amor' ."* (Yvain ., p. 209).

97 La redención de los cautivos es una hazaña frecuente en muchos héroes, que a menudo son liberadores o libertadores. Lo son algunos héroes del cantar de gesta francés; lo es, incluso, Tristán que libera a Cornualles del tributo humano pagadero a Irlanda, que libera a Iseo; lo es Orfeo, que desciende a los

infiernos en busca de Eurídice, en el cristianismo, lo es, por antonomasia, Cristo ... Lo son, en esencia, todos los héroes cuya tarea es romper nudos y cadenas. Así pues, Chrétien contaba con numerosos ejemplos.

- 98 Tampoco en *Cligès* el protagonista tiene conciencia de su situación. Sin embargo, mientras que Lanzarote hace de su destino, el destino de los demás; Cligès pone en todo momento el sentimiento amoroso por encima de la búsqueda de los ideales de la Transcendencia, sirviéndose incluso de la *virtus* para proteger su egoísta felicidad (cf. el episodio en el que Bertrand penetra en el vergel descubriendo el engaño de la pareja y Cligès le corta la pierna.). Esta imagen tan poco edificante del héroe puede deberse al hecho de ser la novela una versión de la leyenda de *Tristan et Iseut* , un Neo-Tristan (vid. Frappier: *Chrétien* ., p. 106). También la causa puede hallarse en la evolución del propio autor hacia modelos más profundos.

## IV. 2. LA ASCENSION

En este capítulo trataremos las representaciones verticales y luminosas<sup>1</sup> que convergen en el itinerario ascensional de Lanzarote, porque -como señala Bachelard- "*c'est la même opération de l'esprit humain qui nous porte vers la lumière et vers la hauteur*"<sup>2</sup>.

Por consiguiente, seguiremos a Lanzarote en su recorrido imaginario hacia lo alto, lo veremos abandonar el eje horizontal superando su condición terrestre, para ascender por el eje vertical que lo acerca a la Transcendencia. Ahora bien, esa sublimación de la libido hacia los puros ideales, esa "ruptura de nivel", en expresión de Eliade<sup>3</sup>, no es la consecuencia de una aptitud consciente y definida del personaje (el único hecho conscientemente aceptado y valorado es el de subir a la carreta infamante), sino de su autor que -como venimos insistiendo- se ve obligado a intervenir por medio de otros personajes o de los acontecimientos mismos, para separarlo de la feminidad y acercarlo a intereses más elevados.

Dicho esto, nuestro análisis seguirá una triple vertiente. Por un lado, las representaciones ascensionales que se expresan a través del arquetipo del ala y que culminan en la máxima expresión de la pureza alada, el ángel. Por otro lado, los símbolos que traducen un

proceso de recuperación del poder viril<sup>4</sup>, anulado o minimizado por la feminidad nefasta; finalmente, nos centraremos en las distintas etapas del recorrido ascensional de Lanzarote, en parte esbozado en la pteromorfología.

\* \* \*

#### IV. 2. a. Lanzarote "alado"

El deseo de Chrétien de sublimar a Lanzarote es tan fuerte que va a dar "alas" a su personaje, alas con las que poder ascender hacia espacios más espirituales. Esta necesidad que siente el autor de contrarrestar las pulsiones sexuales de su héroe, elegido para figurar la fuerza irresistible del amor, le lleva -como intentaremos demostrar- a formular en *La Charrette* una verdadera pteropsicología<sup>5</sup> porque, como afirma Toussenel:

"L'aile, attribut essentiel de la volatilité, est cachet idéal de perfection dans presque tous les êtres. Notre âme, en s'échappant de l'enveloppe charnelle qui la retient en cette vie inférieure, s'incarne en un corps glorieux plus léger, plus rapide que celui de l'oiseau"<sup>6</sup>.

El camino imaginario de Lanzarote "alado" es el siguiente:

bosque → castillo de puertas retumbantes → lucha

con el orgulloso → torre → salida de la torre →  
recuperación (angelismo).

1. En el bosque , como se recordará<sup>7</sup>, aparecía Lanzarote con "alas en el talón". Apoyábamos esta imagen en el valor metafórico que concedíamos al término poignant, "movimiento aleteante" con el que se intenta romper las ataduras materiales y ascender. Es, pues, el movimiento el que crea la imagen. La imaginación aérea se fundamentará y, así lo veremos, en una imaginación dinámica, por encima de las formas o de las sustancias<sup>8</sup>.

La relación imaginaria entre las alas de Mercurio y las espuelas del caballero, ambas en el talón, aparecía también en el senescal Keu, que sin embargo, a diferencia de Lanzarote, había intentado asumir una "investidura" que, por las leyes naturales del relato, no le correspondía<sup>9</sup>. Esta "apropiación" indebida le será sancionada dinamizando, en él, el eje contrario a la ascensión, es decir, las fuerzas imaginarias negativas. En efecto, del mismo modo que la ascensión se define por unas cualidades físicas y morales que sintetizan la idea de purificación y recompensa, así también, la caída de Keu se expresa en imágenes de enfermedad física y moral, cuyos caracteres son:

-pesadez (vs ligereza)

-inmovilidad (vs dinamismo)

-sufrimiento de la carne (vs descarnación, espíritu)

El primer intento de Lanzarote (entiendase del autor) de remontar el vuelo y salir del recinto materno del bosque, hacia el espacio exterior acaba en un rotundo fracaso, pues, sus pulsiones amorosas, sus ataduras a los valores terrenales son fuertes, lo dominan y lo atraen hacia lo bajo, reduciéndolo, paso previo para el descenso al mundo femenino, a la apteridad, es decir, incapacitándolo -aunque temporalmente- para toda posible sublimación<sup>10</sup>.

Sin embargo, como ya anunciábamos, esta obstaculización causada por la feminidad posesiva y dominadora no será definitiva, el autor -siempre vigilante- concederá a Lanzarote nuevas oportunidades de reconquistar su naturaleza aérea. En este proceso intervienen los ritos de purificación, prácticas diairéticas, que separan al héroe de la feminidad tantas veces como ésta se apodera de él <sup>11</sup>; en otras ocasiones, el regreso al mundo de la transcendencia se lleva a cabo a través del esfuerzo polémico, reafirmación violenta del poder viril frente al feminoide.

2. Así, la segunda figuración alada de Lanzarote tendrá lugar precisamente durante el enfrentamiento con el Caballero Orguloso. Chrétien se sirve, en esta ocasión, de una comparación literaria que asimila al héroe con el esmerejón y a su oponente con la alondra:

Lanzarote:

"tant le painne, et tant le travaille  
que a merci venir l'estuet,  
come l'aloë qui ne puet  
devant l'esmerillon durer,  
ne ne s'a ou aseürer  
puis que il la passe et sormonte;  
ausi cil, a tote sa honte,  
li vet requerre et demander  
merci, qu'il nel puet amander." (vv. 2.742-2.750)

Aceptando el hecho que *"les images ornithologiques renvoient toutes au désir dynamique d'élévation, de sublimation"*<sup>12</sup>, el significado preciso de esta imagen literaria nos lo delimita el contexto; en efecto, la comparación surge en el curso de un duro enfrentamiento armado para significar el claro dominio de uno de los contendientes sobre el otro; el autor ha recurrido para señalarlo a una imagen de cetrería<sup>13</sup>: el esmerejón (l'esmerillon), ave depredadora, contra la alondra (aloë).

La alondra<sup>14</sup> muestra su fragilidad y su impotencia frente al acoso del esmerejón<sup>15</sup>. La supremacía del esmerillon convierte a esta ave en símbolo de dominio; su agresividad, su vuelo enérgico y rápido hacia lo alto, por encima incluso de la alondra, expresa la relación fuerte/débil; verdugo/víctima.

En efecto, el Bestiario nos enseña la polivalencia del animal. Cuando un animal aparece en lucha con otro, la función, el semantismo del uno determina la función y el semantismo del otro; de manera que frente al esmerillon uraniano, viril, luminoso, la aloe por su debilidad y fragilidad es femenina, isomorfa de la cierva y de la paloma. Su semantismo uraniano y, sobre todo, su inmaterialidad<sup>16</sup> quedan hipotecados por la clara antítesis del esmerejón. Debemos convenir, por lo tanto, que los valores que definen a ambos contendientes (el Caballero Orgullosos se vincula al agua femenina<sup>17</sup> y a la feminidad como custodio del paso que conduce a la reina) han sido trasladados a la imagen animal. El dominio del esmerejón en el vuelo prelude la victoria: el poder y los símbolos sustraídos por la feminidad son reconquistados violentamente puesto que Lanzarote finalmente corta la cabeza al Orgullosos.

El semantismo ascensional del episodio no se agota, sin embargo, en la imagen literaria; la aparición de un tercer personaje, la doncella de la mula, lo refuerza. De ella nos interesa su rápida cabalgada al entrar en escena.

"... par mi la lande,  
une pucele l'angleüre  
venir sor une fauve mure,  
desafublee et desliée;  
et si tenoit une corgiee



don la mule feroit grant cos,  
et nus chevax les granz galos,  
por verité, si tost n'alast  
que la mule plus tost n'anblast." (vv. 2.780-2.788)

La velocidad (anbleüre, anblast<sup>18</sup>, desliée) determina el vuelo: "*le mouvement imaginé en s'accélération crée l'être aérien*"<sup>19</sup>. En este caso, la aceleración se activa con una "corgiee / don la mule feroit grant cos", mientras que en el bosque era el estribo el instrumento del que se valía Lanzarote. El "ala en el talón" se ha desplazado, por el movimiento de los brazos<sup>20</sup>, a la espalda<sup>21</sup>. La doncella de la mula es, pues, para la imaginación dinámica, una mensajera alada del mundo superior, uraniano, "figura del Bien"<sup>22</sup> que estimula a Lanzarote, mediante el *don contraignant*<sup>23</sup>, a luchar en favor de sus aspiraciones de elevación y engrandecimiento heroico y, por consiguiente, a luchar contra las tendencias regresivas y tenebrosas<sup>24</sup> encarnadas en el Caballero Orguloso.

3. El "castillo de puertas retumbantes" constituye, dentro del recorrido aéreo, el intento de las fuerzas del Mal de encerrar al que será el "liberador" de los cautivos. El recinto, verdadera fortaleza "an viron clos de haut mur et de fossé" (vv. 2.318-19), se convierte en una jaula-trampa al cerrar las puertas de entrada y de salida.

"Tantost qu'il furent anz antré,

si lor lessierent avaler,  
qu'il ne s'an poïssent raler,  
une porte après les talons.  
... mes maintenant, qu'il furent fors  
lor lessierent après le cors  
cheoir une porte colant.  
Et cil an furent molt dolant  
quant dedanz anfermé se voient" (vv. 2.320-2.333)

La sospecha de Lanzarote y de sus compañeros de que han sido víctimas de un encantamiento pronto se desvanece, tienen la certeza de "qu'il sont aclos et anserré" (v. 2.355) por las gentes del castillo. Este intento de enjaular, de cortar las alas<sup>25</sup> al "Prometeo aéreo"<sup>26</sup> anticipa la torre-prisión de Méléagant. No obstante, el momento no ha llegado todavía y Lanzarote y sus compañeros conjuntan las fuerzas para liberarse del mundo tenebroso, para lo cual se sirven de la espada, pues, la conquista de la Luz y de la Libertad no pueden lograrse sino es por la oposición armada<sup>27</sup>.

"Les espees traient a masse;  
si fiert tant chascuns de s'espee  
qu'il orent la barre colpee" (vv. 2.358-60)

Una vez que escapan de la jaula salen al exterior donde continuarán su actividad polémica, luchando no ya por su libertad sino

por la libertad de los otros (cautivos); la lucha adquiere entonces un carácter colectivo.

4. La salida de la torre: si con el castillo de la trampa comenzaba a cristalizar la imagen de la prisión como jaula (impedimento a todo impulso ascensional), con la torre, la imagen cuaja definitivamente<sup>28</sup>, así lo confirma el propio Méléagant cuando al comprobar que Lanzarote se ha escapado de la torre exclama:

"Autremant va, n' est pas issi:

aïde ot quant il en issi,

ne s'an est autremant volez <sup>29</sup>" (vv. 6.945-7)

Partiendo del hecho de que la torre es un símbolo catamorfo en el que se dinamizan todos los atributos de la parte inferior del eje vertical, teniendo en cuenta, además, el sentimiento claustrofóbico que invade a Lanzarote<sup>30</sup> (evidencia, a nuestro juicio, de su naturaleza aérea, o por lo menos, de sus anhelos aéreos)<sup>31</sup> entenderemos mejor lo que supone para el héroe diurno la recuperación de los valores perdidos por la caída y rescatados por la catarsis<sup>32</sup>.

Cuando Lanzarote sale de la torre lo hace con la ayuda de un pico proporcionado por la hermana de Méléagant. El pico rompiendo la piedra evoca al pájaro (también se ayuda con su pico) rompiendo el cascarón para salir del huevo.

"Lors la fille Bademagu  
 un pic fort, quarré, et agu,  
 porquiert, et tantost si le baille  
 celui qui tant an hurte et maille,  
 et tant a feru et boté,  
 neporquant s'il li a grevé,  
 qu'issuz s'an est legieremant." (vv. 6.619-25)

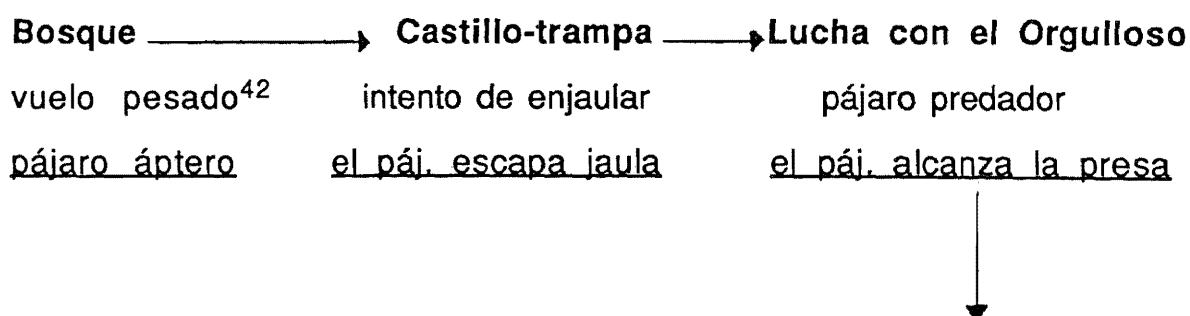
La liberación (recompensa tras la purificación espiritual<sup>33</sup>) se expresa en términos de ligereza<sup>34</sup> (legieremant), de alivio<sup>35</sup> (alegemant) y de movimiento feliz<sup>36</sup> (vv. 6.628-9). Lanzarote ya no es "Prometeo encadenado" a la piedra sino **Prometeo liberado**, que muda<sup>37</sup> definitivamente<sup>38</sup> la condición terrestre por la aérea; el pájaro áptero vuelve a tener alas "on est au large et à l'essor" (v. 6.631), es decir, Lanzarote disfruta del espacio abierto y del aire puro y "*la matière aérienne et le libre mouvement sont les thèmes producteurs de l'image de l'oiseau*"<sup>39</sup>.

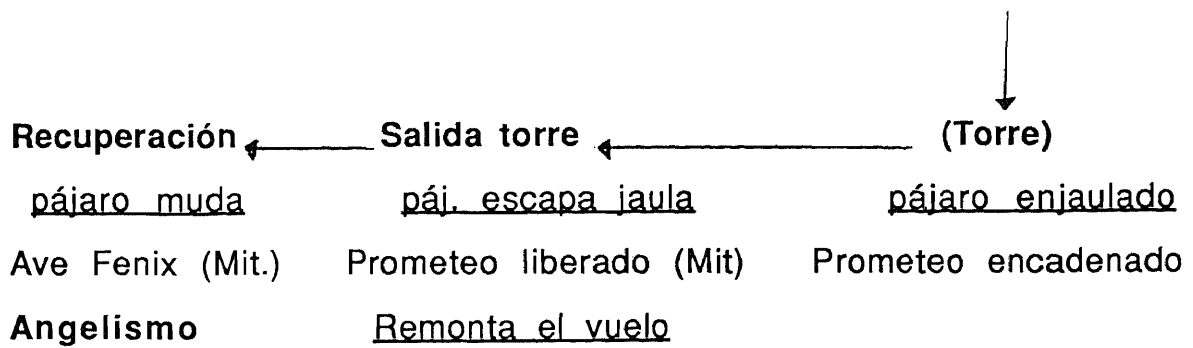
El héroe solar aparece, pues, determinado por una **renovación** (renovele, remue, change) **moral** (la pureza se refleja en la belleza del cuerpo: (biax) y **física** (fuerza: forz) que le hace sentirse más ligero incluso que el pájaro ("plus legiers que oisiaux qui vole", v. 6.677). En su ascensión ha trascendido la materia alada (pájaro) para devenir espíritu etéreo, es decir, finalmente Lanzarote es un ser puro<sup>40</sup> y, en

su pureza, alcanza el viejo sueño de la imaginación aérea, La perfección angélica: "Or n'est mie moins biax d'un ange" (v. 6.670).

Resumiendo, la imagería del vuelo, manifestación de los deseos de sublimación y de ascensión del héroe<sup>41</sup>, se sustenta en el arquetipo del ala, ala que se materializa a veces en el pájaro (emerillon), pero que por lo general se sugiere a través del movimiento, puesto que nos hallamos en una imaginación dinámica (volar, ambler), o de cualidades aéreas: ligereza, rapidez, aire puro, espacio abierto, libertad ... Finalmente, el ala da paso al arquetipo del ángel.

Como nos ha demostrado la vertiente negativa del Régimen Diurno de la Imagen, la ascensión del Lanzarote ha sido difícil; para un "ser terrestre" lastrado por la pasión amorosa, remontar el vuelo y volar (sublimar la pasión) supone una victoria sobre el vértigo y la pesadez, victoria definitiva cuando, después de la torre, alcanza la pureza moral que lo asimila al ángel.





#### IV. 2. b. La recuperación del poder perdido

El héroe "diurno" debilitado en su *virtus* por el todopoderoso Amor debe reconquistar su antigua fuerza, su antiguo esplendor si quiere sustraerse de los brazos de la feminidad fatal, de la libido destructora y regresiva y alcanzar, así, la libertad. Para recobrar a su héroe, Chrétien establece la "estrategia" desde un triple frente: 1) Revestimiento caballeresco: Obención de armas y caballos con los que hacer frente a la adversidad. Se trata, en definitiva, de *re-vestir* "caballerescamente" a Lanzarote cada vez que su "desnudez heroica" se hace patente por estar o haber estado en una fase "nocturna"<sup>43</sup>. 2) virilización del poder con la apropiación violenta de "trofeos totémicos" que transfieren su virilidad a Lanzarote. 3) restablecimiento de la verticalidad y de la fuerza frente al vértigo y la flaqueza.

\* \* \*

1. Re-vestimiento caballeresco: este tema en su aspecto

negativo de "carencia" fue tratado en el apartado de la "feminidad nefasta: síndrome catamorfo". Entonces, la falta de unas armas, de un caballo lo consideramos signo de decadencia heroica, ahora -como es lógico- consideremos la cobertura de la deficiencia como un hecho positivo, como signo de progreso heroico.

El cuadro que presentamos a continuación -con el fin de tener una visión de conjunto- recoge las armas y caballos recuperados así como el donante y el lugar:

vv.	lugar	armas	caballo	donante
589	1er castillo cast.	lanza	caballo	dueña
836-7	vado	lanza/escudo	—	propio Lanzart.
3478-80	cast. Baudem.	armas	caballo	Baudemagus
6700	mansión hna. Méléagant	—	caballo	hna. Méléag.
6908-10	corte artúrica	armas Gauvain	—	Gauvain

Con excepción de las armas y el caballo "prestados" por la

mujer del senescal de Meleagante<sup>44</sup>, en los demás casos, el "hábito" heroico es ofrendado a Lanzarote después de superado un proceso "catártico", de este modo, existe una perfecta concordancia entre el rito purificador y su "rehabilitación" caballeresca:

- 1º- Rito purificador por fuego ---- lanza-caballo
- 2º Rito purificador por agua ---- lanza-escudo<sup>45</sup>
- 3º Rito purificador por corte ---- armas-caballo
- 4º- Rito purificador por aire ---- caballo-armas

Igualmente, existe una gradación ascendente en el camino de la recuperación vestimentaria si nos fundamentamos en la "categoría simbólica" de los personajes-donantes: mientras que una doncella hospitalaria y el propio Lanzarote serán los donantes tras el primero y el segundo rito, en el tercero en cambio, es decir, en el puente de la espada -prueba heroica principal- el donante es Baudemagus, dignidad real, representante supremo del orden caballeresco, del Mundo Otro de Gorre. Por último, cuando Lanzarote sale de la torre completamente regenerado -y por ello, recuperado para la lucha definitiva contra la encarnación del Mal, Meleagante- recibe de la hermana de éste un caballo merveilleus y de Gauvain las armas. No parece casual que el primero provenga de un personaje "alado" y las segundas del "Sol" de la caballería artúrica; armas prestigiosas que evidencian la ascensión alcanzada y que poseen el poder y la virtud de lo luminoso, del Bien (opuestas a las armas freches y noveles que Lanzarote viste en el torneo



de Noauz).

Equipado con estas armas poderosas, el héroe diurno alcanza definitivamente el triunfo y con él la glorificación al vencer y dar muerte al príncipe del Mal, Méléagant.

2. Revitalización del poder viril (trofeos totémicos): La energía viril y la fuerza instintiva mermadas por la feminidad y necesarias, no obstante, para el ejercicio del poder y de la *virtus* se recuperan de manera violenta a través del enfrentamiento armado con el oponente, de modo que la captación de la fuerza aparece como consecuencia directa del triunfo final.

Dos son las ocasiones en las que, quizá, con más nitidez que otras, se aprecia esta "abstracción violenta": durante la lucha con el Orguloso y durante el combate último con Méléagant.

El combate con el Orguloso ha reclamado nuestra atención en numerosas ocasiones por su riqueza simbólica, ahora nos centraremos en la parte final del mismo. En efecto, a medida que el combate se endurece y avanza, el caballero de la carreta va encaminando sus esfuerzos hacia un objetivo concreto, la cabeza de su oponente, que es amenazada cada vez que el héroe incrementa su furor combativo:

"Si li passe et tel le conroie

qu'il n'i remaint laz ne corroie  
qu'il ne ronpe antor le coler;  
si li fet le hiaume voler  
del chief, et cheoir la vantaille;" (vv. 2.737-41)

Finalmente, Lanzarote corta la cabeza del orgulloso y, cogiéndola por los cabellos, se la entrega a la doncella de la mula:

"Cil fiert et la teste li vole  
en mi la lande et li cors chiet;"  
... Li chevaliers la teste prant  
par les chevox, et si la tant  
a celi qui grant joie an fait (vv. 2.922-7)

El gesto de victoria que representa levantar la cabeza del vencido<sup>46</sup> se completa con el significado propio de la cabeza (símbolo microcósmico del poder<sup>47</sup>) y de la cuerna, pues, recordemos que el furor y la fuerza han asimilado al Orgulloso con el toro; por todo esto, la cabeza que Lanzarote sostiene en su mano es un "trofeo" sobrevalorado; trofeo porque es el resultado de una actividad de cetrería<sup>48</sup> (la metáfora del esmerejón y la alondra) y porque "*la corne, le massacre de bovidé ou de cervidé est trophée, c'est-à-dire exaltation et appropriation de la force*"<sup>49</sup>. Efectivamente, el cuerno animal simboliza la fuerza viril<sup>50</sup>, la fuerza agresiva puesto que el cuerno es también el "arma" poderosa del toro, por consiguiente,

Lanzarote ha conseguido apropiarse de la fuerza viril de su enemigo<sup>51</sup> imponiendo su voluntad (yo consciente) frente al instinto incontrolado (fuerza bruta) y frente al principio femenino (ánima negativa).

"Le trophée totémique ou emblématique n'est que le résultat de la captation, toujours dangereuse, de la puissance du tabou, elle en est sa déféminisation, sa désanimalisation, comme on pourra le constater dans les pratiques baptismales qui s'y rattachent."<sup>52</sup>

Vencido el Orguloso<sup>53</sup>, su instintividad y agresividad dominadas pasan al héroe<sup>54</sup>. Ambas, bien reconducidas, se vuelven positivas y necesarias para Lanzarote, el cual -dotado así de la energía suficiente- puede enfrentarse a la prueba más dura, la que nadie intenta, salvo el mejor caballero del mundo, el paso del puente de la espada. Esta victoria primera sobre su lado tenebroso anticipa la victoria definitiva representada en el triunfo sobre su gran adversario, Méléagant, pues su muerte es una muerte anunciada desde el trágico final de su doble, el Orguloso. Así, con un gesto repetitivo, Lanzarote cortará también, al igual que lo hiciera entonces, la cabeza de Méléagant.

"Lanceloz vient, si li deslace  
le hiaume, et la teste li tranche." (vv. 7.086-7)

Aunque ya conocemos el valor de este gesto, unas variantes

modifican sensiblemente su significado: el escenario es ahora la corte "solar" de Logres y Lanzarote, renovado, está al *máximo de su capacidad heroico-viril* , por lo tanto, no necesita la agresividad de Méléagant, ni dominar sus pulsiones instintivas. El acto triunfante de cortar la cabeza del traidor es un acto de reafirmación del poder adquirido y, al mismo tiempo, de manifestación de su plenitud "solar" ante su comunidad, la única capaz de apreciarlo y la única que le debe la satisfacción de un reconocimiento largo tiempo negado por el hecho de la carreta.

Lanzarote es, ante Arturo y su corte, el guerrero elegido por el destino para representar sus intereses: defender el Bien, el derecho contra el enemigo que amenaza con extender a perpetuidad el Mal y el caos (no olvidemos que si vence Méléagant, la reina y los cautivos quedarán para siempre sometidos a su yugo). Por todas estas razones, Lanzarote (como Indra, el guerrero mítico por excelencia) empuña en su mano la espada de justicia, símbolo de poder y de pureza. Con este arma luminosa, Lanzarote acomete sin tregua al enemigo y le corta primero un brazo

"mes Lancelot le haste fort:  
si li done un grant cop et fort  
devant l'escu a descovert  
el braz destre de fer covert;  
si li a colpé et tranchié." (vv. 7.059-63)

El brazo derecho (destre) tiene el mismo valor metafórico que la cabeza o la mano, es símbolo de poder, de justicia, de virilidad; al cortarlo, Lanzarote muestra que Dios está de su parte<sup>55</sup> y no de la de su oponente (ordalía) y, al mismo tiempo, invalida su ataque (el brazo válido es el derecho) por lo que el ímpetu guerrero de Méléagant decae a pesar de su rabia desbordada<sup>56</sup>. Cada vez más acorralado y maltrecho Méléagant ve aproximarse su fin, pero su orgullo le impide "merci demander" perdiéndole por última vez.

"Et Melliaganz a tele ire  
qu'il ne puet parler ne mot dire,  
ne merci demander ne daingne,  
car ses fos cuers li desansaingne,  
qui trop l'enprisone et anlace." (vv.7.081-85)

Finalmente, Lanzarote le cortará de un tajo la cabeza. El monstruo que sembrara la angustia y el desconsuelo en la corte ha dejado de existir, el pueblo cautivo y la reina han sido liberados para siempre por aquel que una vez fuera "el caballero de la carreta".

3. Restablecimiento de la fuerza y de la verticalidad: Uno de los principales atributos que define al héroe uranio es la fuerza. Fuerza física y fuerza espiritual para combatir a enemigos sutiles, poderosos y malignos; la fuerza se vincula, por lo tanto, al poder, de ahí, que ambos caractericen a las deidades, semi-dioses y héroes

solares<sup>57</sup>. También Lanzarote en sus momentos "diurnos" va a poseer una fuerza sobrehumana.

Dos son las ocasiones en las que la fuerza se manifiesta: La primera en el cementerio futuro cuando levanta la gran losa de mármol que cubre la tumba<sup>58</sup>. La segunda cuando arranca los barrotes de hierro de la habitación de la reina Ginebra<sup>59</sup>. Este signo de *gigantización*<sup>60</sup> es evidente y por él nos hemos interesado en otros apartados del presente estudio, ahora nos interesa, en cambio, incidir en la representación material de la fuerza por ser especialmente significativa. Del mismo modo que el elemento acuático simboliza lo femenino, la mujer (ríos, fuente, cabellos ...), es decir, es un símbolo místico (desde la óptica del R. Diurno de la Imagen, es un símbolo de la feminidad nefasta); la piedra es en *La Charrette* un símbolo heroico, como veremos a continuación.

Efectivamente, la piedra jalona el recorrido ascensional de Lanzarote: la roca erguida sobre la que se asienta la fortaleza del primer castillo, el desfiladero de piedras<sup>61</sup>, los muros de la Iglesia-cementerio futuro<sup>62</sup>, la losa de mármol que cubre la tumba destinada a Lanzarote y la torre donde el héroe sufre su proceso "regenerador".

Las rocas o las piedras -materia dura, desafiante, uraniana<sup>63</sup>- comunican resistencia, solidez, combatividad... Cada una de estas

cualidades posee un profundo significado moral. Así, el héroe solar necesita "resistir" para permanecer firme, como la roca, ante los continuos embates de las fuerzas contrarias. La "solidez" de espíritu, inquebrantable como la roca, para evitar la tentación y la posesión por el Mal. Finalmente, la "combatividad" de la roca, pues, el héroe solar, que concibe el mundo como una pugna de poderes opuestos, recibe de la materia pétreo el máximo ejemplo de fuerza dominadora y, por ello, de fuerza que impulsa a luchar, a actuar<sup>64</sup>. Como señala Bachelard<sup>65</sup>, los cuerpos duros, los cuerpos sólidos dan lugar a una "psicología de la cólera", es decir, despiertan y reclaman adversarios.

Resumiendo, la roca erguida (primer castillo, torre), desafiante (desfiladero de piedras), piedra tombal (losa cementerio) es el decorado de la vida heroica<sup>66</sup> de Lanzarote, es metáfora de la dificultad del camino e imagen de la lucha contra la pesadez y aplastamiento de la materia, por ello, la elevación de la losa de mármol es todo un gesto de triunfo y de dominio del espíritu sobre la materia.

#### **IV. 2. c. Hacia lo alto: La Elevación**

Las imágenes que vamos a analizar a continuación se tejen sobre un cañamazo de símbolos espectaculares<sup>67</sup> y ascensionales dominando la verticalización hacia lo alto. "*Lo alto* es una categoría inaccesible al hombre en cuanto tal; pertenece por derecho propio a

*las fuerzas y a los seres sobrehumanos; el que asciende al subir ceremoniosamente los peldaños de un santuario o la escalera ritual que conduce al cielo, deja en ese momento de ser hombre*"<sup>68</sup>. En efecto, cuando el hombre abandona el eje horizontal, terrestre, en el que se desarrolla su vida humana para ascender por el eje vertical, abandona el espacio profano y se sitúa en otra dimensión, espacio sagrado en el que puede "saborear" ciertos atributos de la divinidad uraniana. Nuestro objetivo consistirá en determinar y analizar las imágenes y los símbolos que expresan la vida espiritual como una elevación hacia el cielo, como una ruptura de nivel<sup>69</sup> que acerca a Lanzarote a la Transcendencia.

El recorrido ascensional de Lanzarote no va a ser fácil ni continuo sometido, como está, a su pasión por la reina. El ascenso se presenta, pues, arduo, sembrado de peligros (tentaciones) a los que hay que hacer frente para poder vencer<sup>70</sup>. En efecto, el ascenso está jalonado de pasos o escalones que entrañan una dificultad o un riesgo, puesto que en cada uno de ellos se abandona una parte del "hombre viejo" para acceder al "hombre nuevo". Algunas de estas etapas son esencialmente catárticas (castillo de la lanza inflamada, agua del vado, paso del puente de la espada), otras<sup>71</sup>, aunque no sea ese su fin, lo son en la medida que el ejercicio de la diairesis<sup>72</sup> obliga al héroe épico a *separarse* de lo terrenal para posicionarse o afirmarse en el eje de la Transcendencia, aceptación que implica una voluntad decidida de espiritualización<sup>73</sup>. Cada escalón es, por consiguiente,



peligroso y doloroso:

"bien gardez et bien desfanduz.  
Ne vos sera mie randuz  
maintenant que vos i vandroiz;  
d'espee et de lance i prandroiz  
maint cop, et s'an randroiz assez  
einz que soiez outre passez." (vv. 2. 169-74)

1. En el primer castillo o castillo de la cama encantada aparece una convergencia de símbolos ascensionales, espectaculares y diairéticos con el propósito de "revitalizar" al héroe diurno "caído" tras la aceptación de la carreta. Tras la llegada al castillo, el narrador se detiene en describir la situación espacial de la torre:

"D'autre part praerie avoit,  
et d'autre part estoit assise  
la torz, sor une roche bise,  
haute et tranchiee contre val." (vv. 424-27)

Como podemos observar se establecen dos planos distintos correspondientes a dos niveles: por una parte (D'autre part) los prados (praerie); por otra (D'autre part), la torre (torz).

Efectivamente, la torre se sitúa en un nivel superior respecto

del valle (Cf. vv. 426-427, 567) pues se asienta " sor une roche bise, haute et tranchiee contre val" figurando un símbolo ascensional y, al mismo tiempo, diairético: "universo contra" el mundo intimista y maternal (Régimen Nocturno de la Imagen) evocado por la praerie. Frente a él (contre val), la torre de piedra<sup>74</sup> se asienta, como ya hemos dicho, sobre la roca erguida y tallada, piedra masculina<sup>75</sup>, materia dura (en oposición a lo "mullido" y "blando" de los prados) que impone y comunica su energía viril y su poder<sup>76</sup>.

La roca constituye el centro de un *axis mundi* , al situarse en el punto de comunicación entre la Tierra y el Cielo<sup>77</sup>. A partir de la roca, la torre, la sala, la cama forman una gradación hacia lo alto<sup>78</sup> que sugiere la escalera para subir al cielo<sup>79</sup>, lo que nos recuerda el episodio bíblico de Jacob. En su camino hacia Mesopotamia, Jacob atravesó Harran *"llegó a un lugar en el que pasó la noche, porque el sol se había puesto. Cogió una piedra que allí había, para que le sirviera de cabecera y se acostó en aquel lugar. Tuvo un sueño y vio una escalera apoyada en la tierra, cuyo extremo llegaba al cielo y he aquí que los ángeles del Dios subían y bajaban por aquella escalera "* (Génesis , 28, 11-12).

Por medio de esta escalera, Lanzarote tiene la posibilidad de abolir su condición humana, la que le ata a las exigencias de su pasión, para trascender a una realidad superior<sup>80</sup>, a un modo diferente de ser fundamentado en la liberación del espíritu frente a la

materia. La "llegada a la cima" -después de la purificación por el fuego<sup>81</sup> (lanza inflamada)- tiene lugar al amanecer, desde allí, podrá contemplar el vasto horizonte que se abre a sus pies: prados, río...

"L'andemain par matin, au jor,  
la dameisele de la tor  
lor ot fet messe apareillier,  
ses fist lever et esveillier.  
Quant an lor ot messe chantee,  
as fenestres devers la pree  
s'an vint li chevaliers pansis,  
cil qui sor la charrete ot sis,  
et esgardoit a val les prez." (vv. 535-543)

Acomodado en la ventana, Lanzarote domina el valle ("esgardoit a val les prez"): "*le reveur prend possession de toute la terre, Il domine l'univers... Déjà, dans ce premier contact avec l'immensité, il semble que la "contemplation" trouve le sens d'une soudaine maîtrise d'un univers*"<sup>82</sup>. La ascensión de Lanzarote está unida a lo que Bachelard llama una actitud de "*contemplation monarchique*"<sup>83</sup>, vinculada al arquetipo luminoso-visual.

"On voit comment l'attitude imaginative de l'élévation, originellement psycho-physiologique, non seulement incline à la purification morale, à l'isolement angélique ou monothéiste, mais encore rejoint la fonction

sociologique de souveraineté. Le sceptre est l'incarnation sociologique des processus d'élévation." 84

Efectivamente, en *La Charrette*, la mirada desde lo alto<sup>85</sup> la ejercen personajes vinculados a la primera función sociológica de las tres señaladas por Dumézil para la sociedad indoeuropea<sup>86</sup>. Se trata, por consiguiente, de personajes vinculados al Poder soberano, como es el caso de Arturo, Baudemagus y Ginebra<sup>87</sup>.

En el caso de Lanzarote, la situación dominadora de la ventana representa la culminación de un proceso ascensional iniciado la víspera (noche) con la captación de símbolos espectaculares<sup>88</sup> que le hacían merecedor de reposar el resto de la noche en una majestuosa cama.

"se couche sor un samit jaune,  
un covertor d'or estelé.  
N'estoit mie de veir pelé  
la forreüre, ainz est de sables;  
bien fust a oés un roi metables  
li covertors qu'il ot sor lui;  
li liz ne fu mie de glui,  
ne de paille, ne de viez nates." (vv. 506-513)

El carácter "solar" de la cama aparece tras la coloración de la

ropa que la cubre. El amarillo (samiit jaune), el dorado (covertor d'or estelé), el blanco (dras blans, v. 518) son reflejo de la luz celeste y, al mismo tiempo, de su pureza (blans). Esta cama, por su "resplandor dorado"<sup>89</sup>, es símbolo de ascensión luminosa, porque como señala Durand: "*une remarquable isomorphisme unit universellement l'ascension à la lumière*"<sup>90</sup>. Pero es, también, símbolo de poder por la riqueza de sus materiales<sup>91</sup>. Su superioridad frente a las otras dos camas la convierte en *símbolo de elección*<sup>92</sup> para aquel que se acueste en ella.

Por todo ello, el descanso de Lanzarote en esta cama -gemela de aquella otra en la que se restablece tras su salida de la torre<sup>93</sup>- evidencia su recuperación uraniana y, al mismo tiempo, le abre la vía de la ascensión alcanzando a la mañana siguiente la "contemplación monárquica". Así pues, el héroe, que llega al castillo con el crepúsculo (vv. 398-534), figura al vencedor de la noche<sup>94</sup>, sol naciente que será "*par les multitudes surdéterminations, de l'élévation et de la lumière, du rayon et du doré, l'hypostase par excellence des puissances ouraniennes*"<sup>95</sup>. Por consiguiente, en este episodio aparece la isomorfía uraniana de: la luz (blanco, día, fuego), lo dorado (amarillo, dorado) y el rayo (isomorfo de la lanza ígnea<sup>96</sup>). La luz marcará, a partir de aquí, las etapas o los momentos ascensionales del héroe en oposición a los momentos catamorfos en los que las tinieblas ocuparán su lugar.

Conviene señalar, no obstante, que para lograr la escalada a la

cima de Lanzarote, el autor debe concentrar e hiperbolizar<sup>97</sup>, en este primer castillo, la simbología diurna. Es un intento de revitalizar el espíritu de su héroe después de la carreta y de separarle de sus pasiones terrenas. Sin embargo, el personaje, a pesar de todo, sigue unido por el pensamiento -verdadero cordón umbilical- a la reina (el pensamiento en Lanzarote cumple simbólicamente la función de un vuelo onírico hacia "lo bajo", hacia la mujer y la intimidad amorosa) como lo indica el término "pansis" que pone un contrapunto sombrío en lo que debería ser una radiante y alegre mañana. Posteriormente, la presencia de la reina en el valle dinamiza el eje catamorfo<sup>98</sup>, abortando la situación "monárquica" del héroe y afectando al ojo (la mirada) representativo de los valores transcendentales, pues, del mismo modo que Lanzarote aparecía como un ser ciego, sin "luz" en los ojos<sup>99</sup> en aquellos momentos en los que dominaba su naturaleza nocturna, paralelamente, la ascensión se definirá por la presencia de la luz y de la visión. En el caso que nos ocupa, los fuertes impulsos de Lanzarote son contrarrestados por la actitud siempre vigilante de Chrétien, el cual le procura nuevo auxilio por medio de Gauvain: la intervención de este personaje "solar" reduce la caída a vértigo, y de este modo, Lanzarote podrá ser recuperado para ascender a nuevas cimas. En esta vía de recuperación se inscriben la lanza y el caballo que la dueña del castillo le otorga como instrumentos eficaces para combatir a la adversidad exterior, doblete metafórico del propio enemigo que lleva dentro.

2. "Li passages des Pierres" ejemplifica este semantismo de la dificultad del camino, el "paso de las piedras" es la vía más directa al Puente de la Espada (la gran prueba ascensional), pero también la más dura y peligrosa, así se lo hace saber a Lanzarote el valvasor de Logres.

... Sire, vos avez  
anprise voie molt grevainne.  
La voie ou vos estes vos mainne  
au Pont de L'Espee tot droit." (vv. 2.142-45)

A pesar de la dificultad, Lanzarote, al igual que ocurriera con la elección de los puentes, vuelve a escoger sin dudar el camino recto y difícil<sup>100</sup>. La rectitud es un vector moral y, por consiguiente, ascensional. En la literatura de visiones y en las literaturas orientales<sup>101</sup>, el ascenso al Paraíso (cielo) se lleva a cabo por un sendero estrecho y peligroso ya sea puente, paso difícil entre rocas<sup>102</sup>, etc. En *La Charrette*, el acceso directo al Puente de la Espada (él más estrecho) conduce también a un paso estrecho:

"N'i puet passer c'uns seus chevax:  
lez a lez n'i iroient pas  
dui home, et si est li trespas..." (vv. 2. 166-8)

3. La escalada de Lanzarote alcanza su punto más álgido con el

paso del punto de la espada (vid. lam. 5). Las características que definían su "arriesgada" elevación se concentran ahora en el puente: camino más recto, también es la vía seca frente a la húmeda (sous l'éve) que sigue Gauvain. La seca es más más breve pero igualmente más peligrosa (como había anunciado la doncella de la encrucijada): el puente corta, el agua bajo él traga y los leones devoran. Este conjunto "escalofriante" constituye precisamente, por su dureza, la prueba principal<sup>103</sup> a la que Lanzarote debe someterse para *transcender* su naturaleza humana. Paso largo ("avoit deus lances de lonc" , v. 3.025) y estrecho: el Puente de la Espada es, para la imaginación, "el filo de la navaja"<sup>104</sup>, "la puerta estrecha" de los textos evangélicos, es decir, el paso penoso que entraña la **caída** física (muerte) y, sobre todo, moral (muerte del espíritu), por eso la lucha de Lanzarote para no caer al abismo<sup>105</sup> supone una ascensión difícil, tanto más difícil y dolorosa cuanto más patente se hace la caída; la ascensión aparece, pues, como el contrapunto positivo de la caída física y ontológica<sup>106</sup>, como una prueba de equilibrio vs vértigo.

"Gueule, gouffre, soleil noir, tombe, égout et labeynthe sont les repoussoirs psychologiques et moraux qui mettent en évidence l'héroïsme de l'ascension".<sup>107</sup>

El puente es un símbolo ascensional, una escala<sup>108</sup>, un *axis mundi* que se eleva desde el centro del Otro Mundo poniendo en comunicación el cielo, la tierra y el infierno<sup>109</sup>: infierno inseparable



del mal moral (identificado psicoanalíticamente con las tendencias regresivas del protagonista. Por ello, el paso del puente es positivo porque con él "progresa" en su deseo de independizarse de la madre<sup>110</sup>).

Para afrontar la prueba, Lanzarote se prepara y, del mismo modo que se despoja de todo impedimento material, también despoja su alma de toda vanidad (el orgullo es en *La Charrette* la enseña del Mal), el héroe es consciente de la magnitud de la empresa, y humildemente pide ayuda a Dios<sup>111</sup> ("mes j'ai tel foi et tel creance / an Deu qu'il me garra par tot" vv. 3.084-5), su fe inquebrantable le da el coraje suficiente para soportar el dolor, la angustia<sup>112</sup> y alcanzar la luz. Ya hemos visto la importancia de la oración y de la fe, que todo lo puede, en el episodio de *Yvain*, cuando la doncella extraviada por la noche en el bosque durante una tormenta encuentra refugio seguro, después de una fervorosa súplica a Dios<sup>113</sup>.

Resumiendo, el triunfo de Lanzarote en esta gran prueba le permite "cortar" (espada) los lazos que lo ataban<sup>114</sup> y transcender el nivel horizontal de lo sensible al vertical-ascensional de lo "supra sensible"<sup>115</sup>. En efecto, con el puente de la espada el protagonista logra conquistar el honor reservado a los grandes héroes, pues, como el propio Baudemagus piensa, Lanzarote es el mejor caballero del mundo (v. 3.219) y así se lo dice a su hijo que, como él, ha sido testigo de la gesta, recomendándole que le honre como se merece:

"Filz, fet il avanture fu  
... que nos avons apertemant  
veü le plus grant hardemant  
qui onques fust mes nes pansez.  
...Qui fet enor, l'anors est soe:  
bien saches que l'enors iert toe  
se tu fez enor et servise  
a cestui qui est a devise  
li miaudres chevaliers del monde." (vv. 3.187 y ss.)

Posteriormente, como sabemos, la elevación alcanzada en el puente -ratificada socialmente con el bautismo del nombre- queda anulada por la noche de amor y el intento de suicidio. "Cuanto más alto se sube, más bajo se cae" y Lanzarote vuelve a ser -pero esta vez más agravado- un ser terrestre pesado y aplastado por la piedra de la torre. No obstante, el proceso purificador que el encierro conlleva *aligera* su espíritu del lastre del pecado. Esta "limpieza" a fondo lo deja listo para acceder a la última y definitiva ascensión, la que le conducirá a la gloria.

4. En efecto, la salida de la torre marca el comienzo de la escalada final. Recordemos que la torre es un "gouffre" invertido; así pues, cuando Lanzarote desciende de la torre, con la ayuda de la cuerda<sup>116</sup> que le ofrece la hermana de Méléagant, está en realidad ascendiendo. La cuerda es isomorfa, en tal caso, de la escala, de la

liana, etc.<sup>117</sup>

"- Et Dex doint que vos le truissiez,  
fet se cil qui bien s'i acorde;  
et j'ai ceanz a planté corde  
que li sergent bailliee m'ont..." (vv. 6.612-15)

La dinamización de la ascensión se hace ostensible, además, con la recuperación de los atributos aéreos: ligereza, alegría, movimieto, aire puro, espacio libre<sup>118</sup>... Si con la carreta, Lanzarote abrazaba su condición terrestre fundada en la supremacía de los valores de la carne y *descendía* al universo femenino, con la liberación de la torre<sup>119</sup>, Lanzarote recupera su condición aérea, fundada en la supremacía del espíritu, *ascendiendo* al espacio infinito donde se subliman las pasiones. De este modo, la salida de la torre constituye el movimiento antitético a la subida en la carreta.

carreta: subir en la carreta

**descenso** imaginario al mundo místico

torre: descender de la torre

**ascenso** imaginario al mundo uranio

El héroe "diurno" ha triunfado del vértigo, de la pesadez y se ha superado la fijación obsesiva en lo femenino (ya sea madre o amante): desde su cautividad, Lanzarote no dedica a su dama uno solo

de sus pensamientos, el espacio que ocupara antaño la mujer lo ocupa ahora su compañero de armas, Gauvain; sus lamentos son la nostálgica evocación de un pasado glorioso en la caballería, y cuando por fin Lanzarote se ve libre, su única meta es saldar la cuenta con el traidor, para lo cual volverá al ejercicio diáritico del combate singular. Su inserción en el mundo épico es, por consiguiente, un hecho que no deja lugar a dudas y en este mundo la mujer ocupa siempre un lugar secundario, ese segundo plano en el que se mantiene la reina cuando el héroe regresa a la corte solar de Logres.

Después de la liberación de la torre, el héroe es conducido por la hermana de Méléagant a su refugio, donde bajo la protección de la feminidad positiva y angelical recibe los cuidados necesarios para consolidar su recién adquirida y, por ello, aún titubeante<sup>120</sup>, naturaleza uraniana; es decir, en la residencia de la doncella se lleva a cabo un proceso, casi un ritual, para fortalecer heroicamente a Lanzarote:

"et si tost com il fu venuz,  
quant il fu de sa robe nuz,  
en une haute et bele couche  
la pucele soëf le couche,  
puis le baigne, puis le conroie  
si tres bien que je n'an porroie  
la mitié deviser ne dire.

Soëf le menoie et atire

si com ele feïst son pere " (vv. 6.659-67)

Como muestran los versos anteriores, se devuelve a Lanzarote el sentimiento de poder acostándolo en una haute et bele couche (v. 6661), símbolo monárquico<sup>121</sup>; se le baña (baigne) y el baño es una modalidad del agua curativa (clara antítesis del agua del puente de la espada); esta función del agua "benéfica" aparece también en *Erec* (cuando el protagonista es atendido por las dos hermanas de Guivret para curar sus heridas<sup>122</sup>). En fin, Lanzarote recibe todo tipo de cuidados y la "pucele le conroie /si tres bien" que nada en él recuerda al cautivo, Lanzarote es otro. Su muda espiritual y corporal se señala con los términos *renovele*, *remue*, *change* y se enfatiza con el regalo de la "robe plus bele" (v. 6.674) que la doncella posee. Este don es tanto más significativo cuanto que conocemos -después del análisis del "síndrome catamorfo"- el valor que el autor concede al ropaje caballeresco. Si el traje prestado o el traje incompleto simbolizaban un mayor o menor grado de decadencia heroica, la posesión finalmente de un traje de gran belleza (intensificada con la hipérbole) simboliza su plenitud. Esta investidura (verdadero ropaje alado) manifiesta en él, su ser aéreo ("plus legiers que oisïax qui vole", v. 6.677) y lo asimila, en su belleza angélica (v. 6.670), a los caballeros de resplandeciente armadura que Perceval encuentra en el bosque confundiendo con ángeles<sup>123</sup>. El "angelismo de Lanzarote" se explica por pertenecer a la "*Militia christi*". Como nos explica E. Kölher en su obra *L'aventure*

### *Chevaleresque :*

"La correspondance fondamentale entre beauté et valeur reste valable ici: *"angeli dicuntur milites "*. Le Moyen Age voit dans les anges des chevaliers envoyés de Dieu, mais il connaît aussi l'ange démoniaque. Les *"milites Christi"*, dont l'Ordre est d'origine divine, combattent le Mal; ils affrontent l'armée des démons et constituent dans l'imagination de l'époque les troupes angeliques du Christ transplantées sur terre." <sup>124</sup>

Lanzarote está por fin preparado para su supremo y definitivo combate contra el Mal encarnado en Méléagant. Este enfrentamiento mítico entre el Bien y el Mal -largo tiempo diferido<sup>125</sup> (encierro en la torre)- no admite más demora, Lanzarote lo sabe y la doncella también. Esta le ofrece un "merveilleus cheval" (v. 6.700), caballo solar, montura apropiada para un "super héroe" (antitético, por consiguiente, a la montura infamante de la carreta)<sup>126</sup> que le conduce "veloz" a la corte artúrica: La reintegración de Lanzarote a la corte es necesaria para que sea desde este marco excepcional desde donde el héroe alcance el último escalón de su ascensión, la glorificación.

Desde el momento mismo de su regreso, Lanzarote comienza a gustar -como anticipo- las mieles de la exaltación popular: la alegría es general (contrastando con la tristeza inicial provocada por la pérdida de la reina), todo el mundo le festeja, Gauvain "li plus anseigniez / qui onques fust de main seigniez" (vv. 6. 783-4) le abraza<sup>127</sup> feliz de ver de

nuevo a son compaignon, la corte entera se alegra:

"s'an font grant joie tuit ansamble,  
et por lui festoier s'asanble  
la corz, qui lonc tans l'a bahé  
N'i a nul tant de grant ahé  
ou de petit, joie n'an face:.  
Joie depiece et si efface  
la dolor, qui ençois i ert; (vv. 6. 811-17)

El rey Arturo también tributa a Lanzarote todos los honores<sup>128</sup>, enfin, todo el mundo demuestra en la corte su alegría, salvo la reina, que está contenta por el regreso de su amante, pero se cuidará mucho de exteriorizar sus sentimientos. Se ha operado, por consiguiente, un cambio: Gorre era el marco idóneo para el amor, allí los intereses heroicos aparecen, por lo general, sumergidos y en peligro. En Logres, por el contrario, son los intereses místicos los dominados y amenazados por los ideales morales, como explica el narrador cuando justifica la actitud de la reina:

"Et li cors, por coi se celot?  
... li rois, li autre, qui la sont,  
qui lor ialz expanduz i ont,  
aparceüssent tost l'afeire  
.... Por ce reisons anferme et lie

son fol cuer, et son fol pansé; (vv. 6.832 y ss.)

La reintegración a la corte impone la razón social y caballeresca por encima del sentimiento amoroso. Si en la carreta el corazón se imponía sobre la razón, ahora será la razón la que "maîtrise" el corazón y no el de Lanzarote precisamente sino el de la reina. Por otra parte, como ya ocurriera con la torre, Lanzarote en ningún momento piensa en la reina o la busca entre los congregados o expresa deseo de saludarla; se está en Logres, universo masculino, épico y esto lo explica en parte, pero, la causa hay que buscarla, sobre todo, en el cambio que se ha operado en Lanzarote, él ya no es aquel caballero que corría en pos de su amada.

En efecto, a lo largo del viaje-aventura se ha enriquecido, ha progresado satisfactoriamente para sí mismo y en definitiva para su comunidad, de manera que el carácter negativo de la disyunción (sociedad vs individuo) expresada en la carreta se ha resuelto: "*cette prise de conscience par l'individu de la tension existant entre ces deux mondes dont chacun exigeait d'être reconnu, produisit une énergie positive, créatrice d'une nouvelle conception de l'homme, celle d'un individu qui évolue et se perfectionne et qui de ce fait constitue la communauté*"<sup>129</sup>. Es decir, el nuevo Lanzarote se manifiesta no sólo en la renuncia a una relación amorosa considerada desde el plano social felona (traición a Arturo) y desde el espiritual inmoral, amén de incestuosa<sup>130</sup>, sino en que forjado en un mundo



hostil en perpetua manifestación, engrandecido por cada una de sus victorias<sup>131</sup> está en disposición de rendir servicio a su pueblo y a su rey.

Lanzarote ha viajado al interior de ese otro mundo, ha descendido al interior de sí mismo, ha conocido su cara oculta y la ha aceptado: esta superación en el núcleo mismo donde mana la energía vital (inconsciente identificado a la *imago* materna) revela que ha conquistado el "tesoro" inaccesible<sup>132</sup>, el dominio de sí mismo.

"En la oscuridad de lo inconsciente se esconde un tesoro, "el tesoro difícil de alcanzar", que en nuestro texto y en muchos otros sitios se caracteriza como perla brillante, y en Paracelso como un *mysterium* , que significa por antonomasia un *fascinosum*. Estas posibilidades de una vida y progreso "espirituales" o "simbólicos" son los que constituyen el fin último, pero inconsciente, de la regresión."<sup>133</sup>

Lanzarote se reintegra a la corte porque habiendo conocido el Mal, su mal<sup>134</sup>, está preparado para enfrentarse a él sin miedo y seguro del triunfo definitivo<sup>135</sup>. Méléagant encarna los dos aspectos del Mal revelados en la carreta: el mal social y el mal espiritual, en él convergen, pues, el enemigo público (raptor, carcelero) y el enemigo personal (lado tenebroso) que uno lleva dentro; dicho de otro modo, lo social y lo individual, por ello, acabar con Méléagant es acabar con la parte negativa de ambos universos, lo que hace posible su

reconciliación porque esas dos dimensiones que aparecían al principio enfrentadas son en realidad una sola<sup>136</sup>. Esta es la experiencia transcendental que la aventura (ese estar en otra parte) ha revelado a Lanzarote, es decir, que el individuo no puede realizarse sino es sirviendo a los demás<sup>137</sup>, del mismo modo que, la corte artúrica no puede resolver la *inordinatio* sino es por el individuo<sup>138</sup>, tal y como Lanzarote descubre en el cementerio futuro. Tras este recorrido vital, el héroe está preparado, como decimos, para enfrentarse a Méléagant.

"le héros lui-même est ainsi doué d'aptitudes merveilleuses, le principe du Bien l'aide à remporter la victoire; sa nouvelle existence fait de lui l'agent privilégié de la lutte du Bien contre le Mal, de Dieu contre le diable et le protagoniste de l'histoire du salut. C'est pourquoi le héros arthurien apparaît comme un envoyé de Dieu."<sup>139</sup>

La victoria final llega con la muerte del felón. La consecuencia es doble:

1º- se restaura la armonía social rota al comienzo del relato: la corte está en perfecto orden con la reintegración definitiva de la reina y de los cautivos en Gorre<sup>140</sup>, y así, la tristeza y los gritos de dolor del episodio inicial se tornan ahora en alegría y gritos de júbilo.

2º- se ensalza al héroe que ha alcanzado la cima del heroísmo caballeresco; en efecto, el que otrora fuera denostado por su

comunidad, recibe la recompensa por su generosidad y heroísmo glorificándolo como el restaurador de la paz<sup>141</sup>, como el salvador<sup>142</sup>.

"Li rois et tuit cil qui i sont  
grant joie an demainnent et font.  
Lancelot desarment adonques  
cil qui plus lié an furent onques,  
si l'en ont mené a grant joie." (vv. 7.093-97)

## NOTAS. LA ASCENSION.

- 1 Es decir, analizaremos los símbolos "espectaculares". Cf. G. Durand, *Structures* . , pp. 162 y ss.
- 2 Bachelard, *Air.*, p. 55.
- 3 Cf. *Imag. et Symb* ., p. 63.
- 4 El poder y la ascensión van parejos: "*Le sentiment de la souveraineté accompagne naturellement les actes et les postures ascensionnelles*". ( G. Durand, *Structures* ., p. 152.)
- 5 Cf. Bachelard, *Air* ., p. 83 y G. Durand, *Structures* ., pp. 146 y ss.
- 6 Toussenel, *Le monde des oiseaux* . (Citado por Bachelard, *Air.*, p. 82.).
- 7 Vid. *supra* , pp. 36 y ss., espec. p. 40.
- 8 Cf. Bachelard, *Air* ., p. 99.
- 9 Cf. *supra* , pp. 36 y 40 y G. Chandès: *Serpent* ., pp. 216-7.
- 10 Cf. *supra* , pp. 40-41.
- 11 Cf. *supra* : "La Purificación".
- 12 Durand, *Structures* ., p. 145.
- 13 "*La práctica de la cetrería y montería y su contemplación suministran también cantidad de imágenes sencillas que ponderan el arrojo y la fiereza en la lucha, la celeridad de los corceles. El denuedo, la bravura, la cólera y la codicia en el combate se expresan muy reiteradamente en lances en que participan el jabalí, el león, el leopardo, el oso, así como el halcón, el gavián, azor y esmerejón .*" (R. Ruiz Capellán: "La caza,

- imagen de vida, en la narrativa francesa medieval, *art. cit.*, p. 151.
- 14 Se trata de un pájaro pequeño, ligero, que al volar muy alto se hace casi invisible en la inmensidad del cielo de modo que, su color es "color de ascensión". Cf. Bachelard, *Air* ., pp. 99-101.
- 15 Esta alondra atrapada nos recuerda a Berta, que sola en el bosque, siente el miedo del "*pinzón o de la alondra que el gavián tiene presos en sus garras* " (*Berte G. P.*, v. 861).
- 16 Vid. Bachelard, *Air* ., pp. 99 y ss. y Durand, *Structures* ., p. 145.
- 17 Por la asimilación con el agua menstrual. Cf. *supra* : "agua oscura".
- 18 En su primera acepción el verbo *amble* (*ambler*) o *embler* significa "conduire ou marcher rapidement". En su segunda, "voler", pero, su étimo latino es "involare" ("voler vers") por el que se vincula imaginariamente con el vuelo y la ascensión.
- 19 Bachelard, *Air* ., p. 127.
- 20 La *corgiee* es para la imaginación una prolongación del brazo con la que se llega hasta el animal. En nuestra opinión, posee las mismas características de "dominio" que la mano, pero, su "fuerza física" es, quizá, más patente.
- 21 En opinión de Bachelard (*Air* ., p. 39.), el sueño de las alas batiendo, sobre todo en la espalda, traduce un sueño de caída en el que el aleteo supone la defensa contra el vértigo. Si esto es así en el caso de Lanzarote en el bosque, no lo es en cambio en el de la doncella de la mula, cuya irrupción es positiva al obligar al

héroe a practicar la *largece* con los resultados conocidos. En consecuencia, esto demuestra que la *generalización* de Bachelard no es válida, aunque su teoría lo sea para la mayoría de los casos.

22 Cf. J. Ribard, *Op. cit.*, p.101. La doncella simboliza el auxilio aportado por el espíritu al coraje y a la fuerza del héroe. Por esta función, la doncella se asimila a la diosa griega Atenea auxiliando a Ulises y a Hércules.

23 Vid. vv. 2. 808-817.

24 Simbolizadas por el abismo acuático al que se vincula. Cf. *supra* "La Adversidad Femenina: la madre terrible".

25 Esta intencionalidad se advierte en el hecho de dejar caer la puerta tras sus talones (Cf. vv. 2. 321-3). El valor metafórico que Chrétien otorga al talón, como depositario de los atributos del vuelo, es tan significativo y reiterativo a lo largo de su novelística (Cf. "la lucha en el bosque: caballo") que no podemos por menos de considerarlo un atentado, aunque fallido, contra la naturaleza alada de Lanzarote. Queremos igualmente hacer constar la similitud que existe entre la entrada de Lanzarote en la fortaleza-trampa y la entrada de Yvain en el castillo de Laudine, cuya puerta al caer divide en dos al caballo y corta al rafe el estribo del caballero.

26 Cf. Bachelard, *Air .*, p. 50.

27 Hay un isomorfismo de la luz, de la verticalidad y del arma cortante: "*La lumière a tendance à se faire foudre ou glaive, et*

*l'ascension à piétiner un adversaire vaincu. Déjà se dessine en filigrane, sous les symboles ascensionnels ou spectaculaires, la figure héroïque du lutteur arc-bouté contre les ténèbres ou contre le gouffre ."* (Durand, *Structures* ., p. 178.)

28 Vid. "Adversidad femenina: síndrome catamorfo".

29 Frappier apoyándose en el semantismo de "volar" traduce "*L'oiseau n'a pu qu'ainsi s'envoler de sa cage* " (ed. cit ., p. 179).

30 El sufrimiento por verse encerrado y olvidado por su compañero Gauvain aparece claramente reflejado en los versos siguientes:

"Certes, trop i par demorez,

si ne faites par corteisie;

bien deüst avoir vostre aïe

cil cui tant soliez amer,

... Las ! Plus a d'un an qu'an m'a mis

ci an ceste tor an prison. " (vv. 6. 488 y ss.)

31 "*Cet enchaînement frémissant de liberté, c'est le sens même du dynamisme prométhéen.* " (Bachelard, *Air* ., p. 51.)

32 Vid. *supra* : "La Purificación: Aire".

33 La energía moral de su alma purificada le da alegría y ligereza. Cf. Bachelard, *Air* ., p. 74.

34 En oposición a la pesadez, engrama que caracteriza la estancia de Lanzarote en la torre (Cf. "síndrome catamorfo" y "La purificación: aire"), la impresión que domina en el vuelo es la de una auténtica ligereza sustancial: "*l'état aérien, un état où rien ne pèse* " (Bachelard, *Air* ., p. 43.).

- 35 En oposición a la desesperanza y a la aflicción que trae consigo la caída en la nada. Cf. *supra* : "síndrome catamorfo" y "Símbolos nictomorfos: la noche".
- 36 En oposición a la inmovilidad que Lanzarote sufre en la torre. Cf. *supra* : "síndrome catamorfo".
- 37 La "renovación" que experimenta se asimila a la "muda" del pájaro predador (no olvidemos que se le ha comparado a un esmerejón) con la que adquiere más belleza y precio (valor). Por otra parte, los cuidados otorgados por la hermana de Méléagant recuerdan los que requerían estas aves: "*Piénsese en la delicadeza y abundancia de la dieta de estos hermosos predadores, en la infinidad de cuidados que demandan, sin contar las atenciones de perros y caballos "ad hoc". Los dispendios eran elevados y más de un caballero o infanzón se arruinó a causa de su pasión por la cetrería* " (Roberto Ruiz Capellán: "La caza imagen de vida en la narrativa francesa medieval", *art. cit.*, p.142-3. Vid. asimismo, notas 13-14 en p. 143.
- 38 Lanzarote, según nos dice el narrador, no volvería a la torre ni por todo el oro del mundo:

"et sachiez bien que por tot l'or  
 qui est espanduz par le mont,  
 qui tot le meist an un mont  
 et tot li donast et ofrist,  
 arrieres estre ne volsist." (vv. 6. 632-36)

- 39 Bachelard, *Air* ., p. 83. Bachelard señala asimismo que "*dans*



*l'inconscient déjà, toutes les impressions diverses de légèreté, de vivacité, de jeunesse, de pureté, de douceur, avaient échangé leur valeur symbolique. L'aile n'a fait, ensuite, que donner nom au symbole, et l'oiseau est venu en dernier lien pour donner de l'être au symbole". (Ibid., p. 83.)*

40 *"La pureté céleste est donc le caractère moral de l'envol, comme la souillure morale était le caractère de la chute". (Durand, Structures., p. 148.)*

41 Entiéndase de Chrétien.

42 Cf. Bachelard, *Air.*, p. 30.

43 Cf. *supra* : "La adversidad femenina: El síndrome catamorfo", pp. 229 y ss.

44 Hemos juzgado conveniente no introducir en el cuadro las armas prestadas por la carcelera, mujer del senescal de Méléagant (Cf. vv. 5. 499-501; 5. 503-4). Como ya hemos comentado con anterioridad (vid. *supra* : "el síndrome catamorfo"), estas armas se inscriben dentro del semantismo nocturno en el que se encuentra el protagonista, buena prueba de ello es su voluntad de permanecer "oculto" para el mundo heroico congregado en Noauz.

45 En este caso no hay donación, se trata de la recuperación, por el propio Lanzarote, de las armas caídas a la corriente del río. Sin embargo, nos parece válido pues, como comentábamos en el rito de purificación por agua, se establecen dos momentos: Lanzarote antes de caer al agua y Lanzarote después de salir del agua. Otro

tanto ocurre con sus armas recuperadas simbólicamente tras su purificación.

- 46 Este gesto desconcertante, Ribard lo comenta y lo justifica así:  
*"Il y a quelque chose de choquant pour notre sensibilité moderne à voir Lancelot, figure de messie, saisir par les cheveux cette tête sanguinolente trop semblable à celle du Baptiste apportée sur un plat. Il serait facile, trop facile, de faire ici la part de la mentalité de l'époque et de rappeler les chevaliers chrétiens faisant bon marché de la vie de leurs adversaires pour la plus grande gloire de Dieu. Il faut aller plus loin et plus profond. Ce chevalier, en fait, est une figure du Mal, comme la soeur de Méléagant, pour ambigu que soit son rôle ici, est une figure du Bien, puisqu'elle doit permettre à Lancelot -l'auteur y insiste assez- d'aller jusqu'au bout de sa mission salvatrice "* (Le Chevalier de la Charrette ...Op. cit ., p. 101.).
- 47 Cf. Durand, *Structures* ., p. 158.
- 48 En el cap. "Antropología teriomorfa" asimilábamos la lucha con el Orgullosa al enfrentamiento, propio de las corridas taurinas, de toro y torero en la arena: el toro animal tenebroso, puro instinto contra el héroe solar, razón e inteligencia.
- 49 Durand, *Structures* ., p.159.
- 50 *"Dans l'anatomie animale c'est la corne, imputrescible et dont la forme oblongue est directement suggestive, qui va symboliser excellemment la puissance virile, d'autant plus que ce sont les mâles d' animaux qui portent les cornes "*. (Ibid ., p. 159.)

- 51 "De même que la possession du trophée de l'ennemi, de son scap, de son phallus, de sa main ou de sa tête, confère au guerrier un surplus de puissance " (*Ibid .*, p. 159.).
- 52 *Ibid .*, p. 160.
- 53 La lucha contra el Orgullosa es la lucha metafórica contra las tendencias naturales a dejarse llevar por "lo inconsciente" (Lanzarote se siente inducido por "Pitié") pero, para alcanzar un mayor grado de consciencia, de autonomía es necesario un esfuerzo voluntario de ir *contra naturam* .
- 54 Al representar el Orgullosa las pulsiones instintivas desatadas, su muerte significa, como enseña Jung en *Símbolos de Transformación* , que la conducta instintiva contiene en sí misma los mecanismos de regulación, los frenos que impiden que se apodere de todo el ser generando un estado lamentable de perturbación. Este sería probablemente el caso de nuestro héroe de no haber sacrificado la fuerza desmedida (representada, insistimos, por el Orgullosa) de su pulsión sexual.
- 55 Si Lanzarote gana a Méléagant es porque la justicia divina le asiste en este último combate, verdadero duelo judicial, pues, "*pour vaincre dans un combat judiciaire, il ne faut pas être le plus fort, le plus vaillant ou le mieux armé: il faut avoir raison, il faut avoir le droit .*" (Martin de Riquer, *Les Chansons de Geste françaises* . Paris. Nizet. 1.957, p. 91) y, en efecto, Lanzarote tiene de su parte el derecho y la razón por la traición de que ha sido objeto y por el daño que Méléagant ha causado al rey, su

señor, y a los suyos. El propio Chrétien en *Cligès* (vv. 1.681 y ss.) nos confirma a la vez que justifica la voluntad divina que se manifiesta "pour" Lanzarote: "*Dieu ... les (les félons) haïsait pour le peché dont ils étaient souillés. Dieu, en effet, hait traître et trahison plus qu 'autre méfait* " (*Cligès* , trad. de A. Micha. Paris. Honoré Champion. Traductions des Classiques Français du Moyen Age. III. 1.980, p. 55).

56 Vid. vv. 7.064 y ss.

57 El dios guerrero védico, Indra, encarna la fuerza con la que protege a su raza y ejecuta las órdenes de los dioses soberanos. Resulta interesante señalar los correspondientes a Indra en la civilización celta por lo significativo de la asimilación, así, en Bretaña es el gigante y en Irlanda, Cúchulainn, héroe de gran coraje, de gran fuerza física y de talla gigantesca. (Cf. J. Markale, *Les Celtes* ., p. 417.)

58 Vid. "Oráculos: la losa del cementerio futuro".

59 Este caso debe contemplarse con cierta cautela ya que una explicación mística sería igualmente coherente: el motor que da fuerza a Lanzarote es el deseo incontenible de estrechar entre sus brazos a Ginebra; se trataría pues de lo que L. Carasso llama "lo maravilloso en el amor" (Cf. Carasso, *Op. cit* ., pp. 145-6, 157.)

60 Cf. la tercera estructura esquizomorfa, la denominada "geometrismo mórbido" en G. Durand, *Structures* ., pp. 211 y ss.

61 Para el primer castillo y para el desfiladero de piedras, vd. en

este mismo apartado: "la elevación".

62 Vid. *supra* : " Oráculos: la losa del cementerio futuro".

63 Solamente otorgamos un valor uraniano a la piedra que no está asociada con el agua, ya que este elemento -vinculado a la feminidad- anula sus cualidades intrínsecamente masculinas.

64 Cf. *supra* : " Oráculos: la losa del cementerio futuro".

65 Cf. Bachelard: *La Terre et les Rêveries de la Volonté* . Paris. José Corti. 1.982. (11<sup>e</sup> ed.), p. 72.

66 La prueba de valor reside precisamente en el desafío al poder de la piedra, por consiguiente, al aplastamiento y a la muerte. Esta lucha contra la adversidad (pétrea) engrandece al hombre. Cf. Bachelard, *Volonté* ., p. 192.

67 Vinculados al arquetipo luminoso-visual. Vid. Durand, *Structures* ., pp. 162-178.

68 M. Eliade, *Tratado* ., p. 63.

69 La escalera o cualquier otro símbolo ascensional "*figure plastiquement la rupture de niveau qui rend possible le passage d'un mode d'être à un autre*". (M. Eliade, *Imag. et Symb* ., p. 63.)

70 El autor -como postulamos- deberá implicarse y esforzarse más de lo que lo ha hecho con sus otros héroes para "extraer" al caballero de la carreta del influjo de su condición terrestre.

71 La doncella seductora, el paso de piedras, el castillo de puertas retumbantes, la lucha con el caballero orgulloso.

72 El enfrentamiento es armado, no en vano nos hallamos ante un

universo que hace de la espada el instrumento eficaz (espiritual) para combatir las fuerzas del Mal. En relatos orientales y en el cuento, por el contrario, el enfrentamiento suele resolverse la mayoría de las veces con el engaño, la seducción, el ingenio, la magia, etc., es decir, con una "captación" no polémica de la fuerza antagonista.

- 73 Por parte del autor, se entiende.
- 74 Las torres en la Edad Media se construyen generalmente de piedra. Un ejemplo literario de una torre de piedra que resiste el desenfrenado ataque de una muchedumbre furiosa nos lo ofrece el propio Chrétien en *Le Graal* (vv. 5. 722 y ss.).
- 75 "*Toute pierre n'est ouranienne et phallique que si elle est levée*". (Durand, *Structures* ., p. 142.).
- 76 "*La roca le revela (al hombre) algo que trasciende de la precaria condición humana: un modo de ser absoluto ... En su tamaño y en su dureza, en su forma y en su color, el hombre encuentra una realidad y una fuerza que pertenecen a "otro" mundo, distinto del mundo profano del que él forma parte*". ( M. Eliade, *Tratado* ., p. 227.)
- 77 También por su extremo inferior con el Infierno. La relación de las piedras con lo sagrado, de ahí su veneración en algunos casos, es común a las religiones y a los mitos; limitándonos a la Tradición hebrea, el templo de Jerusalen aparece construído sobre una gran roca, centro que une las tres regiones cosmológicas: "*Le rocher de Jérusalem pénètre profondément*

dans les eaux souterraines ("tehôm"). Il est dit dans la Mishna que le Temple se trouve juste au-dessus du "tehôm" (équivalent hébraïque de apsû). Et, tout comme à Babylone on avait la "porte d'apsû", le rocher du Temple de Jérusalem renfermait la "bouche du tehôm" ( M. Eliade, *Imag. et Symb .*, p. 52.). El propio Jesucristo toma de nuevo el simbolismo de la roca cuando le dice a Pedro: "Tu eres piedra y sobre esta piedra edificaré yo mi Iglesia ".

78. Una de las características de la cama en la que "ne gist qui desservi ne l'a" es que es más alta que las otras dos destinadas desde un principio a Gauvain y Lanzarote.

"el lit, qui fu lons et hauciez

plus des autres deus demie aune" (vv. 504-5)

La roca, la sala y la cama se caracterizan las tres por su altura: "roche bise, haute" (vv.426-7); "une sale haut" (v. 461); "el lit ... hauciez". La gradación hacia lo alto es, por consiguiente, evidente.

- 79 Para los ritos ascensionales que tienen lugar en un "centro" remitimos a Eliade, *Images et Symboles .*, pp. 60 y ss.

- 80 "La escalade ou l'ascension symbolise le chemin vers la réalité absolue ... Les idées de sanctification, de mort, d'amour et de livrance sont impliquées dans le symbolisme de l'escalier. En effet, chacun de ces modes d'être représente l'abolition de la condition humaine profane, c'est-à-dire une rupture de niveau ontologique ". (Eliade, *Imag. et symb .*, p. 65.)

- 81 Cf. *Supra* : "La purificación: Fuego".

- 82 Bachelard, *Volonté* ., p. 380.
- 83 Cf. *Ibid* ., p. 385.
- 84 Durand, *Structures* ., p. 152.
- 85 Unida al padre, al poder y al imperativo moral. Cf. Durand, *Ibid* pp. 152 y ss.
- 86 Cf. Dumézil, *El destino del guerrero* ., pp. 71 y ss.
- 87 Arturo: a) Arturo junto con Gauvain ven salir del bosque el caballo ensangrentado de Keu. b) Arturo desde su posición soberana asiste al último combate entre Lanzarote y Méléagant.
- Baudemagus: a) Contempla (junto con Méléagant) a Lanzarote realizando el paso del puente de la espada. b) Baudemagus sigue desde las ventanas situadas en la torre el combate y la ordalía entre Lanzarote y su hijo (Cf. *supra* : "Multiplicaciones del nombre").
- Ginebra: a) Al lado de Baudemagus presencia los dos combates entre Méléagant y Lanzarote. b) En el torneo de Noauz, Ginebra desde su situación soberana lo preside.
- 88 Lanzarote triunfa del fuego que se torna luz "iluminadora del camino". Vid. "Oráculos: La lanza inflamada" y Durand, *Structures* ("Symboles Spectaculaires"), pp. 162-178.
- 89 Esta luz resplandeciente recuerda los reflejos flambeantes de las armas entrechocándose en el fragor de la lucha. Cf. la lucha de Lanzarote con el guardián del vado.
- 90 *Structures* ., p. 163.
- 91 Aunque la riqueza, atributo de la tercera función productora, es



femenina con frecuencia, en este contexto la consideramos, por la coherencia del decorado simbólico en el que se inscribe, un atributo de la primera función de soberanía.

92 Gauvain, por ejemplo, no acomete la hazaña de acostarse en ella porque no es "l'élú". Sobre el carácter "designativo" de la cama remitimos a "Oráculos: la cama-trampa".

93 "en une haute et bele couche  
la pucele soëf le couche," (vv. 6.661-2)

Esta cama se equipara a la del primer castillo no sólo por la similitud "física", sino también por su semantismo moral. La única diferencia la establece la disposición en la estructura del relato. La primera cama se sitúa al inicio de la aventura "heroica" (en su sentido diurno) y la segunda, al final de la misma, cuando el héroe ha progresado lo necesario para acceder a la perfección caballeresca.

94 La oscuridad nocturna se opone a la luz del día, símbolo del Bien y de la vida. Siguiendo con la simbólica de los colores, el negro aparece en *La Charrette* como color distintivo del eje catamorfo, del Mal y de la Muerte.

95 Durand, *Structures* ., p. 167.

96 Vid. *supra* : "La Purificación: Fuego".

97 Todo el episodio "diurno" está articulado por una retórica hiperbólica:

castillo: "li chastiax / estoit molt richez et molt biax." (vv. 399-400).

Damisela: "n'avoit si bele an la contree." (v. 432).

Hospedaje :

"Por neant volsissent changier  
lor ostel, por querre meillor,  
car molt lor i fist grant enor  
et compeignie boene et bele." (vv. 454-457)

Gama: "plus bel des autres et plus riche" (v. 463). Camas: "deus liz  
molt biax et lons et lez" (v. 470).

- 98 Cf. "síndrome catamorfo". Efectivamente, la cima está indisociablemente unida a la dialéctica del abismo. Como dice Bachelard (*Air .*, p. 73): "*C'est par une nécessité vitale, comme à une conquête vitale sur le néant, qu'on prend part à une ascension imaginaire. Nous sommes engagés maintenant, de tout notre être, dans la dialectique de l'abîme et des sommets*".
- 99 "*Ce glissement de la lumière, du halo lumineux au regard, nous apparaît comme très naturel: car il est normal que l'oeil, organe de la vue, soit associé à l'objet de la vision, c'est-à-dire à la lumière*". (Durand, *Structures .*, p. 170.).
- 100 Cuando el valvasor dice a Lanzarote: "par une plus seure voie, / et je mener vos i feroie", éste le pregunta:

"Est ele (voie) ansi droite  
come ceste voie de ça?  
-Nenil, fet il (valvasor), einçois i a  
plus longue voie et plus sùre." (vv. 2.152-55)

y Lanzarote elige: "Et cil dit: "De ce n'ai ge cure;  
mes an cesti me conseilliez,

car je i sui apareilliez." (vv. 2.156-58)

El tema de los dos caminos, uno ancho y más seguro, el otro estrecho y recto es de procedencia bíblica y oriental. En la literatura alegórica aparecen en *Besant de Dieu* de Guillermo el Escribano de Normandía, en *Pèlerinage de Vie Humaine* y en el *Roman de la Rose*, en la parte que corresponde a Jean de Meun. Las dos vías se describen también en *Voie de Paradis* de Baudoin de Condé y en Rutebeuf: *Voie de Paradis*, aunque en opinión de Patch estas derivarían con toda probabilidad del *Roman de la Rose*. Cf. Patch, *Op. cit.*, pp. 190 y 195.

101 Cf. Patch, *Op. cit.*

102 En *La Charrette* encontramos no sólo el puente y el desfiladero de piedras, sino también el río, la montaña, los guardianes, etc., "topos" todos ellos constitutivos de los relatos (leyendas, visiones, alegorías, narraciones novelescas) que tienen como tema esencial la ascensión al cielo. Cf. Patch, *Op. cit.*, esp. "Viajes al Paraíso" y "Literatura de Visiones".

103 Cf. *supra*: "La Purificación: corte".

104 "*Il est malaisé de passer sur la lame effilée du rasoir, disent les poètes pour exprimer les difficultés du chemin (qui mène à la connaissance suprême)*", affirme la *Katha Upanisad* (III, 14). On se rappelle le texte de l'Évangile: "*Étroit est la porte et resserré le chemin qui mène à la Vie, et il y en a peu qui le trouvent*" (*Matthieu, VII, 14*)" (Eliade, *Imag. et Symb.*, p. 108.).

105 Vid. *supra*: "La Purificación: corte".

- 106 La ascensión y la caída, lo alto y lo bajo participan del mismo eje (vertical) de la imaginación dinámica: "*Pour l'imagination aérienne bien dynamisée, tout ce qui s'élève s'éveille à l'être. Inversement, tout ce qui s'abaisse se disperse en vaines ombres, participe du néant*" (Bachelard, *Air* ., p. 90.).
- 107 Durand, *Structures* ., p. 141.
- 108 Cf. Eliade, *Imag. et Symb* ., p. 57.
- 109 En la "literatura de Visiones" (Cf. Patch: *El Otro Mundo. Op. cit* ., espec. cap. IV) el puente sirve generalmente de barrera divisoria entre el cielo y el infierno. En muchos casos tiene un papel "selectivo" al hacerse de fácil franqueo para los justos y estrecho y resbadizo para los pecadores que acaban cayendo al abismo infernal simbolizado, generalmente, por un río. De este modo, el pasaje del puente simboliza la difícil ascensión al cielo.
- 110 Vid. *supra* : "Adversidad femenina: la madre terrible" y "La Purificación: corte".
- 111 Ribard (*Op. cit* ., p. 106.) opina incluso que el Amor que le "*conduist et mainne*" (v. 3.114) es un amor puramente espiritual y de esencia divina.
- 112 Cf. *supra* : "Símbolos nictomorfos: agua". La ruptura de nivel "*déclenche des sentiments ambivalents de peur et de joie, d'attirance et de répulsion. C'est pour cette raison que l'escalade ne symbolise pas seulement, comme nous l'avons vu, l'accès à la sacralité -la rupture de niveau par excellence- mais aussi la*

- mort* " (Eliade, *Myth., rêv...*, p. 146.).
- 113 Cf. *supra* : "Símbolos nictomorfos: la noche".
- 114 Vid. *supra* : "La purificación: corte".
- 115 Cf. Eliade, *Imag. et Symb .*, pp. 107-9.
- 116 "*Un nombre considérable de mythes parlent d'un arbre, d'une liane, d'une corde, d'un fil d'araignée ou d'une échelle qui relie la Terre au Ciel, et par le truchement desquels certains êtres privilégiés montent effectivement au ciel* " (Eliade, *Imag. et Symb .*, p. 61.).
- 117 Aunque es el pico el útil usado para salir, para la imaginación es la cuerda la que le aporta el medio para escapar.
- 118 Cf. en este mismo capítulo "Lanzarote alado", concretamente, la salida de la torre.
- 119 "*C'est elle (la libération) qui marque la suprématie de l'intuition des airs sur l'intuition terrestre et solide de la chaîne* " (Bachelard, *Air .*, p. 51.).
- 120 Vid. de nuevo: "Lanzarote alado".
- 121 Cf. *supra* : "Oráculos: La cama-trampa".
- 122                    "A lui garir mistrent grant painne  
                           les puceles: ainçois quinzainne  
                           ne santi il mal ne dolor.  
                           Lors, por revenir sa color,  
                           le comancierent a baignier:  
                           an eles n'ot que anseignier,  
                           car bien lor an sot convenir." (vv. 5.177-5.183)

123 "Et quant il (Perceval) les vit en apert,

que del bois furent descovert,

et vit les haubers fremianz

et les hiaumes clers et luisanz,

et vit le vert et le vermoil

reluire contre le soloil,

et l'or et l'azur et l'argent,

se li fu mout et bel et gent.

Lors dist: "Ha ! sire Dex, merci !

Ce sont ange que je voi ici" (*Graal* , vv. 127 y ss.)

124 *Op. cit.* , p. 142.

125 Cf. también vv. 6.687 y ss.

126 También antitético al primer caballo ctónico que cae muerto a la salida del bosque e, incluso, del segundo caballo que no es capaz de resistir el asalto de las fuerzas del Mal concentradas en el bosque.

127 Cf. vv. 6.798-6.806.

128 "Li rois Lancelot molt enore,

et, quant assez l'ot conjoï,

se li dist: "Amis, je n'oi ... " (vv. 6.854 y ss.)

129 E. Kölher, *Op. cit.* , p. 103.

130 La "prohibición" incestuosa se fortalecería por la presencia real de Arturo (ya no se trata de un "espejismo" o fantasma proyectado como sucedía en Gorre) si no fuera porque el reencuentro del padre (acogedor, solícito) y del hijo evidencia la

superación del conflicto edípico.

131 Chrétien hace que su héroe obtenga de cada una de sus derrotas una victoria, que cada vez que sucumba ante el mal se levante y luche por recuperar sus atributos perdidos. Como ya dijimos, la ascensión de Lanzarote se apoya en el contrapunto de la caída y de ahí su heroísmo.

132 "*Chaque victoire remportée sur ce monde (hostil) représentant la reconstitution de l'unité ontologique perdue* " (E. Kölher, *op. cit.* , p. 103.).

133 Jung, *Simb. Trans.* , p. 338.

134 Quizá, ese mal individualizado que uno mismo debe erradicar es el que justifica la actitud de Lanzarote que se niega a ser sustituido por Gauvain.

135 "*L'individu n'est plus aboli dans la communauté; c'est à lui que revient la charge de résoudre le conflit entre l'ordre nouveau qui se manifeste en lui et l'ordre ancien dont les institutions orientent sa vie* " ( E. Kölher, *Op. cit.* , p. 103.).

136 "*Sin embargo, y ésta es la gran clave para la comprensión del mito y del símbolo, los dos reinados son en realidad uno. El reino de los dioses es una dimensión olvidada del mundo que conocemos y la exploración de esa dimensión, ya sea en forma voluntaria o involuntaria, encierra todo el sentido de la hazaña del héroe* " (Campbell, *op. cit.* , p. 200).

137 Esta interacción se demuestra del modo más claro con la doncella de la mula: Lanzarote sirve a sus intereses,

cortando la cabeza del Orgullosa, posteriormente la doncella le devolverá el favor sacándole de la torre.

138 Cf. E. Kölher, *Op. cit.*., espc. cap. "Election et Rédemption".

139 *Ibid.*., p. 122.

140 Recuérdese que la libertad o la prisión definitiva se dirime en este último combate ante Arturo.

141 *"La paix devient ainsi l'objectif idéal d'une pensée nourrie par la vision dualiste du monde et par l'énergie qu'elle doit mettre en oeuvre pour la surmonter. C'est justement l'ordre ancien, traditionnel, c'est-à-dire l'ordre sans plus, qui semble avoir été troublé, de sorte que la paix espérée serait, selon la définition, le résultat du rétablissement de l'ordre. La fonction intégratrice de l'aventure signifie, en même temps que la victoire sur le Mal, la pacification de la réalité, et après l'accomplissement de toutes les aventures, l'avènement de la paix "* ( E. Kölher, *Op. cit.*, p. 123.).

142 *"Le danger qui menace de plus en plus le monde féodal accorde une importance croissante à l'individu comme soutien de l'ordre incarné par "l'état"; il fait de lui l'élu, l'élu de cette communauté et il apparaît finalement comme son sauveur "* (*Ibid.*., p. 107.).



## **TERCERA PARTE: LA ESTRUCTURA MISTICA**

Del mismo modo que considerábamos a la "Estructura Heroica" como dominio del autor, es decir, como una proyección de la parte "diurna" de su psique, la "Estructura Mística" es, esencialmente, el dominio del personaje; aunque no se postula, el abandono de lo heroico, sobre él se proyecta el modelo del fin'amant (el esbozo corresponde probablemente a María de Champagne), tal y como se concibe en la mística amorosa de la *Fin'Amors* ; lo cual no significa que el autor no se sienta atraído, incluso emocionado, por la historia en más de una ocasión<sup>1</sup>.

Debido a esta singularidad (que escinde autor-personaje) nunca ningún héroe de Chrétien fue tan "libre", tan independiente. Lanzarote seguirá sólo los impulsos de su corazón, obedecerá sólo los dictámenes de su amada, su única dueña. Su vector será el Amor, por él renuncia a la voluntad del "yo" (en favor de la voluntad del "tú") y a su propia identidad, aquélla por la que es reconocido en el mundo artúrico.

Lanzarote, al subir en la carreta rechaza la convención social y la moral patriarcal que inhibe el amor, puesto que se fundamenta en el "*interdit lié à la mère (donc au principe féminin)*"<sup>2</sup>, liberándose en este "refus" los sentimientos de culpabilidad que suscita la inclinación o amor por la madre (complejo de Edipo); a partir de ese momento, la feminidad (madre-mujer) recupera su lugar y su rostro

positivo.

Este rechazo, por un lado, y aceptación, por otro, se le plantea a Lanzarote en un momento muy concreto: cuando el "rpto" de Ginebra es ya un hecho consumado, hecho que tiene como consecuencia la escisión del principio de autoridad, la separación del rey y la reina, del padre y la madre y, por consiguiente, deja la vía abierta para dirigir la libido hacia el principio femenino (*anima*). Entonces, como señala Rougemont:

"... l'amour pour la femme se trouve partiellement libéré: il peut enfin s'avouer sous la forme d'un culte rendu à l'archetype divin de la femme ... L'union mystique avec cette divinité féminine devient alors une participation à la puissance légitime du Dieu lumineux, un "endieusement", c'est-à-dire littéralement un enthousiasme libérateur unifiant l'être, le "consolant." <sup>3</sup>

A Lanzarote, elegido por el destino y por él privilegiado, le ha sido dado descubrir otra vía más satisfactoria, más plena para su desarrollo individual. Este camino a seguir -no exento de sacrificio y de riesgo- tiene una meta bien definida: recuperar el tesoro (Ginebra) que, formando parte de uno mismo (*altera pars*), se ha relegado, desligado y finalmente perdido por las razones antes aducidas.

Así, Lanzarote abandona Logres, su mundo, fundamentado en el

padre, en el rey, en lo viril, para adentrarse en Gorre, Otro Mundo, mundo al revés<sup>4</sup> del artúrico, puesto que en él es posible la relación con la madre y con la amante, es decir, se posibilita la individuación.

Desde un planteamiento más imaginario que psicoanalítico, todo sucede como si Lanzarote, cansado de "hipotecar" su vida en arriesgadas empresas, en alcanzar altas cumbres heroicas, hubiera tomado consciencia de la *alienación* de una existencia basada en el contínuo ejercicio de las virtudes heroicas con el menoscabo de los deseos y sentimientos más profundos del individuo; y es que, como dice Durand, "*la représentation qui se confine exclusivement dans le Régime Diurne des images débouche soit sur une vacuité absolue, une totale catharophilie de type nirvânique, soit sur une tension polémique et une constante surveillance de soi fatigante pour l'attention*"<sup>5</sup>.

En el análisis llevado a cabo en la "Estructura Heroica" veíamos cómo el destino mortal de Lanzarote se teñía de deseo por su pasión por la reina, lo que nos permitía ya entonces afirmar que, en *La Charrette*, el tiempo tenía rostro de mujer. Precisamente, esta conjunción de Eros-Chronos-Thánatos abre las puertas ahora a un nuevo Régimen de la Imagen, pues Eros, en su ambivalencia<sup>6</sup> permite la inversión de los valores diurnos: la mujer (la carne), el tiempo, la muerte serán rehabilitados, incluso, sublimados.

\* \* \*

El análisis de la "Estructura Mística" tratará la relación de Lanzarote con los dos aspectos del arquetipo femenino del *anima* : el materno y el de la mujer. Por el primero, veremos a un Lanzarote "involutivo". Efectivamente, el recorrido de Lanzarote por Gorre ejemplifica un *regressus ad uterum* ; es decir, una búsqueda de la "fuente de la vida" para allí, en el calor y la calma del vientre materno, *devenir* un ser nuevo. Este proceso cristaliza a través de los símbolos de intimidad y de reposo (Jonás, continentes y substancias).

Por el segundo, Lanzarote será un héroe en "progreso". La unión con lo materno -y su superación- permitirá a Lanzarote una relación "adulta" con la mujer-amante. Ginebra se convierte en su centro vital revalorizándose, junto a ella, la noche, la vegetación, el agua, los colores ... Este apartado dedicado a la mujer será dividido en dos partes: a) *Ad amorem* o iniciación amorosa de Lanzarote; b) *In amore* o la realización del amor.

## CAPITULO I. LA CONVERSION DEL HEROE

Este nuevo trayecto por la Estructura Mística del Régimen Nocturno de la Imagen se inicia con el proceso de conversión del héroe solar en héroe lunar (ctónico), proceso que culmina con la aceptación por parte de Lanzarote de un modo distinto de existencia, siendo necesario el abandono de los parámetros heroico-viriles, que se manifiestan inoperantes en ese universo otro que es el universo femenino.

La conversión tiene lugar en el bosque. Allí, se anuncia y se lleva a cabo el cambio; allí, los iconos temporales, las imágenes aterradoras comienzan la vía de la eufemización; a partir de ahí, lo novelesco<sup>7</sup> tendrá rostros más atractivos y tranquilizadores.

En efecto, en el bosque (redoma o matriz natural) se gesta un nuevo héroe, "proceso alquímico" cuyo resultado final es, como decimos, la transmutación de un destino: Lanzarote deja atrás su naturaleza y atributos solares para abrazar su nueva investidura nocturna. Situado ya al otro lado, en otra dimensión, Lanzarote inicia su recorrido vital en pos de su objeto de deseo, encarnado en Ginebra.

Este cambio y este proceso fueron en parte comentados en el primer capítulo del Régimen Diurno<sup>8</sup>, pues, la mayoría de las veces un

Régimen no excluye totalmente al otro, antes bien se produce entre ellos una curiosa comunión de imágenes cuya lectura final depende de situar el enfoque en la antítesis polémica o de desplazarlo a la antífrasis con total inversión de los valores representados<sup>9</sup>.

Como a continuación veremos, el proceso de cambio de naturaleza (heroica > mística), necesario para trascender el umbral, debe adoptar las suficientes garantías y precauciones ya que todo rito de paso es, en sí mismo, peligroso al representar el abandono de lo viejo, **morir**, para **renacer** a una vida nueva. Esto exige un "reajuste", una acomodación gradual del sujeto a su nueva situación. Atrás queda un mundo conocido, delante se abre un mundo inexplorado, misterioso, que fascina y, al mismo tiempo, angustia<sup>10</sup>; un mundo para el que hay que estar preparado haciendo necesario, en ocasiones, la presencia de un introductor (guía); el cual, si bien facilita el *transitus*, no lo hace menos doloroso porque es algo que uno debe sufrir "tot sel" (v. 317).

La vía que posibilita la *transmutación* de Lanzarote es la eufemización y la antífrasis que aparecen por primera vez cuando *la caída moral* (punto de vista heroico) se define como *caída carnal* (pasión amorosa)<sup>11</sup> ya que Eros transforma "*des terreurs brutales et mortelles en simples craintes érotiques et charnelles*"<sup>12</sup>; por ello, la caída y el abismo son sustituidos respectivamente por el goce -revalorizado por los símbolos de intimidad- y por la comfortable

cavidad materna<sup>13</sup>.

En la conversión a lo novelesco<sup>14</sup> intervienen cuatro elementos simbólicos: el bosque, el caballo, el enano y la carreta<sup>15</sup>.

Imaginariamente, el eje de descenso se activa cuando Lanzarote a caballo "ot un tertre avalé" (v. 303) para adentrarse a continuación en el bosque, aunque entrar en el bosque es de por sí una penetración o profundización. El término del a. fr. avaler ("descender" en general y "descender al valle" en particular) asocia otro significado (acorde con las leyes de lo imaginario), el de "tragar"<sup>16</sup>, así pues, el héroe solar **es tragado** por el bosque, inmensa boca<sup>17</sup> que lo engulle sin producirle el más mínimo desgarró<sup>18</sup>.

Sin embargo, la deglución de Lanzarote no se puede llevar a cabo sin el "reajuste" del que hablábamos antes, es decir, sin desposeerle previamente de los elementos más representativos de su bagaje solar: el caballo y la lanza. Este proceso de *dépouillement* del héroe diurno tiene como escenario el bosque, lugar "*privilégié de toutes les métamorphoses*"<sup>19</sup>, y empieza con la pérdida del caballo. El caballo, componente esencial del mundo épico, no es una montura válida para penetrar en el mundo místico; debe ser abandonado y sustituido por una montura más acorde con los valores imperantes en ese Mundo Otro de Gorre; por consiguiente, la



aceptación de la nueva montura, la carreta, pone de manifiesto la inversión de los valores establecidos y consagrados en el mundo heroico.

Sin el caballo, la veloz cabalgada de Lanzarote, cuando entra en el bosque, se frena dando paso a la lentitud<sup>20</sup> del que va a pie (vid. v. 317), lentitud que señala el comienzo del eje de descenso al mundo femenino, mundo otro respecto de la corte artúrica, lo cual justifica suficientemente la necesaria inversión de los valores de dicha corte representados en Lanzarote, uno de sus representantes más preclaros.

Una de las características de la conversión, que no es sino un rito de paso, es que exige del neófito el abandono de toda voluntad de acción y de ambición propias para someterse a la prueba, tiene que estar dispuesto a "sufrir" *el transitus* sin esperanza de triunfo. En este "rito de paso" se evidencia, por tanto, un cambio de sujeto activo a sujeto pasivo<sup>21</sup>, por el que Lanzarote no se desviste sino que es desvestido, desposeído de su naturaleza solar; un cambio por el que no conduce el caballo sino que es conducido en la carreta.

La primera consecuencia de la pérdida del caballo es la minimización del poder viril: el vuelo truncado<sup>22</sup> reduce el Lanzarote aéreo a la *apteridad* (Lanzarote ctónico) y el "pájaro áptero" simboliza la minimización de los órganos masculinos<sup>23</sup>, afectando, por consiguiente, al vigor heroico, a la de prepotencia masculina. La

**gulliverización** de Lanzarote (procedimiento por el que se opera "*le renversement des valeurs solaires symbolisées par la virilité et le gigantisme*"<sup>24</sup>) se refleja entonces, como en un espejo, en el enano que conduce la carreta.

En efecto, Lanzarote movido por *el esquema de la deglución* y por los símbolos de reduplicación y acoplamiento se empequeñece convirtiéndose en el **doble** del liliputiense, pues la ensoñación del "tragamiento" lleva consigo la revalorización del eje interior en oposición al eje exterior propio del Régimen Diurno:

"Bachelard [ ... ] a bien montré que toute valorisation de la descente était liée à l'intimité digestive, au geste de déglutition. Si l'ascension est appel à l'extériorité, à un au-delà du charnel, l'axe de la descente est un axe intime, fragile et douillet."<sup>25</sup>

Así, pues, para penetrar en el mundo otro de lo femenino y descender hasta el centro donde mora su suzeraine, el héroe tiene que empequeñecerse como hace Alicia para entrar en el País de las Maravillas. Esta regla de la imaginación mística fué perfectamente comprendida y asumida por el Amor Cortés que hace del fin'amant un ser inferior respecto de la mujer, cuyos méritos morales y sociales son tan elevados<sup>26</sup> que la alejan del enamorado hasta un punto casi inaccesible<sup>27</sup>.

El enamorado, para llegar hasta ella, deberá desarrollar y perfeccionar sus virtudes ya innatas, ya adquiridas<sup>28</sup>, siendo el *service d'amour* el mejor medio para lograrlo. Este *service* supone la voluntad consciente de someterse voluntariamente a los dictámenes de la dama, de empequeñecerse (de humillar su orgullo viril) para crecer en el amor. Este proceso antifrásico lo explica muy bien René Nelli en su obra *L'érotique des Troubadours* :

"Certes, un tel "service" était bien de nature à mortifier l'orgueil viril et il y avait, dans cette soumission volontaire de l'ami à l'aimée, une vérité très profonde: puisque la misogynie foncière de l'homme avait jusqu'ici freiné le développement de l'amour, il importait maintenant que celui-ci eût son point de départ dans l'humiliation symbolique de la puissance masculine."<sup>29</sup>

Si el "despojo" de Lanzarote comenzaba en su interior, en su *esencia* , continúa -para que este sea completo- con el exterior, con la *apariencia* , es decir, con *la vestimenta caballeresca* . Lanzarote nos es descrito sin la lanza -arma que forma parte de su personalidad uránica, ligada a la divinidad solar de Lug- y con la espada (arma polémica), el escudo (arma defensiva) y el yelmo ceñidos (cf. vv. 318-19), por lo tanto, en *estado de reposo* . Así el "tot armé" del v. 318 nos está indicando por antífrasis su desnudez. Es, metafóricamente, la desnudez del héroe solar muerto y, al mismo tiempo, la desnudez del que nace a una nueva vida, en consecuencia, es la desnudez del recién

nacido héroe místico.

El proceso de reconversión a lo novelesco finaliza cuando Lanzarote sube a la carreta infamante<sup>30</sup>, verdadero rito de segregación del universo masculino, social, ya que minimiza heroica y socialmente (doblemente por ser la dama la reina) al héroe épico; sin embargo, este mismo acto abre al amador las puertas *ad amorem* .

Por todo ello, y así lo hemos manifestado en otras ocasiones<sup>31</sup>, la carreta es un símbolo sobrevalorado. 1º) porque el nacimiento del héroe místico, lunar requiere la muerte previa del héroe épico, solar revelándose esta muerte metafórica como un **transitus** necesario. En este sentido, la carreta es el **ataúd**, el sarcófago que recoge en su seno los despojos del Lanzarote "épico". 2º) porque desde esta ambivalencia muerte-vida que caracteriza a la reconversión, la carreta se inflexiona con un nuevo valor simbólico. Desde la perspectiva del héroe "místico", la carreta es el **vientre materno** lugar escondido y protegido donde tiene lugar la metamorfosis, la gestación. Efectivamente, si seguimos la ensoñación de los materiales y las formas, la carreta es un receptáculo hueco<sup>32</sup>, su oquedad atrae todas las valoraciones positivas de los símbolos de protección y reposo. Por otra parte, la madera ( u l ) materia vegetal de la madre naturaleza, viene a reduplicar el carácter materno del continente

También la muerte del Lanzarote "diurno" aparece como una penetración en el seno materno, en la Gran Madre ctónica: es un retorno a la madre para renacer de la madre, pues se trata de volver a una situación embrionaria y primordial<sup>33</sup>, pura virtualidad cuyo fin no es otro que el de "anular la duración histórica transcurrida y volver a empezar una nueva existencia, con todas la posibilidades intactas"<sup>34</sup>. Existe, en consecuencia, una relación mística entre muerte-*regressus ad uterum* -iniciación-renacimiento.

Por otra parte, el espacio materno microcosmizado, la carreta, está reduplicado por un espacio macrocósmico, igualmente materno, que es el bosque. Este acoplamiento o reduplicación de continentes maternos multiplica las garantías de seguridad, de intimidad y reposo de ese nuevo ser (etapa intrauterina del héroe), así como del despojo mortal<sup>35</sup>. Por último el suave vaivén de la carreta en marcha nos evoca a **la cuna** que, al mismo tiempo que asegura el descanso, mece. Por consiguiente, la carreta y su aceptación figura "*la lente descente romanesque vers les abîmes de l'amour, le retour... à un monde imaginaire féminin et maternel*"<sup>36</sup>.

## NOTAS. LA CONVERSION DEL HEROE.

- 1 El rechazo y la atracción se justifican por la ambivalencia de la libido. Cf. Platón, *Banquete* , 203 b.; Jung, *Símb. Trans . Op. cit. ;* Bonaparte, *Eros, Chronos et Thanatos* , P.U.F., Paris, 1.952, p. 119; Durand, *Structures .* , pp. 222-3 .
- 2 Rougemont, *L'Amour et l'Occident* . Paris. Librairie Plon, coll. "10/18". 1.972, p. 123.
- 3 *Ibid .* , pp. 123-4.
- 4 Esta realidad justifica la inversión de los valores diurnos en el Mundo de Gorre.
- 5 *Structures .* , p. 219. El subrayado es nuestro.
- 6 "*Du fuir d'ici*" platonicien à l'Eros platonique et finalement à la courtoisie et au culte de la Dame, le trajet psychique est continu " (Durand, *Ibid .* , p. 221. Vid. asimismo, pp. 220-222.).
- 7 "*Le moment romanesque de toute oeuvre littéraire, c'est l'instant du récit où les mérites objectifs du héros sont contrebalancés par les attraits intimes du coeur, et surtout, c'est l'instant où les jublations intimes l'emportent sur les valeurs de l'exploit épique.*" (Durand, *Décor.* , p. 135.).
- 8 Vid. *supra* : "La Estructura Heroica: la lucha en el bosque".
- 9 Cf. Durand, *Structures .* , pp. 225-226 y 230 ss.
- 10 "*l'euphémisation des icônes temporelles se fait toujours avec prudence, par étapes, si bien que les images conservent malgré*

*une forte intention d'antiphrase un reliquat de leur origine terrifiante ou, au contraire, s'anastomosent curieusement aux anthitèses imaginées par l'ascèse diaïretique ."* ( Durand, *Structures* ., p. 226.)

- 11 Vid. *supra* , p. 41.
- 12 Durand, *Structures* ., p. 220.
- 13 Cf. *Ibid* ., pp. 228 y ss.
- 14 Cf. Durand, *Décor* ., pp. 133 y ss.
- 15 Nótese que son los mismos elementos los que, desde la perspectiva del Régimen Diurno de la Imagen, contribuyen a la "degradación heroica" de Lanzarote.
- 16 Cf. Dontenville, *Op. cit* ., cap. "Gargan, aspect occidental du Dieu solaire" y Durand, *Structures* ., pp. 233 y ss.
- 17 Vid. *supra* : "La lucha en el bosque: El bosque".
- 18 Vid. Durand, *Structures* ., p. 234 y Bachelard, *Repos* ., pp. 156-7.
- 19 Cf. Ribard, *Le Moyen Age. Littérature et Symbolisme* . Paris. Honoré Champion. 1.984, pp 95-6. El bosque es, en la novelística de Chrétien, el espacio más adecuado para las transformaciones ontológicas (Lanzarote, Yvain, Perceval -la gaste forêt-), espirituales (Perceval en el bosque del ermitaño).
- 20 Las cualidades que definen el descenso son la lentitud, la suavidad, la blandura, el calor (tibieza). Cf. Durand, *Structures* ., pp. 227-8.
- 21 En efecto, Lanzarote deja de ser un sujeto activo para devenir un

sujeto pasivo sometido a la voluntad de su dama; pasa de conducir su propio destino (caballo) a "ser conducido" en la carreta. Sobre el cambio de sentido verbal remitimos a Durand, *Structures* ., p. 236.

22 Cf. supra: "La Estructura Heroica: La degradación", espec. p. 41.

23 "*Cette gulliverisation est une espèce d'infantilisation des organes masculins et dénoterait un point de vue psychanalytiquement féminin exprimant la peur du membre viril et de l'effraction du coït* " (Durand, *Structures* p. 241.)

24 *Ibid* ., p. 239.

25 *Ibid* ., p. 227.

26 En la realidad, la dama poseía un rango social más elevado que el del trovador, y en ocasiones que el del caballero (aunque "*l'amour chevaleresque* " se practicaba con más frecuencia entre iguales) por lo que el respeto y el temor mostrados ante ella no fueron siempre fingidos o simples temas literarios, sino fruto de un sentimiento verdadero de inferioridad social: "*C'est l'esprit même du système courtois qui voulait que la dame fût toujours de haut parage, afin que son orgueil de classe constituât un obstacle à la réalisation de l'amour et le maintînt longtemps dans les limites de l'amitié* " (R. Nelli, *L'érotique des trouvadours* . Toulouse. Privat. 1.963, p. 68).

27 Por ello, desde la perspectiva de la *Fin'Amors* , el descenso



imaginario hasta la mujer es, por antífrasis, un ascenso hasta ella por la vía del ennoblecimiento.

28 El amor y, especialmente, el amor caballeresco se asienta en una serie de virtudes "viriles" como el honor, el valor, la lealtad, la generosidad, la timidez, además de la fidelidad a una sola mujer. Todas estas cualidades forman parte del "fin'amador" porque el amor aparece sobre todo como un sentimiento masculino: son los hombres los que aman, las mujeres se dejan amar y a el corresponden por naturaleza, por enseñanza, aunque es de ellas (del corazón femenino) de donde mana el amor. Sobre las cualidades del "fin'amador" remitimos a Nelli, *Op . cit .*, p. 183.

29 *Ibid .*, p. 183.

30 Ya expusimos en la "Estructura Heroica" la triple articulación del eje que volvemos a ofrecer con los modificaciones lógicas del cambio de Régimen: v. 317 \_\_\_\_\_ lentitud

v. 318-319 \_\_\_ desnudez

v. 320 \_\_\_\_\_muerte-nacimiento a una

nueva realización del ser

31 Cf. *supra* : "Estructura Heroica: La lucha en el bosque: la carreta".

32 "*Le creux, comme la psychanalyse admet fondamentalement, est avant tout l'organe féminin* " (Durand, *Structures .*, p. 275, nota1). Sobre la relación sarcófago-vientre, Vid. Bachelard, *Repos .*, pp. 178 y ss.

33 Para los alquimistas, la Madre simboliza la "*prima materia* ", la

Naturaleza en estado primordial. Cf. Eliade, *Herreros y Alquimistas* . Madrid. Alianza. 1.986, pp.149 y ss.

- 34 Eliade, *Iniciaciones Místicas* . Madrid. Taurus. 1.984, p. 94.
- 35 El héroe es "*un être enfermé, un être rendu à la profondeur de son mystère. Cet être sortira, cet être renaîtra. Il y a là, un destin de l'image qui exige cette résurrection* " (Bachelard, *Repos* ., p.182).
- 36 Durand, *Décor* ., p.137.

## CAPITULO II. EL RETORNO A LA MADRE

### II.1. El *Regressus ad uterum*

Como acabamos de mostrar, en el bosque tiene lugar la inversión de los valores diurnos y la conversión a lo novelesco. Es allí, tras la aceptación de la carreta, donde el héroe nocturno comienza el viaje hacia la feminidad: Ginebra encarna en su dualidad la madre-amante (*anima*) perdida, lo que hace que el viaje de búsqueda sea en opinión de Jung la "*imagen de la aspiración del deseo nunca saciado que en ninguna parte encuentra su objeto*"<sup>1</sup>.

Este trayecto se define por la búsqueda continua de la interiorización y la revalorización de los símbolos de intimidad y reposo<sup>2</sup> en el deseo de alcanzar el descanso y la protección de la calma prenatal<sup>3</sup>. En este sentido, se trata de un *regressus ad uterum* por lo que, desde un punto de vista psicoanalítico, los arquetipos del descenso siguen el trayecto genético de la libido descrito por Freud: del vientre digestivo al vientre sexual<sup>4</sup>. Este recorrido se especifica en *La Charrette* del siguiente modo:

1º entrada en el bosque-carreta---deglución ----- BOCA (MUERTE)

2º recorrido laberíntico por Gorre --- descenso ----- VIENTRE

3º habitación de Ginebra ---- vagina dentada ----- VAGINA

4º torre ----- gestación héroe solar ----- UTERO

## 5º salida de la torre-laberinto---salida del útero---- RE-NACIMIENTO

El *regressus ad uterum* se identifica con los ritos de iniciación que buscan trascender la muerte, lo profano para alcanzar la vida, lo sagrado, es decir, una existencia más auténtica y duradera. Este anhelo evidencia la nostalgia del hombre por el paraíso perdido y la necesidad de recuperar "la condición anterior a la caída"<sup>5</sup>.

Teniendo presente estas concordancias, nuestro análisis deberá plantearse la "aventura nocturna" de Lanzarote desde un enfoque múltiple (mítico, psicoanalítico, imaginario...), para lograr, de este modo, una lectura lo más plural posible.

### BOCA-DEGLUCION

En el bosque tiene lugar el comienzo de la iniciación: el rito de paso. Allí, el aspirante a neófito será preguntado sobre su voluntad de someterse al proceso iniciático para alcanzar el centro sagrado (la reina). Allí, Lanzarote renuncia a la existencia anterior y muere (metafóricamente) el hombre viejo que hay en él. Allí, pues, Lanzarote acepta y su aceptación se traduce en el "gesto" de subir a la carreta. El significado del acto es claro: el neófito penetra en la fauce o caverna oscura (isomorfa de la choza iniciática), es tragado por la madre. Una de las características de este tragamiento es que se respeta la integridad física del tragado; las fauces maternas se

muestran, en cambio, terribles con los que no están preparados para aceptar el cambio vital que representa la iniciación en los misterios, como es el caso de Keu.

### DESCENSO: RECORRIDO LABERINTICO

Lanzarote comienza su viaje por el interior del monstruo materno, por las profundidades del inconsciente, del interior de uno mismo en busca de la unidad perdida del ser y de la inmortalidad. El fin de la iniciación y del descenso de Lanzarote será, pues, alcanzar el "centro" ("*símbolo más o menos claro del poder, de la sacralidad y de la inmortalidad* ")<sup>6</sup> que, como decimos, es simbolizado por Ginebra. En efecto, Ginebra representa la fuente de la vida de la que mana la inmortalidad, así como lo más misterioso y escondido del ser humano, su *altera pars* . Todas estas sobredeterminaciones enriquecen el valor del "centro" que se identifica con el **tesoro** difícil de encontrar y más difícil aún de conseguir. Esta dificultad asocia imaginariamente el tema del laberinto, pues el laberinto tiene como función "esconder" y "proteger" el centro contra las fuerzas agresoras, es decir, impedir el acercamiento a los no iniciados, a los no cualificados (Gauvain fracasa en el puente "soz eve").

En líneas generales, el laberinto se caracteriza por la dificultad de la entrada y la todavía mayor de la salida. Esto, sumado a los obstáculos y peligros que encierra, hace del recorrido

laberíntico una verdadera "iniciación itinerante" durante la cual el neófito se va moldeando y transformando. La recompensa a tanto esfuerzo y sacrificio será por fin la aproximación al centro, toda vez que se ha demostrado ser digno de acceder al misterio y de ser introducido en el secreto. La iniciación a la que debe someterse Lanzarote para llegar hasta Ginebra tiene lugar durante el viaje por Gorre. Este Mundo Otro reúne los caracteres laberínticos que hemos reseñado:

a) Entrada difícil: para Lanzarote incluso traumática, puesto que el "rito de paso" conlleva el sacrificio de la existencia anterior (héroe épico).

b) Extravío: Gorre se configura como un espacio de límites confusos<sup>7</sup>, de múltiples caminos y vericuetos que confunden y velan la vía directa hacia el "centro"; pero Gorre es además la ejemplificación del laberinto interior, del inconsciente en el que se corre el riesgo de perderse en sus numerosos meandros y quedar atrapado para siempre. Este tema de la desorientación, de la pérdida, introduce la figura del guía, auxiliar precioso que ilumina el camino. Lanzarote, privilegiado por el destino, contará desde el principio con esta ayuda. Recordemos que primero es el enano carretero que, además, es su "introducción" en este mundo nocturno. Más adelante, el papel de "guía" es recuperado, al igual que en el mito clásico de Teseo, por la mujer: La doncella de la encrucijada indica a Lanzarote (en esta ocasión también a Gauvain) los dos accesos al castillo de Baudemagus: el puente de la espada y el puente bajo el agua. La ayuda continúa con la doncella "seductora" que

le acompaña un trecho y, por último, con el valvasor y sus hijos. Pero la verdadera Ariadna será la hermana de Meleagante<sup>8</sup>, aunque su ayuda no le servirá para llegar hasta Ginebra sino para lo más importante, para salir, pues si la llegada hasta el centro fue larga y penosa, la salida del laberinto-monstruo materno revestirá la máxima dificultad para el héroe.

c) Los Obstáculos: Dejando al margen el principal obstáculo, la posibilidad de perderse o, lo que es lo mismo, de encontrar el objeto de la búsqueda, uno mismo, el recorrido presenta otros muchos peligros que sólo la *fuerza del amor* y la *sabiduría* del "espíritu", que sostienen a Lanzarote, son capaces de combatir. Las fuerzas opositoras son guardianes que se sitúan estratégicamente en los umbrales que dan paso a un acceso más próximo al centro y, por consiguiente, al final de la iniciación. Nos referimos al guardián del vado, al guardián del "desfiladero de piedras" y al guardián del paso al castillo de Baudemagus o Caballero Orgullosos.

Conforme la aproximación al "centro" (Ginebra) es mayor, aumentan en la misma proporción las defensas y protecciones. Así, si el guardián del vado resulta un adversario poco relevante; el caballero Orgullosos será un fiero opositor; como se recordará<sup>9</sup>, la metáfora animal (toro) nos permitía su asimilación con el monstruo mítico del laberinto de Creta, el Minotauro, mostrándose con ello la presencia del mito griego en *La Charrette*. Además, por el juego del desdoblamiento tan querido al autor, este adversario "taurino" es un

reflejo del gran y verdadero adversario que aguarda a Lanzarote al otro lado de la frontera acuática, en la fortaleza, Méléagant.

El último obstáculo, el más terrible y peligroso de todos cuantos tiene que superar el neófito es, lógicamente, el que defiende directamente el centro sagrado, la triple frontera: el río infernal, el puente cortante como el filo de una espada y la animalidad devoradora (dragón, leones); en realidad se trata de vencer al cerbero monstruoso que custodia el tesoro e impide el acceso a él y, por consiguiente, de superar el paso difícil. Esta gesta representa la superación de la tendencia monstruosa que habita en las profundidades del inconsciente del héroe<sup>10</sup>.

Lanzarote logra pasar, pero en el camino victorioso al centro aún tiene que enfrentarse con el gigante (o Minotauro, por su asimilación con el Orgullosa) que lo retiene. Vencido Méléagant, culminada la fase iniciática, la recompensa llega: Lanzarote accede por fin al centro. Lanzarote penetra en la caverna "dentada" que le desgarra la mano, reduplicando este último paso el carácter traumático que ha caracterizado cada uno de los accesos o etapas hacia el centro y, en general, la dificultad que entraña la iniciación. Allí, en un escenario protegido por el denso manto de la noche y por espacios insulares (fortaleza de Baudemagus, aposento de Ginebra)<sup>11</sup>, Lanzarote entra en contacto con lo sagrado, con la fuente de la vida donde mana la energía; allí trasciende la dimensión temporal y



humana alcanzando un espacio y un tiempo otro que le permite ser en definitiva **otro**.

El héroe, logrado el objetivo que propició el descenso, está listo para volver a la superficie<sup>12</sup>. Este deseo de "progreso" se halla en Lanzarote cuando se dirige en busca de su amigo Gauvain para *regresar* juntos a la Corte de Baudemagus y de allí a Logres; sin embargo, las fuerzas "involutivas" enraizadas en lo materno lo retienen en el mundo subterráneo: no olvidemos que es Méléagant ("monstruo" que representa la tendencia incestuosa de Lanzarote)<sup>13</sup> el que lo encierra en la torre, símbolo materno, donde el héroe corre el riesgo de quedar atrapado para siempre (peligro de inmersión en el inconsciente).

Sin embargo, por la ambivalencia de lo materno, la torre-útero tiene una función gestadora: Para lo imaginario, la torre está bañada por el mar, agua salada que figura el líquido amniótico en el que se desarrolla el embrión, porque, en efecto, Lanzarote experimenta allí su última transformación (el atanor de los alquimistas tiene la forma de una torre en la que se encaja un huevo de cristal cerrado herméticamente. Vid. lám. 4 ): su naturaleza nocturna desaparece (la torre es también una tumba) dando lugar a la gestación de un "nuevo" héroe diurno. Esta *reconversión* es necesaria para el regreso de Lanzarote a la Corte Artúrica. La torre-útero es, pues, isomorfa -aunque funcionalmente antitética- de la carreta.

El proceso de gestación culmina con el nacimiento en el héroe de una nueva "conciencia" y con ella llega el momento de liberarse de la madre, de **re-nacer**. Para ello, se necesitará la ayuda del mundo exterior que llega en la persona de la hermana de Méléagant, ser luminoso<sup>14</sup> que le conducirá fuera del laberinto reduplicado (torre-Gorre). Para nacer al mundo exterior, Lanzarote se sirve de la cuerda (hilo de Ariadna), doblete instrumental del cordón umbilical y del pico con el que rompe el huevo (recuérdese la pteropsicología analizada en la vertiente positiva del Régimen Diurno).

La evasión se lleva a cabo en contra del guardián o monstruo del laberinto (Méléagant), por lo que adquiere todo el valor de una huida<sup>15</sup>: La hermana de Méléagant conduce a Lanzarote por caminos ocultos hasta su repeire.

"puis si s'an vont grant aleüre.  
Mes la puece se desvoie  
tot de gré, por ce qu'an nes voie;  
et chevalchent celeemant,  
car s'ele alast apertemant  
espoir assez tost lor neüst  
aucuns que ele coneüst;  
et ce ne volsist ele pas." (vv. 6.642-49)

La salida de la torre, es decir, de la madre, revela que el

descenso al inconsciente tiene un final feliz, puesto que se ha vencido a la libido regresiva: las ataduras en lo materno se han superado alcanzándose una psique madura e independiente.

Este viaje al interior de sí mismo, al inconsciente, a la madre, aparece, pues, como un proceso liberador y, al mismo tiempo, formador y fecundo; de él surge una vida nueva, un héroe que acepta la parte femenina que hay en él; un héroe que se une a la madre (inconsciente) para después separarse<sup>16</sup>, momento en el que tiene lugar el nacimiento de la conciencia adulta, enriquecida por la energía encontrada en la fuente de la vida, gracias a la cual Lanzarote se capacita para lo extraordinario, por eso, sólo entonces podrá derrotar a Meleagante<sup>17</sup>.

## **II. 2. Jonás de la muerte**

El recorrido imaginario del héroe tiene su modelo mítico en **Jonás**, héroe bíblico que fue tragado por una ballena: Jonás tras permanecer tres días en el interior del animal fue devuelto al exterior sano y salvo. Del mismo modo, Lanzarote:

- es tragado con la carreta (barca).
- entra en el interior del "monstruo" sin sufrir daño alguno.
- comienza su recorrido interior (Gorre).
- enciende el fuego (la flecha ígnea).
- inmerso en una oscuridad profunda pierde parte de su energía

vital<sup>18</sup> (torre).

- con su espada cercena el órgano vital del "monstruo" (puente de la espada)<sup>19</sup>.
- sale a la luz como un recién nacido (salida de la torre).
- con él devuelve a la luz a sus padres y antepasados (liberación de la reina y de los cautivos).

Como podemos ver, la mayor parte de los mitologemas del mito de Jonás se reconocen en el recorrido del Lanzarote ctónico; con ello se demuestra que la etapa "nocturna" -la llamada "viaje nocturno por mar"<sup>20</sup>- forma parte del mito del héroe solar, pues del mismo modo que el sol se hunde en el mar para renacer, el héroe solar encuéntrase encerrado en el seno materno (viaje nocturno) para nacer a una nueva vida, para hacerse inmortal como el sol. Nos llama la atención, no obstante, que en *La Charrette* no se sigue el orden establecido en la Mitología del Jonás, especialmente en su parte última, ya que después de liberar a los cautivos, Lanzarote no sale inmediatamente sino después de pasar un largo año en la torre. En nuestra opinión este retraso es indicativo de que la gestación del nuevo héroe exige un proceso más largo y profundo<sup>21</sup>, puesto que se considera al vientre como "*un four où le héros reçoit une forme bien achevée*"<sup>22</sup>, es decir, existe una relación estrecha entre el Jonás, la catábasis del héroe solar y los procesos alquímicos<sup>23</sup>.

Lanzarote es, pues, un Jonás artúrico pero, como veremos, se

trata de un **Jonás de la Muerte** sobredeterminado por el significado mismo del *transitus* que tiene lugar en el bosque<sup>24</sup> y por el semantismo y función funeraria de numerosos continentes que se relacionan directa o indirectamente con Lanzarote y que, por su importancia y reiteración, pasamos a analizar.

EL **ataúd**, continente materno-funerario que acoge en su interior los despojos del muerto, aparece en una simbolización múltiple: caballo, carreta, parihuelas, tumbas, sepulcro, barca y torre.

### Caballo

La temática de la muerte surge por primera vez en el relato cuando Ginebra y Keu abandonan la corte artúrica para ir al encuentro de Méléagant. La reina entonces es vista "muerta" por el pueblo allí congregado y su caballo asimilado a la parihuela mortuoria ("en bière")<sup>25</sup>. Posteriormente, el primer caballo de Lanzarote será un caballo psicopompo<sup>26</sup>, que conduce al héroe (cabalgada fúnebre)<sup>27</sup> hacia su destino, la muerte; el mismo caballo le precederá. Como muestra Benoit, los mitos y leyendas que tratan de temas funerarios ligados al sacrificio del caballo o a carros funerarios tienen su fundamento en los ritos de enterramiento realizados en numerosas culturas que creen en la existencia en el Más Allá<sup>28</sup> (Vid. lám. 6 ).

"L'allégorie de la chevauchée funèbre est donc née du sacrifice du cheval sur la

tombe du héros ... le cheval est lié au concept de l'immortalité; il apparaît dès l'époque archaïque dans les scènes en rapport avec l'héroïsation du défunt et la vie de l'au-delà. Il a même valeur que le chacal d'Anubis, dieu psychopompe et les faucons coiffés du pshent en Égypte".<sup>29</sup>

Esta estimación del caballo y del carro los convierte en signo de distinción de manera que el muerto que monta en ellos es un ser privilegiado: dioses o grandes guerreros<sup>30</sup>. Así pues, la carreta y el caballo se eufemizan en este régimen; ya no son signo de degradación sino de elección, de cualificación para el héroe, Lanzarote, que se adentra en el Mundo Otro.

Por otra parte, el estado físico del caballo de Lanzarote se asimila al estado anímico de la reina<sup>31</sup>, por lo que la muerte del caballo figura también la desaparición de Ginebra (el alma), que es llevada a una tierra lejana, desconocida, Hades infernal al que hay que descender para rescatarla, justificándose así el viaje de Lanzarote por Gorre. Desde un planteamiento psicoanalítico cabe otra interpretación: Desde el momento que el caballo de Lanzarote se asimila a Ginebra (madre) se puede decir que el caballo simboliza la "libido afecta a la madre" que debe ser sacrificada para "*producir de nuevo una fase de introversión similar a la que precedía a la creación del mundo*"<sup>32</sup>. Es decir, hay que sacrificar la energía que une a lo materno porque esta energía se revela inservible, caduca (compárese la decrepitud del caballo); hay que deshacerse del "viejo fantasma"<sup>33</sup>

del tabú (incesto) para empezar de nuevo, para crear una nueva relación más estable, más armoniosa, más satisfactoria, con la madre.

### Carreta

En el proceso de conversión al Régimen Místico de la Imagen nos hemos visto obligados -en aras de una interpretación integradora- a hablar del significado funerario de la carreta. Efectivamente, en este receptáculo materno se recogen los restos del héroe solar, pues, como decíamos solamente el héroe nocturno puede atravesar el umbral de ese Mundo Otro regido por los valores eufemizados de la muerte, de la noche y de la mujer.

La carreta, isomorfa del arca, del cofre es un símbolo de la madre, del cuerpo materno en el que es acogido el héroe muerto con el fin de renacer. Además, el valor funerario-materno de la carreta se reduplica, como ya hemos dicho, con el valor material; la madera adquiere el significado del árbol de los muertos; en efecto, la carreta, como sarcófago, es un "árbol de la muerte", el *Todtenbaum* de los celtas<sup>34</sup>, árbol hueco que estaba destinado desde el nacimiento de un hombre a ser su "ataúd natural"<sup>35</sup>, su "doble vegetal"; cuando este hombre moría, era introducido dentro del árbol y abandonado a la corriente. La función del árbol era, pues, la de **envolver** al muerto con el fin de preservarlo y devolverle a la vida<sup>36</sup>. En efecto, los

continentes se redoblan (el muerto<sup>37</sup> es depositado en el árbol y el árbol en el agua<sup>38</sup>), de manera que el muerto es entonces el dos veces depositado en la madre<sup>39</sup>, por lo que por un lado se asegura el reposo eterno al duplicarse el amortajamiento; por otro lado, se potencia la vida, pues, del mismo modo que la madre aparece en su ambivalencia ligada a los dos polos muerte-vida, las aguas serán también "aguas de muerte"<sup>40</sup> y "aguas de vida"<sup>41</sup>. A propósito de esto, Jung señala en *Símbolos de Transformación* :

"Todo lo viviente surge del agua... Nacido de las fuentes, ríos y mares, al morir llega el hombre a las aguas estigias para iniciar el "viaje nocturno por mar". Esas oscuras aguas de la muerte son aguas de vida; la muerte con su frío abrazo es el seno materno, del mismo modo que el mar, que si bien se traga el sol vuelve a parirlo desde sus entrañas. La vida no conoce la muerte." <sup>42</sup>

Por ello, en el mundo de la imaginación, la barca mecida por las aguas asocia el tema de la cuna, "*la barque, fût-elle mortuaire, participe donc en son essence au grand thème de la berceuse maternelle* " <sup>43</sup>.

Este rito fúnebre nos conduce a otro símbolo materno, **la barca funeraria**, barca de Caronte<sup>44</sup> que, impregnada con los terribles valores de la muerte, tan difícil de eufemizar, se convierte en ese "bajel fantasma"<sup>45</sup> conectado con el "más allá" que hay que evitar o exorcizar con la señal de la cruz (Vid. vv. 341-44)<sup>46</sup>. Sin embargo, a



pesar del carácter fúnebre del descenso, de la partida y *"celle que soit l'angoisse liée à un tel départ, le seul changement qu'il promet fait une nouvelle fois passer au premier plan les valeurs rassurantes et enveloppantes de l'arbre-navire"*<sup>47</sup>.

La entrada de este universo intimista regido por el misterio y el secreto está custodiada por el guardián de la puerta, papel que asume el enano carretero, quien además es barquero (Caronte)<sup>48</sup>. En efecto, nadie puede pasar sin su consentimiento. Para darlo, el enano debe asegurarse que aquél que transciende el umbral está preparado para hacerlo. Por esto, impone una dura prueba (óbolo) que consiste, como sabemos, en la negación de la existencia anterior (muerte) para aceptar (afirmar) la contraria (nueva vida)<sup>49</sup>, dejar atrás la prepotencia masculina para hacerse tan pequeño e indefenso como un niño (como el enano)<sup>50</sup>.

La carreta, como sarcófago, es también isomorfa del caballo de Ginebra al que el pueblo asimila con la bière y recordemos que el ataúd en la Edad Media era llamado "caballo de San Miguel"<sup>51</sup>. Como ya hemos comentado a propósito del caballo, tanto este como la carreta aparecen en los ritos funerarios acompañando o introduciendo al difunto a la otra vida (vid. lám. 6).

En resumen, la carreta presenta el isomorfismo materno-funerario siguiente: ataúd-barca fúnebre, es decir, árbol de

los muertos-barca de los muertos. Lanzarote aparece, entonces como el dos veces envuelto, el dos veces tragado<sup>52</sup> (madera-agua), el dos veces protegido en la madre y, al mismo tiempo, llevado por la madre (viaje). El simbolismo funerario de la madera aparece asociado al agua, pues, el árbol de los muertos, la barca de Caronte, discurre por el río de la muerte, río que conduce asimismo a la fuente de la vida y de la felicidad<sup>53</sup>, al anima, encarnada en Ginebra<sup>54</sup>

### Las parihuelas

Keu es llevado en bière (Cf. vv. 552 y ss.). Ya se ha explicado<sup>55</sup> el valor mortuario de esta parihuela -en la que yace Keu metafóricamente muerto- y del cortejo de "lloronas" gritando y expresando su dolor. Al igual que ocurriera con Lanzarote, este "cercueil" transporta al muerto al Mundo Otro de Gorre. En los dos casos el medio adecuado para entrar en él es introduciéndose previamente en este vientre de la muerte o madre de la muerte, lo cual redundará en el carácter funerario de Gorre y de la travesía nocturna.

### Tumbas y sarcófago del cementerio futuro

La iconografía de la muerte se materializa finalmente en el cementerio futuro. En este *topos* funerario y sagrado<sup>56</sup>, isla<sup>57</sup> del eterno reposo, morada futura de Lanzarote, la muerte se eufemiza

hasta la antífrasis. La muerte no aparece ya como el siniestro y aterrador fantasma del tiempo, cuyas secuelas todavía se dejan sentir en la carreta y en las parihuelas de Keu, sino como el reclamo de otro tipo de existencia -fase de crisálida<sup>58</sup>- en la que el ser es un "*être enfermé, un être protégé, un être caché, un être rendu à la profondeur de son mystère*"<sup>59</sup>, a la tranquilidad del claustro materno, porque, en efecto, la fase involutiva del "regreso a la madre" se asimila a la muerte revalorizándose, por ello, la muerte misma y todo su decorado<sup>60</sup>. El sarcófago del cementerio representa, por consiguiente, el punto culminante del proceso de eufemización de la muerte.

Esta eufemización se manifiesta en el uso del epíteto *beles* aplicado a las tumbas (v. 1.857) así como en el uso de la hipérbole recuperada para lo místico (opuesta, en su función, de la hipérbole del Régimen heroico).

"antre les tres plus beles tonbes  
qu'an poïst trover jusqu'a Donbes,  
ne de la jusqu'a Panpelune;" (vv. 1.857-9)

Entre todas estas tumbas destaca el magnífico sepulcro destinado a Lanzarote en un futuro:

"Antre les autres une an trueve  
de marbre, et sanble estre de l'ueve

sor totes les autres plus bele." (vv.1.871-3)

Más adelante, el ermitaño reitera su riqueza y belleza:

" ... Jel vos dirai assez:

c'est un veissiax qui a passez

toz ces qui onques furent fet;

si riche ne si bien portret

ne vit onques ne ge ne nus; " (vv. 1.883-7)

"biaus est defors et dedanz plus" (v. 1.888, ed. Foerster)

La tumba se caracteriza por un interior bello, cerrado, oculto. Tres adjetivos que ponen en marcha la imaginación material, asociando nuevos valores especialmente significativos. Así, el interior bello conduce a la intimidad de la substancia y todo interior soñado es confortable, cálido<sup>61</sup>, tranquilo<sup>62</sup>, es decir, el interior imaginado nos lleva al bienestar del vientre materno. La tumba está cerrada por una losa, su pesada solidez<sup>63</sup> habla de seguridad y, por lo tanto, de refugio inviolable y ¿qué mayor abrigo que el vientre materno?<sup>64</sup>. Finalmente, lo sellado nos conduce a lo oculto, es decir, a lo secreto y misterioso, al tesoro que duerme en su interior, pues lo máspreciado es lo que no se ve<sup>65</sup>:

"La qualité profonde, le trésor substantiel n'est pas ce qui enferme, mais ce qui est enfermé. Ce n'est pas finalement la coque qui compte, mais l'amande."<sup>66</sup>

Por otra parte, lo cerrado y oculto está aislado y, desde un enfoque psicoanalítico, reprimido; así, si consideramos a la iglesia, a las tumbas y al propio carácter insular del recinto símbolos maternos, femeninos, se está indicando que lo femenino está aislado de la vida consciente del héroe, que es necesario levantar la losa (decisión del consciente) para penetrar en el interior, en el misterio, para unirse a la madre y que dicha unión no debe angustiar, pues el descenso al inconsciente (representado precisamente por la imago materna) ya no es símbolo de muerte sino por antífrasis, símbolo de vida futura.

En este sentido, la iglesia y el cementerio futuro representan la experiencia espiritual y mística que conlleva un progreso en la conciencia: Lanzarote puede *encontrarse a sí mismo* desde el momento en que manifiesta su voluntad de *violar* <sup>67</sup> el secreto para conocerlo. Hay que aceptar a la madre (a través de sus símbolos)<sup>68</sup> como parte esencial de la vida y de la muerte de uno mismo. De este modo, la madre abandona su aspecto terrible, *adquiriendo entonces un rostro positivo que eufemiza a la propia muerte y a su decorado.*

En resumen, el sarcófago guarda celosamente en su interior el gran misterio de la muerte y de la vida que cada uno tiene dentro de sí mismo. Al mismo tiempo, la penetración en el misterio tiene su recompensa (la obtención del tesoro): el conocimiento de uno mismo y de la hazaña para la que ha sido llamado, pues su destino está

indisociablemente unido (comuni3n mística) al destino de los demás (Ginebra+cautivos). El mensaje, por consiguiente, es una esperanza de futuro y una promesa de inmortalidad.

### La barca

El semantismo de "la barca funeraria" aparece por primera vez asociado a la carreta, lo cual no es casual porque para la imaginaci3n nocturna el recorrido fúnebre de Lanzarote por Gorre es una travesía acuática, justificándose de este modo los ríos y la fuente que Lanzarote encuentra a lo largo de su viaje. Esta posibilidad ha sido también planteada por Patch<sup>69</sup>. El agua es el hilo que conduce a Lanzarote hasta el centro sagrado (anima) donde mana la fuente de la vida. Dejemos a un lado la barca como medio de transporte, es decir, el viaje y su simbolismo, para centrarnos exclusivamente en la barca como medio seguro de viajar. Este sentido aparece ligado a la barca que el Orgullosa ofrece a Lanzarote para atravesar las negras y pérfidas aguas estigias que rodean la fortaleza de Baudemagus.

"se tu viax, l'ève passeras  
molt legieremant et soëf.  
Je te ferai an une nef  
molt tost oltre l'ève nagier. " (vv. 2.628-31)

La barca es el medio seguro, el refugio del muerto para

atravesar las aguas de la muerte, es decir, el refugio contra la muerte misma<sup>70</sup>, pues, como afirma Bachelard, en su estudio sobre *L'eau et les rêves*, "*la mort est un voyage et le voyage est une mort*"<sup>71</sup>. Sin embargo, la barca de Caronte "*symbole qui restera attaché à l'indestructible malheur des hommes.*"<sup>72</sup>, no es un símbolo feliz y su semantismo negativo terminará finalmente por imponerse a la valoración primera de seguridad y refugio. El caballero Orguloso, barquero duplicado de ese otro más feliz que fue el enano, pide por el servicio un macabro peaje (óbolo), acabar con su pasajero (cf. vv. 2.632 y ss.): no existe "*nautonier du bonheur*"<sup>73</sup>.

### La torre

La torre, en la que Lanzarote permanece prisionero tras la traición de Méléagant, representa el último sepulcro del héroe antes de volver a la vida, de salir al exterior; en esta caverna "artificial", Lanzarote tiene casi paralizada la vida animal (respiración, alimentación, movimiento). Sobre este punto ya hemos insistido suficientemente, por lo que no lo haremos ahora; sí queremos, no obstante, señalar que la torre, isomorfa de la carreta por su sentido funerario, presenta respecto a ésta una inversión funcional en virtud del Régimen de la Imagen: si la carreta simbolizaba al mismo tiempo el ataúd del héroe solar y la cuna o vientre gestador del héroe místico, la torre figura por el contrario el ataúd del héroe nocturno (Lanzarote en la torre sólo tiene pensamientos "diurnos" y su

claustrofobia es evidente) y el vientre donde prepara su re-nacimiento el héroe solar, una vez finalizado su periplo nocturno por el vientre de la ballena-madre. Así pues, la torre es un símbolo ambivalente; su valor místico (útero materno) queda hipotecado en parte por el carácter negativo que tiene para Lanzarote su estancia en ella. En general, la muerte en la Estructura Mística no aparece completamente exorcizada, pues, conserva aún parte del terror que la acompaña, lo que hace que muchas de las imágenes funerarias tengan un valor dudoso<sup>74</sup>, al moverse entre la atracción (sepulcro del cementerio futuro) y la angustia (torre).

Resumiendo, **el complejo de Jonás** se expresa principalmente a través de una iconografía funeraria por lo que este proceso involutivo adquiere todo el sentido de la muerte considerada como disolución de la consciencia, como anulación de la existencia anterior, como máximo reposo, máxima quietud; caracteres, todos ellos, representativos del estado embrionario y del claustro materno. Lanzarote al penetrar en el vientre de la muerte- madre, se convierte en un "Jonás de la muerte". Sin embargo, esta fase llena de oscuridad será activa, creadora, pues, el héroe se irá formando, puliendo en este vientre alquímico.

Finalmente, queremos señalar qué la asimilación de Gorre al "vientre de la muerte" viene a dar la razón a aquellas teorías que identifican a Gorre con el "país de los muertos"<sup>75</sup>. En efecto, como



señala Brunel, Gorre asume los caracteres propios de este país situado en la tierra, lo mismo que el Hades griego<sup>76</sup>, "del que nadie regresa", de difícil acceso (la carreta evidencia la prohibición de entrar<sup>77</sup> y el "peaje" a pagar) porque es tabú todo lo que se refiere a los muertos y a su mundo. En nuestra opinión, que estemos ante la supervivencia de un mito que tiene por tema el viaje de un héroe al país de los muertos -cuyo modelo clásico es el mito de Orfeo<sup>78</sup> descendiendo a los infiernos en busca de Eurídice- o que estemos ante un mito celta -ejemplificando el rapto de una mujer (aitheda) y su posterior búsqueda en el Otro Mundo<sup>79</sup>- poco importa porque el autor maneja y utiliza probablemente las dos concepciones mitológicas<sup>80</sup>, que pone al servicio del *sens* de la novela.

## **II. 3. Continentes y substancias**

### **II. 3. a. La morada**

El descenso conlleva, para aquel que desciende, la búsqueda del abrigo, del repliegue, de la intimidad cálida y confortable. En el caso de Lanzarote, la necesidad de protegerse frente al exterior frío y agresivo, así como la necesidad de un descanso reparador y bien merecido, tras una larga jornada, le lleva a buscar, a la caída de la noche, una morada, un refugio.

Así pues, Lanzarote, a lo largo de su recorrido por Gorre,

pernoctará en castillos y mansiones. Este es el caso del primer *chastel*, del baile de la "doncella seductora", de la *meison* del valvasor de Logres, de la *meison* del caballero en el exilio y de la tor o fortaleza de Baudemagus.

La función "protectora" (de refugio) predomina en todos ellos, incluso en la *meison* porque también "*la maison est pour ainsi dire en contre-univers ou un univers du contre*"<sup>81</sup>. Este sentido de protección "contra" el peligroso mundo exterior está especialmente arraigado en la Edad Media con sus castillos y fortificaciones, si bien, como explica J. Le Goff<sup>82</sup>, en los castillos se va concediendo una mayor importancia a la confortabilidad interior (ornamentación, mobiliario...) lo que les convierte en isomorfos de la morada íntima.

El primer *chastel* donde pasa la noche Lanzarote aparece como sintetizador de imágenes diurnas<sup>83</sup> y nocturnas. Desde la valoración nocturna, es un símbolo de refugio y reposo: a él acude el enano carretero con su pasajero cuando ya es "bas vespre". En su interior, Gauvain y Lanzarote encuentran todo lo necesario para que su *ostel* sea tan bueno como el mejor (cf. vv. 454-58); en él reciben las muestras de hospitalidad requeridas por las buenas costumbres: se les desarma (son desvestidos de su armadura heroica) y se les reviste de "deus mantiax veirs" (v. 448), prenda cómoda para "estar en casa"; cuando llega la hora de cenar, "li mangiers fu bien atornez" (v. 451); la compañía de la dueña del castillo fue durante la velada "boene et bele" (v. 457) y les

hizo "grant enor" (v. 456); finalmente, llegada la hora del descanso nocturno "deus liz molt biax et lons et lez" (v. 470) les fueron preparadas. Resumiendo, el interior del castillo es un interior confortable que reúne los símbolos de la intimidad y del descanso reparador: la vestimenta, el alimento, la cama y la mujer hospitalaria.

Sin embargo, la parte "diurna" del castillo parece medir sus fuerzas con el decorado nocturno y, en su pugna, alcanzar durante unos momentos el triunfo, pues, como ya sabemos<sup>84</sup>, una flecha ígnea se abate desde lo alto poniendo un contrapunto de tensión y agresividad en lo que era paz y reposo. Resuelto el incidente, todo vuelve a su curso y los dos huéspedes podrán dormir con toda tranquilidad hasta la llegada del día (cf. vv. 532-34); no obstante, este hecho marcará lo que será a partir de ese momento el descanso de Lanzarote. En efecto, en la mayoría de los albergues nocturnos (chastel, baile, meison del caballero") y en situaciones inesperadas que escapan a su total control, el héroe verá interrumpido su descanso por la agresión de agentes externos a él (lanza, mesnada de la doncella, Caballero Orgullosa). Este intento reiterado de abortar la acción reparadora de la intimidad sólo puede atribuirse a una psique predominantemente diurna que nosotros atribuimos, como venimos defendiendo, al autor.

El baile (*enceinte fortifié*), al igual que el chastel, aparece como una transición sintetizante entre la construcción fortificada que atrae las ensoñaciones diurnas del "universo contra" y la meison

que permite un mayor despliegue de los símbolos de intimidad.

Recordemos que es precisamente la necesidad de sentirse al abrigo del exterior tenebroso y amenazador la que lleva a Lanzarote a aceptar, muy a su pesar, la invitación de la dueña (cf. vv. 946 y ss.).

" ... "Sire, mes ostex  
vos est ci prés apareilliez  
se del prandre estes conseilliez; " (vv. 940-2)

En efecto, la noche se acerca (el encuentro tiene lugar a "bas vespre") y frente a las tinieblas exteriores, el interior ofrece toda una orgía de luz protectora creando "*cette impression de sécurité de la demeure éclairée au milieu de la campagne nocturne. La maison éclairée, c'est le phare de la tranquillité rêvée*"<sup>85</sup>.

" ... et les chandoiles mises  
es chandeliers totes esprises," (vv. 987-8)  
" (la sale) tant avoit leanz chandoiles  
tortices, grosses et ardanz,  
que la clartez estoit moult granz. " (vv. 1.016-18)

Esta isla de luz rodeada de tinieblas refuerza sus protecciones con el entorno exterior<sup>86</sup> doblemente cerrado por un alto muro y un foso.

"si l'en mainne jusqu'an un baile,  
n'avoit plus bel jusqu'an Thessaile,  
qu'il estoit clos a la reonde  
de houz murs, et d'eve parfonde;" (vv. 967-70)

Este espacio triplemente cerrado, rodeado de agua, es un espacio insular, femenino<sup>87</sup>, que hace de Lanzarote un **Jonás al cubo**<sup>88</sup>. En este interior van a desplegarse los *arquetipos de la intimidad* sobredeterminados por la imagen de la morada protegida y protectora frontera de dos mundos, porque "*les rêveries de la maison sont à leur maximum de condensation quand la maison devient conscience du soir qui tombe, conscience de la nuit maîtrisée*"<sup>89</sup>. En efecto, el "baile" despliega las ensoñaciones de la casa imaginada desde su interior, conjugando la luz de las luminarias (vs tinieblas), el alimento<sup>90</sup> (vs ayuno, fatiga), la vestimenta cómoda<sup>91</sup> (vs armadura), el agua cálida<sup>92</sup>, hospitalaria (vs agua del foso). El espacio interior se distribuye, además, en salas, corredores (cf. vv. 1.050 y ss.), patios (vv. 1.035 y ss.) que ayudan a crear la imagen de espacios íntimos, replegados, protegidos. En definitiva, la mujer<sup>93</sup> ha dispuesto todo para crear en su hogar un espacio íntimo confortable, apetecible, doblete de ella misma, de su propio cuerpo que se ofrece al caballero al final, como el último y muy especial deleite de todos cuantos la casa ofrece (cf. vv. 1.024 y ss.).

Sin embargo, a pesar de esta puesta en escena, Lanzarote no

experimenta en el interior de la morada la protección del lugar, pues las fuerzas agresoras se sitúan dentro de él, en el centro mismo del espacio insular (la habitación de la doncella), convirtiéndolo en espejo del mundo exterior, contra el cual, precisamente, se ha buscado refugio; tampoco experimenta el goce íntimo de los cuerpos, ya que el deseo carnal no encuentra el decorado idóneo para incubarse y desarrollarse<sup>94</sup>. Así pues, los valores de intimidad, de seguridad, de reposo se desvanecen; el baile de la doncella se convierte entonces en un símbolo de intimidad fallida. Tan sólo al final, una vez dominadas las fuerzas agresoras (la mesnada y la propia doncella), Lanzarote podrá reposar hasta las primeras luces del día.

El tema de la insularidad hace de nuevo su aparición con el cementerio futuro y con el castillo de Baudemagus. La insularidad del cementerio, morada funeraria, está sobredeterminada por el muro que lo cierra.

"et truevent un un leu molt bel  
un mostier et, lez le chancel,  
un cemetire de murs clos. " (vv. 1.837-39)

Este espacio cerrado se multiplica a su vez tantas veces como tumbas hay dispuestas. En este bello lugar ("leu molt bel"), guardado por el monje, la paz y el descanso eternos están asegurados.

En el castillo de Baudemagus, la insularidad geográfica, sobre la que se asientan los valores de la insularidad imaginaria, aparece en muchos aspectos como un duplicado del baile. Efectivamente, al igual que aquel, éste está rodeado de un foso, río de aguas profundas y mortíferas que dejan sentir su fuerza destructora y, en la misma medida, protectora para los que habitan el castillo. Para franquear esta frontera acuática, este "mar tormentoso" (cf. v. 3.010) sólo hay dos puentes de difícil pasaje (p. de la espada, p. bajo el agua), este doble obstáculo refuerza el aislamiento y, por consiguiente, la insularidad del lugar. Tras el agua, la torre fuerte, maciza, inexpugnable<sup>95</sup>:

"et voit devant lui une tor  
si fort c'onques de sa veüe  
n'avoit nule si fort veüe;  
la torz miaudre ne pooit estre." (vv. 3. 138-41)

En el interior de la morada, así protegida, se guarda a la mujer: es un espacio, pues, femenino. Sin embargo, este interior -antítesis del peligroso anillo exterior en cuanto que isomorfo de la casa: salas, habitaciones, patios, jardín (vergel), etc.- es equívoco. Junto a la imaginería intimista se alzan con fuerza los valores diurnos (agresivos) y la muerte planea (envenenamiento de Keu) oscureciendo el castillo de Baudemagus que debería ser un doble "feliz" del castillo de Carnaant en *Erec* <sup>96</sup>; es decir, salvo en la noche

de amor en la que los símbolos nocturnos se manifiestan, la estancia en el castillo de Baudemagus está salpicada de actividades polémicas (combate entre Lanzarote y Méléagant, ordalía) no llegando a desarrollarse en ningún momento imágenes de auténtica intimidad gozosa; el castillo invierte incluso su semantismo de "refugio contra" siendo para los cautivos de Logres el centro mismo del exilio y de la cautividad<sup>97</sup>.

Por todo ello, el paralelismo con el baile es sorprendente: en ambos casos el decorado nocturno es equívoco, el espacio insular no es un espacio feliz sino tributario de la agresividad del espacio exterior, como si la fuerza centrípeta del recinto insular se invirtiera en un movimiento centrífugo. La realidad negativa de estos espacios cerrados, imaginariamente circulares, femeninos, está en contradicción con la figuración idealizada y novelesca que de esta imagen hacen la literatura, los mitos<sup>98</sup> y, sobre todo, las leyes que rigen el mundo de la imaginación<sup>99</sup>.

Desde el momento en que el interior del castillo es un reflejo del exterior, será necesario crear una "isla" dentro de la propia isla, construir un espacio separado del mundo, un centro verdaderamente protegido y sagrado<sup>100</sup>, nos referimos a la habitación de la reina Ginebra, "*petite île fortunée sur une mer orageuse*"<sup>101</sup>, cáliz femenino<sup>102</sup>, *sancta sanctorum* donde habita la diosa.



En efecto, la habitación de la reina está sellada en sus dos únicas conexiones con el exterior: la puerta y la ventana. En el primer caso, un hombre la custodia desde afuera; en el segundo, unos barrotes de hierro impiden el acceso desde el jardín, vergel que anticipa el deleite que aguarda a áquel que se arriesga a penetrar en esa caverna oscura donde la intimidad está por fín asegurada<sup>103</sup>, porque el muro, el vergel, los hierros de las ventanas, el guardian hacen de la habitación un lugar *superlativamente cerrado y protegido* asegurándose con ello la intimidad y el secreto amoroso. La prisión se transforma en un espacio feliz y la estancia en ella en deleite tan sólo roto por la llegada de las primeras luces del alba.

La habitación de Ginebra es, para lo imaginario, un círculo místico, un mandala:

"L'espace circulaire est plutôt celui du jardin, du fruit, de l'oeuf ou du ventre, et déplace l'accent symbolique sur les voluptés secrètes de l'intimité."<sup>104</sup>

El centro de este espacio cerrado, edénico, uterino es Ginebra que aparece como el centro espacial y vital del universo místico. Esta imagen de la mujer-centro cristaliza definitivamente si consideramos al país de Gorre como el macro-espacio que circunda el microuniverso del castillo de Baudemagus.

La morada, no obstante, recupera los valores positivos de la

intimidad con la meison que trae la verdadera ensoñación del interior confortable y dichoso.

Las dos casas que aparecen son la del valvasor de Logres (cf. vv. 2.014 y ss.) y la del caballero de Logres (cf. vv. 2.510 y ss.). Ambos cuentan con familia numerosa: el valvasor tiene cinco hijos varones y dos hijas (vv. 2.045-50) y el caballero numerosos hijos e hijas (vv. 2.526 y ss.); todos ellos, en uno y otro caso, corren a acoger a su huésped y a festejarlo: alegre compañía en clara oposición a la soledad que encuentra Lanzarote en el baile. En estos albergues nocturnos las escenas hogareñas se suceden: la madre a la puerta de la casa espera la llegada del marido que ha salido a cazar:

"a l'issir une meison virent  
a un chevalier et sa fame,  
qui sanbloit estre boene dame,  
virent a la porte seoir" (vv. 2. 510-13)

La preparación de la comida ("cuisine haster", mangier haster" v. 2.557), el encendido de la luz a la caída de la tarde ("cil les chandoiles alumer; / si les alument et espranent" vv. 2.558-9), la cena en la que todos participan con alegría (v. 2.071), la velada después de la cena, posiblemente junto al fuego.

"mes quant ce vint après mangier,

onques n'í ot puis fet dongier

de parler d'afeires plusors..." (vv. 2.073-5)

Escenas, todas ellas, de intimidad vivida; tampoco faltan las muestras de hospitalidad: desarmar al caballero, revestirle con ropa más cómoda, lavado de manos..., pero que no siempre sirven para crear una atmósfera de verdadero hogar, como ya hemos visto.

En la casa del valvasor, el descanso y la buena compañía no son interrumpidos; incluso se prolongan, pues, a la mañana siguiente Lanzarote será acompañado por los dos hijos del dueño de la casa. En la meison del caballero, en cambio, son interrumpidos "au premier mes" por un orgulloso, el cual aborta la situación festiva -algo a lo que nos tiene acostumbrados el autor. La agresión no viene en esta ocasión del interior (ej. castillo de la lanza inflamada, baile de la doncella seductora) sino del exterior y a él acuden los contendientes (landa) para resolver el conflicto armado, preservándose, de este modo, el interior que no verá contaminados sus valores primordiales. De este modo, tras el paréntesis polémico se reanudará en la casa la comida como si nada hubiera pasado, seguros ya de que nada ni nadie les volverá a interrumpir.

Resumiendo: 1º) El concepto de interioridad es concebido, fundamentalmente, como un "refugio contra" el mundo exterior adverso, por lo que la morada aparece fuertemente protegida

(fortificaciones, fosos) convirtiéndose en un espacio insular. Estas islas imaginarias no son, sin embargo, paraísos afortunados: la paz, la felicidad, el bienestar no son completos al estar mediatizados por los valores diurnos que acaban por dominar, en una conquista imperialista, el interior protegido; éste será finalmente un fiel reflejo del exterior contra el que, paradójicamente, se ha buscado protección. De estos casos, el único descanso asegurado es el del cementerio, morada eterna. Esta invalidación de la intimidad obliga a crear un microcosmos (habitación de Ginebra) cuando lo que se pretende preservar es la unión mística, la morada se vuelve entonces espacio uterino, círculo y centro feliz.

2º) Por último, la construcción que no necesita protecciones externas porque es concebida en la imaginación como la auténtica morada es la *meison*, en ella Lanzarote vive momentos verdaderamente hogareños: imágenes alegres unidas a la vida en familia evocando todo el aroma de la casa natal (recordemos en *Erec* la casa de Enide), imágenes que parecen traer al autor recuerdos queridos y añorados. Deducimos, por consiguiente, que el autor detesta el interior y la intimidad ligados al sexo, y valora esa intimidad inocente, dichosa de las familias "*comme il faut*".

### **II. 3 .b. Las sustancias y el alimento**

El esquema de la deglución por el que se iniciaba el descenso

abría el mundo imaginario a la interiorización digestiva<sup>105</sup> con la multiplicación de continentes o microespacios que conducen "solidariamente" a la noción de contenido "*car par le jeu confusionnel du sens passif et du sens actif l'intérêt archétypal glisse peu à peu du contenant au contenu*"<sup>106</sup>. En algún caso, como veremos, el contenido aparece sobredeterminado por el continente.

En *La Charrette*, las imágenes alimenticias apenas si ocupan lugar. No hay una valorización de las sustancias nutritivas, complemento de los símbolos de intimidad: cuando la necesidad alimentaria aparece como una realidad "ontológica"<sup>107</sup>, es decir, como una necesidad vital, el narrador no describe los distintos manjares con los que se agasaja a Lanzarote durante sus paradas nocturnas. Se contenta con fórmulas como:

- a)- "li mangiers fu bien atornez" (v. 451).
- b)- "et mangierent ansamble et burent / tant que del mangier lever durent" (vv. 1.31-2).
- c)- "s'il fu bien serviz au soper, / de ce ne quier je ja parler;" (vv. 2.071-2).
- d)- "Au premier mes..." (v. 2.566)

En estas ocasiones, se habla de una mesa bien servida pero no se favorece la "ensoñación digestiva"; la comida es un accesorio casi accidental del decorado nocturno. En *Cligès* ocurre algo parecido y en *Yvain* también (aunque aquí la comida aparece subordinada a la temática de la locura)<sup>108</sup>. Sin embargo, el tema alimentario<sup>109</sup> ocupa

un lugar importante en *Erec*<sup>110</sup> y en *Le Graal*<sup>111</sup>.

Esta pobreza descriptiva afecta especialmente a los alimentos sólidos. Los líquidos, en cambio, tienen una mayor representatividad simbolizando, en general, la comunión y unión mística. Cuatro son los fluidos-sustancias que analizaremos: el vino, la sangre, la leche y el oro.

**El vino:** En el baile de la doncella seductora, en los vv. 990-1 se dice:

"et dui pot, l'uns plains de moré,  
et li autres de fort vin blanc."

Al simbolismo del fruto alimentario de la vid se incorpora, en este caso, el simbolismo de los colores<sup>112</sup>. Vino de mora (moré), rojo, dulce. Vino blanco, fuerte. El vino rojo, por su color, es una bebida ctónica, de deseo ardiente asociada a la sangre<sup>113</sup>. Su sabor dulce, *seductor*, lo asocia a la doncella. El vino moré es, pues, una bebida femenina si la comparamos al vino blanco. Por el contrario, el vino blanco evidencia, por su color, el origen uraniano como las ambrosias, los néctares y las hidromieles de los dioses celestes. El epíteto fort lo confirma como vino "macho", "vigoroso", expresión del deseo impetuoso y fecundante<sup>114</sup>.

Así pues, la presencia en la mesa del vino rojo y del vino blanco está representando los dos universos ctónico y uranio, los dos principios físicos y psíquicos, lo masculino y lo femenino, el *animus* y el *anima* ; es decir, el vino se adecúa al semantismo sexual del episodio: bebida mística, símbolo de la pasión ardiente, de la euforia de los sentidos, preludio de la unión que, por otra parte, aquí no tiene lugar; por eso, las bebidas están separadas, no aparece "el rosado", que sería la mezcla de ambos. En este sentido, la bebida es el decorado que escenifica una unión fallida y, al mismo tiempo, es un ensayo, un anticipo de la noche con Ginebra.

Estos caracteres místicos hacen del vino una bebida de "vida" ("agua de vida") isomorfa de la leche, que, en cambio, no es de linaje solar.

"L'archétype de la boisson sacrée et du vin rejoint, chez les mystiques, l'isomorphisme aux valorisations sexuelles et maternelles du lait. Lait naturel et vin artificiel se confondent dans la juvénile jouissance des mystiques."<sup>115</sup>

Efectivamente, toda bebida gozosa es una leche materna. Pronto veremos la aparición de este símbolo materno gracias a la coherencia que rige el universo imaginario, pero antes es necesario detenernos en otro fluido vital evocado por el vino rojo, la sangre.

## La sangre:

En la novela de caballerías, la sangre aparece con cierta frecuencia, se trata sobre todo de la sangre que mana de las heridas ocasionadas en los enfrentamientos armados; sin embargo, no es esta sangre "heroica" la que nos interesa ahora, sino la sangre "mística", la sangre derramada dentro del contexto nocturno, la sangre sustancial.

En *La Charrette* sólo hay un caso unívocamente místico: cuando Lanzarote separa los barrotes de la ventana de Ginebra, se hiere en el dedo y la sangre mana gota a gota (cf. v. 4.644). La sangre es un fluído de vida que participa solidariamente de los valores del fuego y del color rojo. Del fuego toma su calor y la sangre es vehículo de la pasión ardorosa<sup>116</sup>, pasión que *consume* a Lanzarote mientras espera con impaciencia que llegue la hora del encuentro con su dama (cf. vv. 4.536-41), pasión que se desparrama en su efervescencia (sangrado) y que hace a la sangre isomorfa del vino. Del color, la sustancia sanguínea adquiere las valoraciones de la tintura, como vimos más arriba<sup>117</sup>, la sangre es imaginada como un tinte que penetra las sustancias, que transforma el blanco en rojo. Por consiguiente, de un modo o de otro, la sangre tiene un valor sexual, es el principio masculino, activo que penetra, invade, *uniéndose* al principio femenino, pasivo simbolizado por el blanco de las sábanas (los colores blanco-rojo se confunden, ya no están separados como el vino). Por otra parte, tanto el castillo de Baudemagus como el



apuesto de la reina, así como la misma reina, son símbolos reduplicados del cáliz femenino, de la copa en la que se hunde la espada macho brotando la sangre<sup>118</sup>: Recuérdese la relación que hay entre el puente de la espada y el castillo de Baudemagus y, por consiguiente, entre la espada y Ginebra.

La sangre junto con la copa figura, pues, **la unión mística**, la conjunción de contrarios, puesto que ambos, como señala René Guénon a propósito del "simbolismo del Graal", están ligados por una complementariedad psicológica.

"La coupe, en effet, joue en rôle fort important dans la plupart des traditions antiques, et sans doute en était ainsi notamment chez les celtes; il est même à remarquer qu'elle est fréquemment associée à la lance<sup>119</sup>, ces deux symboles étant alors en quelque sorte complémentaires l'un de l'autre."<sup>120</sup>

La unión mística no se expresa únicamente a través de este líquido vital, la imaginación se desliza en el trayecto de las sustancias hacia el alimento primordial y sagrado, la leche.

### **La leche:**

A diferencia del vino y de la sangre, cuya presencia se explicita en el contexto, la leche aparece, en cambio, determinada por la coherencia gestual y semántica del episodio. Ya hemos señalado en

distintas ocasiones el hecho de que la reina Ginebra encarna *el arquetipo materno* ; en consecuencia, no debe extrañar que la acogida dada a Lanzarote pueda ser interpretada como la de una madre hacia su hijo (como la ofrecida a Perceval por su madre, por ejemplo): la reina le tiende los brazos y lo estrecha contra su pecho:

"Et la reine li estant  
ses braz ancontre, si l'anbrace,  
estroit pres de son piz le lace ... " (vv. 4. 654-6)

Ese abrazo atrayendo a Lanzarote hacia el pecho evoca la imagen del niño *bebiendo la leche del seno materno* . Podría objetársenos que es ir demasiado lejos, que es ver lo que no está; sin embargo, el mundo de lo imaginario es el mundo de lo soñado, de lo sugerido sin palabras o a media voz, de la imagen que apenas evocada se desvanece en el juego múltiple de las luces y las sombras. Algo de esto ocurre aquí; aunque la imagen de la madre nutricia está, a nuestro juicio, suficientemente avalada: el continente determina el contenido, así el pecho de Ginebra conduce a la leche materna; *La Charrette* escenifica, además, el mito de Jonás en su recorrido nocturno por el interior de la ballena. Durante este trayecto, el héroe siente hambre y corta trozos del animal, es decir, de la madre para alimentarse. Dicho de otro modo, lo que se busca en el proceso de regresión a la madre es su calor, su regazo, su alimento porque la madre es concebida como fente nutricia y, por lo tanto, de vida.

Desde esta valoración digestiva, Ginebra es **la copa**, el recipiente del que mana la bebida sagrada, el *soma* de los indoiranios, la "leche de la inmortalidad"<sup>121</sup>. Ginebra encarna de este modo a la Gran Madre, a la Diosa nutricia objeto de adoración (cf. vv. 4.651-3) y al beber su leche se produce la comunión íntima con la Madre-Diosa participando, así, del misterio (merveille) de la divinidad<sup>122</sup>, del que no se puede hablar porque sobre él rige el secreto, el tabú de lo sagrado.

"une joie et une merveille  
tel c'onques ancor sa paroille  
ne fu oïe ne seüe;  
més toz jorz iert par moi teüe,  
qu'an conte ne doit estre dite.  
Des joies fu la plus eslite  
et la plus delitable cele  
que li contes nos test et cele. " (vv. 4.677-4.684)

Resumiendo, la leche nos ha conducido a la intimidad materna, a la unión sustancial<sup>123</sup>, unión mística que, a pesar del erotismo del episodio, no implica forzosamente la unión de los cuerpos<sup>124</sup>. La leche, en este sentido, se hace isomorfa del vino en cuanto que brebaje secreto, agua de vida y de juventud (inmortalidad). El agua, por su valor nutricional, será también una "leche materna"; a ella hemos dedicado un apartado ("El agua y la vegetación") en el que trataremos

este aspecto con más amplitud.

El recorrido alimentario ligado al *esquema de la deglución* y a los símbolos de intimidad nos lleva al final de la digestión, al oro. El **oro** como sustancia (no como reflejo)<sup>125</sup> es para la alquimia el excremento precioso que se deposita en la copela al final del proceso del *opus alchimicum*<sup>126</sup>.

El oro no nos interesa como valor material, sino como símbolo de la transmutación ontológica de Lanzarote, como indicador de un modo de ser trascendente e inmortal<sup>127</sup> porque, en efecto, las operaciones alquímicas se asimilan a las iniciaciones místicas "*pruebas de iniciación*" que en el terreno del espíritu conducen a la libertad, a la iluminación y a la inmortalidad "<sup>128</sup>.

En *La Charrette*, la primera evocación del oro llega a través del excremento, asociación por otra parte lógica, pues, como ya avanzábamos, "*L'or, substance intime résultant de la digestion chimique, sera assimilé à la substance précieuse primordiale, à l'excrément*"<sup>129</sup> y, puesto que el autor se sirve de la materia líquida para expresar el proceso "digestivo-sexual" de Lanzarote, el excremento será **la orina** < lat. pop. "aurina" por influencia de "aurum" ("oro"): efectivamente, el enano que conduce la carreta es calificado de "*nains cuiverz de pute orine*" (v. 354)<sup>130</sup>.

Si desde la óptica diurna, la orina completaba el retrato del enano, ser abyecto ligado a la *imaginería catamorfa* (especialmente al agua del puente de la espada <sup>131</sup>), desde la óptica nocturna, en cambio, se revaloriza por el juego de la antífrasis<sup>132</sup>.

La segunda ocasión tiene lugar a propósito del sepulcro del cementerio futuro. Como veíamos<sup>133</sup>, el interior escondido y precioso asociaba el tesoro oculto y difícil de alcanzar, dificultad sugerida por la pesada losa que lo cubre.

Posteriormente, **la sangre** que Lanzarote derrama en el puente de la espada y en la habitación de la reina, puede ser asimilada al oro en cuanto que sustancia íntima, oculta (en el mismo sentido también la **leche**), *elixir vitae*, tintura roja<sup>134</sup>.

En los tres casos, el oro está ligado al proceso de microcosmización<sup>135</sup> (enano) e interiorización (sepulcro, sangre, leche) característicos del *regressus ad uterum* y de los símbolos de intimidad. Finalmente, el oro, como metal que simboliza la perfección de la materia tras la redención<sup>136</sup>, aparece explícito en el canalillo de oro que conduce el agua por el valle.

"... une clere fontenele  
... et li tuiax si con ge cuit,  
de fin or esmeré et cuit; ..." (vv. 6.991-6)

El oro forma parte de un decorado majestuoso e inmortal (Cf. vv. 6.987-8), testigo del triunfo de Lanzarote sobre su adversario (sobre sí mismo) y de su glorificación. El oro, perfectamente integrado en este semantismo, señala que Lanzarote ha alcanzado la fase última del proceso alquímico.

El simbolismo del oro jalona, como decimos, el proceso de Lanzarote, que sigue a su vez los pasos de los ritos de iniciación en los grandes misterios. Así, el oro asociado al excremento, a la muerte, y a la sangre significa que para lograr la perfección, para trascender el tiempo<sup>137</sup> (invitación del enano), es decir, para alcanzar el estadio del oro, hay que abandonar lo que se era, hay que morir (sacrificio) porque *"no existe esperanza alguna de 'resucitar' a un modo de ser trascendente sin 'muerte' previa"*<sup>138</sup>. Teniendo esto presente, veamos a continuación el sentido que aportan cada una de las imágenes sustanciales. La orina indica que tras la impureza de la materia está el oro, su auténtica esencia<sup>139</sup>. Para devolver, pues, a la materia su verdadero estado hay que librarla de las pasiones que la oscurecen y empañan. El cuerpo debe entonces separarse del espíritu para ser purificado, uniéndose de nuevo a él (casamiento) cuando se haya logrado un modo de existencia espiritual. Así pues, la orina (oro), al mismo tiempo que representa la materia putrefacta (el alma que no puede reflejar el espíritu), es invitación (invitación del enano) para penetrar en la luz del espíritu, es decir, es indicativa de la riqueza y virtudes que se adquierán durante la transformación, las cuales

serán fijadas definitivamente al final del trayecto. Esto, que es rechazado por los que teniendo ojos no ven (Gauvain), será aceptado voluntariamente por Lanzarote.

En "el cementerio futuro", el oro está ligado a la temática del tesoro-dificultad-recompensa; por lo tanto, para conseguirlo, hay que pasar por el sufrimiento<sup>140</sup> (someterse al fuego), que en su caso está representado por la ardua tarea del rescate de los prisioneros, tal y como reza la losa; es decir, la vía de la redención personal va unida a la redención colectiva, sólo así se obtendrá la recompensa final, el tesoro de la inmortalidad, promesa de futuro glorioso únicamente reservado a aquellos pocos que consiguen llegar hasta el final sin quedar en el camino, como le ocurre a Gauvain.

La sangre aúna la idea de muerte y de sacrificio pero, al mismo tiempo, junto con la leche, es imagen de revelación y comunión con el misterio primordial (con la Gran Diosa-Madre); en consecuencia, simboliza que se ha alcanzado la iluminación suprema. Finalmente, el oro (canalillo) es testigo de que Lanzarote ha obtenido la perfección (belleza angélica) y la inmortalidad tal y como le anunciara la losa del cementerio futuro.

Por consiguiente, la metáfora aurífera constituye una ejemplificación sustancial del proceso de transmutación del propio héroe, pues, al igual que la materia, Lanzarote debe morir y sufrir

para renacer a un modo de ser trascendente.

"El oro para ser eficaz, debía ser preparado, fabricado. El oro producido por los procedimientos de la sublimación y la transmutación alquímicas poseía una virtualidad superior, por medio de la cual podía obtenerse la inmortalidad".<sup>141</sup>

Resumiendo, la simbólica de las sustancias, y muy especialmente la del oro, revela a un **Lanzarote "alquímico"** sometido a un proceso de cambio sustancial en el calor íntimo de los distintos continentes (bosque, carreta-cuna, sepulcro, morada ...) y en el secreto de lo que permanece oculto a la mirada del profano.

\* \* \*

En este apartado de nuestro análisis hemos mostrado cómo el viaje de Lanzarote por el país de Gorre se adecúa a los mitos y ritos que tratan sobre el *regressus ad uterum*.

El *regressus* es la búsqueda de la perfección edénica<sup>142</sup>, en cuanto que intento de alcanzar la complementaridad, la síntesis de la consciencia, del yo (vid. lám. 7). Junto a este objetivo aparece otro igualmente definido, la búsqueda de la inmortalidad tal y como se refleja en la leyenda de la losa del cementerio futuro. De hecho, muchos de los mitos estructurados con la temática del "regreso" tienen como objetivo final la inmortalidad.



Este trayecto "nocturno" se ejemplifica a través de discursos distintos, aunque concurrentes en su significado. El primer ejemplo toma como modelo el mito de Jonás, lo que hace de Lanzarote un **Jonás artúrico** que se gesta en el vientre de la Gran Madre; pero este "Jonás" inflexionado por el carácter sacrificial del proceso se convierte en un "Jonás de la muerte". El segundo ejemplo se sirve del lenguaje y simbolismo alquímico. En este caso, el **Lanzarote alquímico** simboliza la materia que se perfecciona en el atanor para regenerarse y devenir inmortal. El último ejemplo nos permite asimilar el proceso con el modelo cosmológico.

"La creación del Mundo constituye el modelo ejemplar de toda creación viviente. Una vida que comienza en el sentido absoluto del término, equivale al nacimiento de un Mundo. El sol que se hunde cada anochecer en las tinieblas de la Muerte y en las Aguas primordiales, símbolo de lo increado y de lo virtual, se asemeja tanto al embrión en la matriz como al neófito oculto en la choza iniciática."<sup>143</sup>

La aventura "nocturna" del héroe no se presenta fácil. Su penetración traumática, a punto de ser despedazado por las fauces terribles de la Madre (episodio del Bosque); de ser "digerido", es decir, de desaparecer en el recorrido laberíntico-intestinal (Gorre) o herido por la vagina dentada de la madre (rejas de la habitación de Ginebra), que intenta impedir el nacimiento del héroe a la fase adulta, hace que el *regressus* de Lanzarote sea un *regressus* difícil y dramático<sup>144</sup>.

## NOTAS. EL RETORNO A LA MADRE.

- 1 Jung, *Símb. Trans.* , p. 218.
- 2 Cf. Durand, *Structures* ., pp. 227 y ss.
- 3 "Retrouver la fermeture des premiers repos voilà un désir qui renaît dès qu'on rêve avec tranquillité ". (Bachelard, *Repos* ., p. 149.).
- 4 Cf. Durand, *Structures* ., p. 228.
- 5 Eliade, *Tratado* ., p. 384.
- 6 *Ibid* ., p. 383.
- 7 La ausencia de unos límites precisos entre Logres y Gorre, o el confuso "perfil" de Gorre contribuyen a mantener el *misterio* del Otro Mundo, del Más Allá. L. A. Constants (*L'Énéide de Virgile, étude et analyse* . Mellottée. 1.938) señala a propósito de la *Eneida* : "*le vague de la topographie virgilienne est peut-être, pour une part, volontaire: le mystère de l'au-delà s'accommode mieux de contradictions que de descriptions trop précises* ". Citado por Brunel, *Op. cit.* ., p. 99. Vid. asimismo *supra* , pp. 122-3 y 385
- 8 Vid. *supra* : "Estructura Heroica", p. 122.
- 9 Vid. *supra* , p. 120.
- 10 Vid. *supra* : "Estructura Heroica: la madre terrible". Paul Diel en su obra, *Le Symbolisme dans la Mythologie Grecque (Op. cit.)* , señala qué el laberinto representa al hombre habitado por una tendencia perversa, de manera que la lucha del héroe contra

- el monstruo es la lucha contra su propia tendencia monstruosa.
- 11 Vid. *infra* : "La morada".
  - 12 "El ciclo completo, la norma del monomito, requiere que el héroe empiece ahora la labor de traer los misterios de la sabiduría, el Vello de Oro, o su princesa dormida al reino de la humanidad, donde la dádiva habrá de significar la renovación de la comunidad, de la nación, del planeta o de los diez mil mundos " (Campbell, *Op. cit.* , p. 179.).
  - 13 Vid. *supra* , pp. 154 y ss., espec. p. 156. Vid. asimismo, P. Diel, *Op. cit.* , esp. "Thésée".
  - 14 Según Diel, Ariadna figura la ayuda de tipo espiritual. Cf. *Op. cit.* , "Thésée".
  - 15 En los mitos y leyendas celtas son numerosos los ejemplos de "huidas" (tema universalmente extendido) con persecuciones maravillosas y peligrosas. Citemos, como ejemplo dentro del ámbito celta, al héroe galés Gwion Bach (Cf. *Mabinogion* , ed. de J. Loth, *ed. cit.* ). Igualmente, son numerosos los casos en la Mitología clásica: Jasón, Perseo ...
  - 16 Sobre la emancipación de la madre, Vid. Jung, *Símb. Trans.* , *Op. cit.* .
  - 17 Lanzarote tras su experiencia nocturna y subterránea, es un ser nuevo, espiritualmente regenerado y fortalecido, capaz, ahora sí, de enfrentarse en un último combate a su doble tenebroso, Mélégant.
  - 18 La mitología del Jonás señala que dentro de la ballena, el calor

- es tan intenso que Jonás pierde los cabellos. Nosotros hemos buscado una interpretación coherente del lenguaje metafórico usado por la exégesis bíblica; dado que los cabellos son símbolo de la energía vital y que su carencia es debida al calor, creemos que se trata del proceso de "formación" o (transformación) previo al re-nacimiento en el que interviene el calor, fuente de vida y, al mismo tiempo, de muerte (caída del cabello). Este proceso, como ya sabemos, lo vive Lanzarote en la torre, útero microcósmico del gran útero representado por Gorre.
- 19 Este mitema del Jonás puede ser asimilado al "paso" del puente de la espada. La espada se hunde en las entrañas del monstruo materno (Cf. *supra* : "la madre terrible" y "La purificación", pp. 392 y ss.), constituyendo este gesto, el inicio de la emancipación de la madre.
- 20 Cf. Campbell, *El héroe de las mil caras* . *Op. cit.* ; Jung, *Símbolos de Transformación* . *Op. cit.* ; Rank, *El mito del nacimiento del héroe* . *Op. cit.*
- 21 Desde la óptica heroica, el retraso indica el "deslizamiento" de la psique diurna del autor en el mito: el héroe al atentar contra su vida (deseo involutivo de calma total) y al cohabitar con la madre ha incurrido en culpa que hace necesario la purificación (regeneración espiritual) asimilada a la expiación penitencial (Cf. "Estructura Heroica: La purificación: torre").
- 22 Bachelard, *Repos* ., p. 144.
- 23 Vid. *infra* : "Substancias y alimentos".

- 24 Vid. *supra* , p. 41.
- 25 Vid. *supra* : "Estructura Heroica: Bestiario: caballo".
- 26 *Ibid .*, pp. 91 y 99.
- 27 *Ibid .*, p. 99.
- 28 "*Cette union intime du mort avec son char ou sa monture de la Méditerranée préhellénique au monde celte et ibérique, est tout au moins la preuve du caractère sacré du cheval et de sa fonction funéraire* " (Benoit, *L'Héroïsation équestre* . Annales de la Faculté des Lettres. Aix-en-Provence. 1.954, p.41.).
- 29 *Ibid .*, p. 42. Cf. asimismo: "Rite et Mythe, Char funéraire et héros cavalier".
- 30 Cf. *Ibid .*, p. 35. En este mismo sentido Jung añade: "*Tan pronto como el sacrificio (del animal) deja de ser una simple ofrenda votiva y adquiere un sentido religioso más elevado, el animal entra en relación íntima con el héroe o el dios, se convierte en el representante de la divinidad misma. Así el toro con respecto a Zagreo-Dioniso y a Mitra, el cordero con respecto a Cristo* " (*Simb .Trans .*, p. 420).
- 31 Cf. *supra* , pp. 95 y ss.
- 32 Jung, *Símb . Trans .*, p. 418.
- 33 Vid. *supra* , pp. 94-95.
- 34 Cf. Bachelard, *Eau .*, pp. 98-9. Jung, *Símb . Trans .*, pp. 247, 257-260.
- 35 Del mismo modo, la madera de su pira funeraria o de su barca funeraria.

- 36 El tema del árbol como símbolo materno y más concretamente como envoltura materna aparece en numerosos mitos y leyendas. Quizá, uno de los más conocidos sea el mito de Osiris tal y como lo relata Plutarco. Jung (*Símb . Trans .*, p. 258) nos aporta un mito nórdico en el que el árbol tiene idéntica función: *"En la madera de Yggdrasill, el fresno universal, se esconde, cuando el fin del mundo, la pareja que creará el nuevo género humano. Al destruirse el mundo, el fresno universal se convierte en madre preservadora, en árbol de la muerte y de la vida (ἔγκομπιον)*. Finalmente, señalemos que en la Edad Media, se otorga al árbol el título poético de "señora".
- 37 *"le héros de la mer est un héros de la mort. Le premier matelot est le premier homme vivant qui fut aussi courageux qu'un mort "* (Bachelard, *Eau .*, p. 101.).
- 38 *"le symbolisme utérin (de la mer) est manifeste quand elle est la prima materia chère aux alchimistes"* (J. Burgos, "L'arbre ou les Métamorphoses d'un refuge exemplaire: sur un aspect de la poétique de l'arbre en *Circé 2 : Le Refuge (I)*, pp. 9-51, p. 34.). El héroe muerto será de este modo conservado, protegido y, al mismo tiempo, transportado en un viaje que Bachelard justifica así: *"Tout un côté de notre âme nocturne s'explique par le mythe de la mort conçue comme un départ sur l'eau "* (*Eau .*, p.103).
- 39 En efecto, tanto si se trata de la asociación bosque-carreta [madera (sarcófago, cofre...)] como de carreta-arca [agua (barca)] son todos símbolos ctónicos-maternos que nos remiten

a las sustancias primordiales; por consiguiente, hay una reduplicación y encajamiento de continentes maternos.

40 Las agua intervienen, como elemento de muerte, en numerosos ritos y culturas: En el ámbito literario son frecuentes los ejemplos en los que los muertos, los enfermos sin esperanza o los condenados -a los que se entrega a una muerte sin salida- son abandonados a las aguas. Un bello ejemplo lo ofrece Tristán. "*Mme. Bonaparte (E. A. Poe ., p. 584.) a bien montré la double fatalité du traïque ou, pour mieux dire, les liens étroits qui unissent le tragique de la vie et le tragique littéraire: "Le genre de mort choisi par les hommes, que ce soit dans la réalité par eux-mêmes par le suicide, ou dans la fiction pour leur héros, n'est en effet jamais dicté par le hasard, mais, dans chaque cas, étroitement déterminé psychiquement "* (citado por Bachelard, *Eau ., pp. 109-110*).

41 El ejemplo más evidente del héroe que hace del agua ( mar) su destino es Tristán. Tristán herido (envenenado) en su combate contra el Morholt se hace a la mar en una barca esperando encontrar la vida en lo que es una muerte casi segura o, por lo menos, un desafío a la muerte. Es decir, Tristán se abandonada a su destino, a las potencias de la vida y de la muerte: "*Quand la nacelle sera appareillée de la manière que j'ai dit, on m'y portera et on la lancera à la mer. Et quand je serai à la mer, tout seul, sans compagnie, s'il plaît à Dieu que je me noie, la mort me sera douce, car j'ai trop languï jusqu'à ce jour, et si je viens à*

guérison, je retournerai en Cornouaille ". (*Tristan* . Ed. de André Mary. Paris. Gallimard, coll. "Folio". 1.973, p. 59). Tristan siente la llamada del mar: "*Il faut tenter l'aventure: s'embarquer et dériver dans le mystère, jouer la chance, partir sur cette mer qui l'emportera, il se peut, vers une terre où il trouverait qui le guérir. Une nouvelle fois, quitter les terres connues (et cela, seul, toujours seul, car on ne s'explique avec son destin que face à face), -aller vers autre part . Il ne peut retrouver la vie que dans une zone étrangère, ainsi qu'il a reçu le mal. Mais ce voyage vers la vie, en vérité, est bien ambivalent. Il ressemble étrangement à un voyage vers la mort "* (Cazeneuve, *Le filtre et l'amour . La légende de Tristan et Iseut*. Paris. José Corti. 1.969, pp. 40-1.).

42 *Símb. Trans* ., p. 231.

43 Durand, *Structures* ., p. 287.

44 Cf. Bachelard, *Eau* ., pp. 97-109.

45 Durand, *Structures* ., p. 286.

46 "*Mais, si merveilleuse que soit "la boîte", si messianique que soit la barque, et quelles que soient les intimations maternelles, édeniques ou extatiques liés à leurs images, cette descente en soi ne laisse pas de s'accompagner d'une certaine angoisse. .."* (Jean Burgos, *art. cit* ., p. 36).

47 Burgos, *Ibid* ., p. 34.

48 Cf. Patch, *El Otro Mundo...* *Op. cit.* y Campbell, *El héroe de la Mil Caras*, *Op. cit* .



- 49 Durand define esta inversión como un proceso de doble negación:  
*"Le procédé réside essentiellement en ce que par du négatif on reconstitue du positif, par une négation ou un acte négatif on détruit l'effet d'une première négativité "* (*Structures* ., p. 230.).
- 50 *"Redevenir enfant ne signifie pas rester infantile, mais dépasser ce stade et devenir adulte et conscient de la présence du mal dans le monde, tout en conservant ou en retrouvant son intégrité psychique et le chemin du noyau central de la personnalité "* (von Franz, *L'Ombre* ... p. 290.). Se trata, por lo tanto, de asumir la sencillez de espíritu, la honestidad y otras virtudes infantiles que permiten aceptar conscientemente lo imprevisto y maravilloso del destino, necesarias, por otra parte, para la aventura que comienza.
- 51 Vid. *supra* : "Bestiario", p. 90.
- 52 *"La primordiale et suprême avaleuse est bien la mer "* (Durand, *Structures* ., p. 256.). Este es el caso del sol tragado al atardecer (sol poniente) por el mar (madre) para renacer (sol naciente) al día siguiente en toda su plenitud.
- 53 *"C'est l'abyssus féminisé et maternel qui pour de nombreuses cultures est l'archetype de la descente et du retour aux sources originelles du bonheur "* (Durand, *Structures* ., p. 256.).
- 54 De este modo, *"L'arbre-navire apparaî-il, en dernier ressort, à la fois comme un refuge et comme un moyen d'atteindre le refuge "* (Burgos, *art . cit .* , p.36.).
- 55 Cf. *supra* : "Estructura Heroica", pp. 90 y ss.

- 56 La sacralidad del recinto se reduplica con la capilla atendida por el monje (Cf. vv. 1.841-2). El lugar está impregnado de misticismo divino.
- 57 La insularidad del cementerio está sobredeterminada por el muro cerrado que lo rodea (Cf. vv. 1.837-39). Vid. *infra* : "La morada".
- 58 "*La chrysalide, c'est le tombeau et la mort, le tombeau et la vie végétative, le tombeau et la promesse* " (Bachelard, *Repos* ., p. 180. Vid. también, pp. 179-182).
- 59 *Ibid* ., p. 182.
- 60 "*Le complexe de retour à la mère vient inverser et surdéterminer la valorisation de la mort elle-même et du sepulcre* " (Durand, *Structures* ., p. 269.).
- 61 Cf. Bachelard, *Repos* ., p. 52.
- 62 Cf. Durand, *Structures* ., pp. 273-4.
- 63 Vid. *supra* : "Estructura Heroica: Oráculos: la losa del cementerio".
- 64 Cf. Bachelard, *Repos* ., pp. 162-3.
- 65 "*C'est là une conséquence du schème psychique de l'inversion: l'intimité est inversante. Tout enveloppe, tout contenant, note Bachelard, apparaît en effet comme moins précieux, moins substantiel que la matière enveloppée* " ( Durand, *Structures* ., p. 294.).
- 66 *Ibid* ., p. 294.
- 67 Sobre el tema de la "violación visual de lo oculto" Vid. Bachelard, *Repos* ., pp. 7 y ss.

- 68 La prohibición del incesto genera imágenes y símbolos sustitutorios de la madre con el fin de impedir una regresión real; estas representaciones maternas son eficaces para alejar el fantasma del incesto. Sobre esta temática remitimos a los psicoanalistas ya citados. Cf. C. G. Jung, M. L. von Franz y B. Bettelheim.
- 69 Patch, fundamentándose en fuentes celta sobre el Otro Mundo dice: "*La narración original habrá incluido un viaje por mar hacia el Otro Mundo en busca del raptor, viaje que con el tiempo cedió el sitio a la idea de cruzar el río terrible de las visiones por el puente que sirve a las almas de ayuda y prueba a la vez -idea que hace mucho conocían los celta de la época de Chrétien "* (Op. cit ., p. 309.). El recorrido acuático, recordemos, es el siguiente: río atravesando los prados, agua del vado, fuente, agua del puente de la espada y del puente bajo el agua, ría de mar en cuya inmediación se sitúa la torre-prisión.
- 70 El viaje mortuorio es un viaje lleno de peligros. En el caso del Mito griego de Caronte, la barca corre siempre el riesgo de zozobrar si el peso de las almas transportadas es muy grande. En la religión egipcia, plasmada en la literatura y el arte, el muerto desciende en una barca al mundo inferior; durante la travesía la barca navega entre mil peligros: serpientes, espíritus malignos, demonios, etc.
- 71 Op . cit ., p. 102.
- 72 *Ibid* ., p. 108.

- 73 *Ibid .*, p. 108.
- 74 Esta ambivalencia dudosa ante la muerte aparece también en el romántico francés Victor Hugo como señala su psicoanalista Baudouin (Cf. Baudouin, *Psychanalyse de Victor Hugo . Op . cit .*).
- 75 Este es el caso de J. Rychner ("Le sujet et la signification du Chevalier de la Charrette", art. cit., p. 52): "... le royaume de Gorre..."signifie", le pays des morts". D. C. Fowler ("L'amour dans le *Lancelot* de Chrétien" en *Romania* , t. 91. 1.970, pp. 378-391): "*Ainsi que Zimmer -The King and the Corpse , 1.984.- et d'autres l'ont suggéré, le royaume de Gorre où Guenièvre s'est trouvée prisonnière est de toute évidence représenté par Chrétien comme le royaume des morts, le roi Baudemagus et son fils Méléagant représentant respectivement les aspects bénéfiques et maléfiques de la Mort...*" (p. 382). Ribard (*Le Chevalier de la Charrette, Op . cit .*, espc. pp. 25 y 42.) aunque también está de acuerdo con la asimilación Gorre= país de los muertos matiza, no obstante, la denominación que le parece en exceso restrictiva, "*qui sent son paganisme*". Para él, la asimilación sejustifica por la asociación ontológica del pecado a la muerte.
- 76 Cf. Brunel, *L'évocation des Morts et la descente aux enfers* . Paris. S.E.D.E.S. 1.974, pp. 63 y ss.
- 77 "*La permission du roi pour pouvoir pénétrer dans ce pays renforce l'identification du pays de Gorre avec le royaume des morts*" (Fowler, *art. cit .*, p. 385.). En el mismo sentido, Brunel nos recuerdaque la "evocación de los muertos" en el caso de

Ulises y el descenso a los infiernos en el de Orfeo "*contiennent un interdit et ceci parce que sont tabous permanents... les morts et tout ce qui se rattache à eux*" (p. 50). R. Caillois (*L'homme et le sacré* . Paris. Gallimard, coll.: "Idées". 1.950) precisa el tabú como "*un impératif catégorique négatif. Il consiste toujours en une défense, jamais en une prescription. Il n'est justifié par aucune considération d'ordre moral*" (p. 23).

- 78 Otros ejemplos son Hércules socorriendo a Alceste, Teseo y Piritoo prisioneros en los infiernos tras su fracaso en el intento de conquistar a Perséfone, Eneas...
- 79 La intriga puede ser una variante de los relatos irlandese y galeses que tienen como tema el Otro Mundo. Entre los autores que identifican a Gorre con el Otro Mundo celta se encuentran: A. Fourier, *Le courant réaliste dans le Roman Courtois en France au Moyen -Age. I. Les débuts (XIIe siècle)* . Paris. Nizet. 1.960 ; R.S. Loomis, *Op. cit .*; J. Frappier, *Chrétien de Troyes, Op . cit .*; R. Bezzola, *Le Sens de ...Op. cit .*; Bednar, *La spiritualité et le Symbolisme ...Op. cit .*; Micha, *De la Chanson de Geste au Roman, Op. cit .*
- 80 Esta posibilidad la reconoce Frappier (*Chrétien ...*, pp. 135-6): "il est donc possible que (Chrétien) dans son esprit, ou déjà dans sa source, deux conceptions différentes se soient quelque peu enchevêtrées". Nosotros, sin querer ser demasiado determinantes en nuestros juicios, creemos que las dos tendencias tienen razón: el tema general conecta con los *aithedas* celtas, sin embargo,

muchos símbolos (funerarios) y motivos remiten al País de los Muertos, a los Infiernos de los mitos clásicos.

- 81 Bachelard, *Repos* ., p. 112.
- 82 Le Goff, *La Civ. Occ* ., p. 402.
- 83 Cf. *supra* : "Estructura Heroica: Oráculos (la cama-trampa) y La elevación: En el primer castillo".
- 84 Cf. *supra* : "Estructura Heroica: Oráculos (la cama-trampa) y La Purificación: Fuego".
- 85 Bachelard, *Repos* ., p. 113.
- 86 "*L'habitat, la demeure se relieut positivement en une dialectique synthétique avec l'environnement géographique* " (Durand, *Structures*., p. 280).
- 87 Durand, *Structures* ., pp. 231, 236.
- 88 Cf. Bachelard, *Repos* ., p. 136.
- 89 *bid* ., p. 114.
- 90 Cf. vv. 984-991.
- 91 Cf. vv. 1.012-13.
- 92 Nos referimos al agua que se ofrece al huésped para lavarse las manos antes de la comida.

"Delez le dois, au chief d'un banc  
troverent deus bacins toz plains  
d'éve chaude a laver lor mains;  
et de l'autre part ont trouvee  
une toaille bien ovree,

bele et blanche, as mains essuier" (vv. 992-7)

- 93 Todo dentro de este recinto insular proyecta la imagen de la mujer y del universo femenino. Citemos como ejemplo la cuidada preparación del recibimiento, la toalla " ovree"...
- 94 Vid. *supra* ., pp. 218 y ss. Advertimos que estamos enfocando los hechos desde la perspectiva del decorado, de la "puesta en escena"; existen por supuesto otras razones poderosas que influyen en el protagonista.
- 95 Esta torre sólo se hace visible una vez superada la prueba del puente: "*Tout se passe comme si, au bout du pont, ils voyaient les lions, qui n'y sont pas, et ne voyaient pas la tour, qui y est; ils sont le jouet d'une double illusion ... dans une certaine mesure, c'est le passage du pont qui fait exister le château de Baudemagu* " (Saly, "Le pont de l'épée et la tour de Baudemagu" en *Medioevo Romanzo* III, 1, 1.973, pp. 51-65; p.56). Para Saly, este detalle de la aparición súbita del castillo probaría que Gorre, país "don nus estranges ne retorne" (v. 641) es el Otro Mundo celta.
- 96 Vid. *supra* ., pp. 256 y ss.
- 97 Para Durand, "*L'exil insulaire ne serait qu'un "complexe de retraite" synonyme du retour à la mère* " ( *Structures* ., p. 274.).
- 98 Sobre el tema de la isla y la insularidad remitimos al estudio de *L'île territoire mythique* . Etudes rassemblées par Fr. Moureau. Paris. Aux Amateurs des Livres. 1.989.
- 99 Cf. los trabajos de Durand, Bachelard así como *Circé* , II (Le

refuge).

- 100 "Ce qui sacralise avant tout un lieu c'est sa fermeture " (Durand, *Structures* ., p. 281.). Cf. también Gourevitch, *Les catégories de la culture médiévale* ; Bachelard, *Repos* ; Eliade, *Images et Symboles y Tratado* .
- 101 Durand, *Structures* ., p. 264.
- 102 En el que beber la leche de la Madre Nutricia, el *soma* de la inmortalidad. Cf. *infra* : "Las sustancias".
- 103 "Retrouver la fermeture des premiers repos, voilà un désir qui renaît dès qu'on rêve avec tranquillité " (Bachelard , *Repos* ., p. 149.).
- 104 Durand, *Structures* ., pp. 283-84.
- 105 Cf. *Ibid* ., pp. 293 y ss.
- 106 *Ibid* ., p. 293.
- 107 Cf. Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*. Paris. Vrin. 1.947. Citado por Durand, *Structures* ., p. 293.
- 108 Cf. Frappier, *Yvain* , *Op. cit* . y Le Goff, *L'imaginaire médiéval* . *Op. cit*.
- 109 Cf. Györy, *art. cit* ., p. 375.
- 110 Recordemos, por ejemplo, la comida en el hogar de los padres de Enide.
- 111 Cf. Györy, *art. cit* ., p. 375 y ss.
- 112 Bachelard en *Repos* (*Op. cit* .) señala que muchas veces los alimentos (sustancias) cotidianas (vino, leche, harina ...) son evocadas a través del color.



- 113 "Il est par là symbole de la vie cachée et de jeunesse triomphante et par sa rouge couleur, une réhabilitation technologique du sang " (Durand, *Structures* ., p. 298.).
- 114 Cf. *Dictionnaire des Symboles* ., art. "sang".
- 115 Durand, *Structures* ., p. 298. Vid. también *supra* ., p. 258.
- 116 Cf. *Dictionnaire des Symboles* , art. "sang".
- 117 Vid. *supra* ., pp. 178 y ss.
- 118 Cf. Durand, *Structures* ., pp. 290-3 y Guénon, *Le roi du Monde* . Paris. Gallimard. 1.958, pp. 40 y ss.
- 119 Obsérvese cómo la lanza es mencionada en relación con la longitud del puente de la espada ("avoit deus lances de lonc", v. 3.025.) que permite el acceso al castillo de Baudemagus, isomorfo de la copa o cáliz feminoide. De todos modos, aunque no existiera la mención, para la imaginación, la lanza es, en parte, isomorfa de la espada.
- 120 R. Guénon, *Op. cit* ., p.41. Vid. también nota 3.
- 121 La leche es el alimento de la inmortalidad, por él se accede a una nueva existencia y, no olvidemos qué, el descenso del héroe tiene como fin la anulación o superación del tiempo físico. Cf. *Dict. Symb* . , art. "lait". La leche como alimento sagrado es isomorfo de la miel, del agua, del vino, de la sangre (Cf. Durand, *Structures.*, p. 297.).
- 122 "L'allaitement par la Mère divine est le signe de l'adoption et en conséquence de la connaissance suprême " (*Dict. Symb* ., art. "lait".).

- 123 La leche es el símbolo por excelencia del alimento espiritual. Cf. *Dict. Symb .*, art. "lait".
- 124 Efectivamente, lo verdaderamente importante de este episodio es que hay una unión o comunión con el misterio; que se trasciende el plano de la experiencia profana y se alcanza un tiempo y un espacio otro.
- 125 El "reflejo dorado" pertenece al Régimen Diurno de la Imagen.
- 126 Para Jung como psicólogo "*la alquimia con todos sus simbolismos y todas sus operaciones es una proyección en la Materia de los arquetipos y procesos del inconsciente colectivo. La "opus alchymicum" es en realidad el proceso de individuación por el cual uno se convierte en Yo "* (Eliade, *Herreros y Alquimistas .*, p. 181.). Cf. Jung, *Psychologie et Alchimie , Op. cit.*
- 127 El tema de la inmortalidad es el "leit-motif" de la Alquimia pero para lograrla hay que superar los pasos iniciáticos de muerte y resurrección. Sobre este tema remitimos a Eliade, *Herr. y Alqm . Op. cit .*
- 128 Eliade, *Ibid .* , p. 134.
- 129 Durand, *Structures .*, p. 302.
- 130 Esta asociación "orine"-orina ha sido tratada en la "Estructura Heroica: La Degradación: el enano". Cf. pp. 61-62.
- 131 Cf. *supra .*, p. 62.
- 132 "*C'est que cette association de l'or et de l'excrément est irrecevable pour une pensée diurne. Nous avons ici, une fois de plus, un bel exemple d'inversion des valeurs. Les défécations*

*étant pour la pensée diurne le comble du péjoratif et de l'abomination catamorphe, alors que pour le "Régime Nocturne" l'excrément se confond avec l'étalon métallique des valeurs économiques ..."* ( Durand, *Structures* ., p. 303.).

133 Cf. *supra* : "El retorno a la madre: Jonás de la muerte".

134 El cinabrio de color rojo sangre es expuesto al fuego para obtener el mercurio, simbolizando así el misterio de la regeneración por la muerte. En la alquimia india, el elixir extraído del mercurio sirve para la transmutación del cuerpo humano en divino ((Cf. Eliade, *Herr. y Alq* . , p. 119. Vid. asimismo, Durand, *Structures* ., pp. 300.).

135 "*Toute chimie est lilliputienne, toute chimie est microcosme* " ( Durand, *Structures* ., p. 300).

136 El oro es símbolo del estado de inocencia original del alma, la forma bajo la cual se creó el alma humana al principio (estado edénico). Cf. T. Burckhardt, *Alquimia* . Barcelona. Plaza-Janés. 1.972. Cf. también Eliade, *Herr. y Alq* ., p. 133.

137 Lo que supone, como en el Yoga tántrico, la supresión de los estados de conciencia. En opinión de Jung (*Psych. et Alch* .) el deseo de eternidad tiene algo de la intemporalidad del inconsciente.

138 Eliade, *Herr. y Alq* ., p. 134.

139 El oro representa el alma en su estado original que, sin trabas, puede relejar el espíritu divino de acuerdo con su propio ser. El oro es descrito por los propios alquimistas como "la

espiritualización del cuerpo y la corporeización del espíritu"

140 "*Dicen los alquimistas que del metal ordinario hay que extraer primero el alma, después el cuerpo debe ser purificado y pasado por el fuego hasta dejarlo reducido a cenizas; entonces debe unirse de nuevo con le alma. Cuando ambos se han fundido (cuerpo+anima) y forman una materia pura, el espíritu actúa sobre ella y le da forma perenne, el conocimiento psíquico corporal permance entero, indiviso, en armonía con el ser .... cuerpo glorioso de los resucitados "* ( Burckhardt, *Op. cit .*, pp. 108-9.).

141 *Ibid .*, p.104.

142 El regreso tiene un objetivo: "*comenzar de nuevo una existencia "pura", es decir, que no haya sufrido aún las embestidas del Tiempo "* ( Eliade, *Herr. y Alqu .*, p. 95).

143 *Ibid .*, pp. 99-100.

144 De las cuatro formas y variantes que establece Eliade del *regressus* peligroso (*Inic. Míst .*, pp. 90-1), tres se dan el *La Charrette* por lo que se puede afirmar que la dificultad caracteriza el descenso de Lanzarote. Precisamente, esta es la que confiere valor y mérito al héroe en su aventura nocturna.

### CAPITULO III. EL DECORADO MISTICO

Por decorado místico entendemos el decorado imaginario feminoide y maternal. Símbolos e imágenes que eran denostados en el Régimen Diurno de la Imagen, serán ahora valorados positivamente; tal cambio se fundamenta, pues, en la *inversión* de los valores del decorado épico. Nuestro análisis se centrará en los siguientes temas: la noche, el agua, la vegetación, los colores y la música.

#### III. 1. La noche

Si la noche es esencialmente enfocada en esta novela desde la óptica del Régimen Diurno representando la oscuridad, el temor, la decadencia espiritual ... etc., también posee otros caracteres que hacen de ella un tiempo deseado, un tiempo de dicha y solaz.

En *La Charrette* , la noche eufemizada se reparte entre lo que podemos llamar "noches de intimidad hogareña" y "noches de intimidad amorosa". Las primeras tienen lugar -como acabamos de ver- en la meison y son noches reconfortantes, llenas de calor familiar. En ellas se dan cita otras imágenes místicas: el alimento, el júbilo, la comida en unión (comuni6n), el hogar, el reposo, es decir, son la contrapartida del universo épico.

Chrétien ofrece en otras novelas ejemplos de agradables

veladas nocturnas en las que la noche representa el tiempo de la amistad, de la compañía agradable, de la reconciliación; sin ánimo de ser exhaustivos citaremos como muestra las noches de Erec en la casa paterna de Enide<sup>1</sup>, o la noche que pasan Erec y Enide al sereno, con la luna como único testigo de su reconciliación<sup>2</sup>. En *Yvain* , un bello ejemplo lo ofrece la noche que Calogrenant, primero, e Yvain después pasan en el albergue del valvasor hospitalario<sup>3</sup>. En estos casos, la noche asocia la naturaleza (bosque, prado) tan querida por los poetas románticos, la mujer y la buena conversación; el resultado es la abolición del tiempo que queda paralizado en un presente eterno para los que así disfrutaban del momento<sup>4</sup>.

"La la trovai si afeitiee,  
si bien parlant, si anseigniee,  
de tel solaz et de tel estre,  
que molt m'í delitoit a estre,  
ne ja mes por nul estovoir  
ne m'an queïse removeïr;  
mes tant me fist, la nuit, de guerre  
li vavasors, qu'il me vint quere ..." (vv. 239-246)

La noche no sólo es el tiempo del descanso y de la amistad es, también, el tiempo del amor, de los placeres íntimos y secretos.

En la lírica occitana, la noche es el momento del encuentro de

los amantes que, amparados en la oscuridad nocturna, pueden por fin expresar libremente sus sentimientos; este tiempo tiene no obstante su finitud: la llegada de las primeras luces del alba anuncia la suspensión del juego amoroso y la separación. Este semantismo del "amor nocturno" aparece en las novelas artúricas tributarias, en el terreno amoroso, de las concepciones de la *Fin'amors* y del Amor Cortés<sup>5</sup>.

En la novela que nos ocupa, la noche de verdadera intimidad amorosa es la noche en la que tiene lugar el tan esperado encuentro entre Lanzarote y Ginebra. La noche es, en esta ocasión, "la diosa del velo" que envuelve todo con su oscuridad (Cf. vv. 4.542-5), es el tiempo para vivir y sentirse vivo (tiempo subjetivo) porque es el tiempo que realmente cuenta, no así el día que aparece penosamente largo, mera antesala de la noche. Esta inversión noche-día se inscribe dentro de la dialéctica del ser-parecer, siendo el día el reino de la apariencia, de las palabras y gestos equívocos en oposición a la noche durante la cual los amantes *desnudan* su cuerpo y su ser del disfraz "diurno y social".

Un ejemplo en el que los amantes viven una "eterna noche" de amor y goce sensual<sup>6</sup> lo ofrece *Cligès* : es el tiempo que viven los amantes durante su estancia en el mundo subterráneo y secreto de la torre de Jean.

"(Cligès) Molt i demore nuit et jor (vv. 6.243-45)

Et Jehanz fet garder la tor,

Que nus n'í antre qu'il ne vuelle.

Enide dice a Cligès: " ... Ne vi lune ne soloil luire (vv. 6.274-78)

Plus a de quinze mois antiers.

S'estre poïst, molt volentiers

M'an istroie la fors au jor,

Qu'anclose sui an ceste tor;"

Si la noche de Lanzarote y Ginebra puede considerarse un tiempo de amor o para el amor es también algo que va más allá de los límites de lo profano. En efecto, esa noche oscura como "*la noche oscura*" del poema de San Juan de la Cruz es la noche santa, la noche divina, el tiempo de la experiencia trascendental porque en ella tiene lugar la unión con lo sagrado, la comunión: "*el alma sacia su sed en la fuente eucarística*" (leche que brota de los pechos de la diosa) y goce dionisiaco<sup>7</sup>.

Resumiendo, la noche "mística" gravita en torno a dos grandes temas:1º la casa natal, es decir, es el tiempo del regreso al hogar familiar, confortable y bullicioso. 2º el encuentro con la feminidad divinizada, es decir, el tiempo de la unión mística. Uno y otro tema asocian fundamentalmente a la noche con la feminidad, con el alimento y con el descanso.



### III. 2. El agua y la vegetación

El eje de descenso nos conduce ahora al arquetipo femenino y a su proyección en la naturaleza. En efecto, las imaginerías hídrica y telúrica proyectarán las dos caras del arquetipo del *anima* : la *imago* materna y la *imago* femenina<sup>8</sup>. Aunque ambos rostros aparecen la mayoría de las veces diferenciados, en ocasiones, las dos caras se superponen, ofreciendo entonces una imagen totalizadora de la feminidad. Esta doble imaginería acuático-vegetal será analizada conjuntamente ya que ambas están estrechamente ligadas por las leyes de lo imaginario figurando un decorado de naturaleza feliz.

Para el simbolismo acuático, en su vertiente mística, seguiremos la distinción establecida por G. Durand <sup>9</sup> de agua "*germinale et fécondante* ", fuente de vida, y agua "*médicale* ", fuente de regeneración<sup>10</sup>.

Dentro de la temática del "agua fecundante" podemos incluir tres ocurrencias: el río que transcurre por el valle, la fuente del peine y la fuentecilla de agua clara cerca de la cual se sienta Arturo para presenciar el último combate entre Lanzarote y Méléagant.

La descripción del río que fluye en medio de los prados es bastante parca en detalles<sup>11</sup> "qu'a val les prez, lez la riviere" (v. 551), sin embargo, la sólo conjunción del agua y del valle es suficiente para

evocar un universo místico en franca oposición<sup>12</sup> a la roca diurna sobre la que se asienta la torz; así pues, el agua que alimenta la tierra haciendo crecer los prados proyecta la imagen de la madre nutricia, fuente de abundancia, al mismo tiempo, el colorido verde<sup>13</sup> que sustenta la imagen vegetal y las curvaturas del paisaje sirven para completar la proyección de "la madre-paisaje" porque en definitiva se trata de una epifanía de la Gran Madre Natura, la Madre Universal y Primordial.

"La nature est pour l'homme grandi, nous dit M<sup>m</sup>e Bonaparte, "une mère immensément élargie, éternelle et projetée dans l'infini". Sentimentalement, la nature est une projection de la mère ... En résumé, l'amour filial est le premier principe actif de la projection des images, c'est la force projetante de l'imagination..."<sup>14</sup>

A partir de esta primera imagen, el simbolismo-acuático vegetal se verá asociado a la Gran Diosa "*fuelle inagotable de fertilidad cósmica*"<sup>15</sup>; por ello, el decorado se completa con Ginebra (que forma parte del cortejo)<sup>16</sup>. En efecto, la reina encarna el gran arquetipo, aunque su figuración y función míticas aparecen bastante desmitificadas en virtud de la racionalización del mito emprendida por el autor a lo largo de su obra.

En la fuente del peine (vv. 1.344 y ss.) se acentúa todavía más la imagen de la diosa, cuya presencia evocada sacraliza el lugar<sup>17</sup>. En

este *topos* místico se dan cita de nuevo el agua (de la fuente), el prado ("la fontaine est en mi uns prez", v. 1.347) y la mujer: Ginebra es asociada a la fuente por sinécdoque (unos pocos cabellos sirven para reconstruir su persona), es lo que Jung llama "una imagen arquetípica". En este decorado, la feminidad rehabilitada por la inversión mística es evocada en su doble aspecto materno y femenino.

Esta fuente situada en medio del prado y en medio del camino (... si con li droiz chemins les mainne, / que il voient une fontaine", vv. 1.345-6) es un agua nutricia<sup>18</sup> tanto para el medio vegetal circundante como para el viajero que puede saciar su sed. Este agua es, funcionalmente, isomorfa de la leche, pues es la leche de la Madre Naturaleza. Además, como señala Bachelard, para el inconsciente "*toute eau est un lait. Plus précisément, toute boisson heureuse est un lait maternel*"<sup>19</sup>. En el *Rig Veda*, el *soma* (asegura la vida, la fertilidad) está representado por una fuente o un riachuelo, a veces por una planta; es decir, en su polimorfismo están implicados el simbolismo acuático y el simbolismo vegetal<sup>20</sup>. El carácter materno del agua se revalida, además, por el hecho de que Lanzarote fue criado y educado por un hada de las aguas.

Por estos valores-funciones que hemos acordado a la fuente, Ginebra se asimila a esas damas buenas que aparecen en los cuentos de hadas junto a las aguas otorgando dones (símbolos de la abundancia: monedas de oro que salen por la boca, tesoros, belleza...) a

aquel o aquella que por su bondad se ha hecho merecedor de ellos. Estas damas son en realidad hadas madrinas o antiguas deidades más o menos reconvertidas o desmitificadas por el folklore..., pero que, en cualquier caso, son dobles maravillosos o divinos de la madre.

Si la fuente y su decorado son una proyección de la *imago* materna también lo son, al mismo tiempo<sup>21</sup>, de la mujer y el amor: En estos casos, las fuentes y su entorno se constituyen en verdaderos *locus amoenus*. Es especialmente en la mitología y el folklore celta donde aparecen jóvenes doncellas junto a las fuentes y los ríos -recordemos, por ejemplo, el Lai Lanval; son doncellas muy bellas y encantadoras puesto que se ha operado la rehabilitación de la mujer y de los atributos femeninos (cabellos, peine ...) <sup>22</sup>. Este decorado idóneo para el amor, maravilloso, e imaginariamente protegido (aspecto insular) del agresivo universo diurno, facilita a Lanzarote el regreso a lo místico y a la introversión: Lanzarote se sumerge en el mundo de los sentimientos: el sólo contacto de los cabellos de Ginebra crea un lazo entre él y su dama, experimentando por ello una "joie" inmensa. Los cabellos hacen posible la proyección de la imagen de la reina en el corazón del héroe, lo que explica que les rinda el mismo honor y adoración que posteriormente le rendirá a ella misma (cf. vv. 1.460 y ss.). Como vemos, el arquetipo de la Gran Diosa que comenzaba a dibujarse en la primera imagen acuático-vegetal se explicita ahora definitivamente por medio de la gestualidad.

En la fuentecilla de agua clara que corre por el valle (Vid. vv. 6.983 y ss.) encontramos de nuevo la referencia a un marco de naturaleza sagrada. En esta ocasión, el autor (Godofredo de Lagny) describe con detalle todos los elementos del **lugar sagrado: el árbol mítico**<sup>23</sup> "plantez del tans Abel" (v. 6.990), "árbol de vida"<sup>24</sup>; la abolición del tiempo -propia del "centro sagrado"- que nos habla del paraíso perdido (de ahí la referencia al tiempo de Abel) recuperado ahora: "la menue erbe fresche et bele / qui an toz tans estoit novele." (vv. 6.987-8); el agua clara ("clere fontenele", v. 6.991) que mana bajo el sagremor (vv. 6.989-92)

"et cort par mi la lande a val,  
antre deus bois, par mi un val." (6.997-8)

El marco vegetal que rodea el agua hace a este "topo" isomorfo del primero y del segundo: la *imago* materna se proyecta a través de la Diosa Natura y la Diosa, como dice Durand, requiere un lugar santo, un "*centre paradisiaque*"<sup>25</sup>, pero si "*La déesse exige un lieu sacré. Et les meubles de ce lieu saint primitif, outre une source ou une étendue d'eau, sont l'arbre sacré, le poteau ou son doublet le bétyle ...*"<sup>26</sup>, en esta novela, el agua no es un componente más del "habitat sagrado" sino *la manifestación misma de lo sagrado*, de la diosa madre. El agua que corre sobre un fondo de grava, blanca como la plata, evoca de nuevo el líquido materno, la leche que alimenta en esta ocasión no sólo al valle, a los bosques y a la hierba haciéndolos imperecederos (el soma de la inmortalidad), sino a la propia sociedad artúrica que

puede saciarse en "la fuente de la vida", así el final de la novela muestra un trayecto que va de lo individual (antes era sólo Lanzarote el que se saciaba) a lo social (ratificado por la presencia de Arturo, representante máximo, como rey, de los valores colectivos) puesto que ahora el alimento místico y sagrado mana para todos por ese canalillo de oro, isomorfo de **la copa de oro**, nuevo antecedente, pues, del Santo Grial<sup>27</sup>.

Resumiendo, en el episodio final de *La Charrette*, el simbolismo acuático-vegetal no es tan sólo un decorado prestigioso carente de valor funcional como algún crítico ha considerado<sup>28</sup>, sino un decorado con semantismo pleno que evidencia la coherencia imaginaria puesto que se inserta en el trayecto digestivo de las sustancias y de los continentes ligado al *regressus ad uterum*, es decir, a la fuente original (mítica) de la vida para alimento espiritual de todo un pueblo; alimento que se vincula a la reina<sup>29</sup> y a su regreso, porque desde un punto de vista mítico, Ginebra encarna a la Diosa de la abundancia, La Gran Madre Nutricia.

\* \* \*

El agua "médicale" aparece en dos ocasiones: la primera con "el ungüento de la Tres Marias", la segunda con "el baño" de Lanzarote en el "repeire" de la hermana de Méléagant. En los dos casos el agua forma parte de un "decorado interior" vinculado a los símbolos de intimidad

y reposo.

El "ungüento de las Tres Marias" asocia el agua con poder curativo a la mujer "sanadora", a la mujer que posee el secreto de la regeneración material y, en ocasiones, espiritual. Las tres Marias evocan las tres santas mujeres, la Virgen entre ellas, que lavaron las heridas y embalsamaron el cuerpo de Cristo tras su pasión y muerte; también desde un plano más profano recuerdan a las tres hadas (una de ellas Morgana) que recogieron a Arturo herido de muerte y lo condujeron en una barca a la isla de Avalon, desde donde vigilan su restablecimiento hasta la hora de su regreso triunfal<sup>30</sup>.

Estas implicaciones con lo sagrado y con lo sobrenatural hacen del ungüento un agua curativa sobrevalorada, verdadero "elixir de vida", funcionalmente opuesto, por consiguiente, a los ungüentos que día a día emperoran la salud de Keu<sup>31</sup>.

"De l'oignemant as trois Maries  
et de meilleur, s'an le trovoit,  
vos donraige, car molt covoit  
vostre aise et vostre garison. " (vv. 3.358-61)

Otro ungüento será también el que cure a Yvain de su locura<sup>32</sup>. Esta "agua milagrosa" que posee la "dame de Noroison" le fue entregado por el hada Morgana confirmando así su origen maravilloso;

la diferencia entre ambos ungüentos es que en Lanzarote sana el cuerpo mientras que en Yvain sana el espíritu.

El baño que recibe Lanzarote en el repeire de la hermana de Mélégant se inscribe por sus características dentro del agua mística, es decir:

- agua cálida, por consiguiente, materna<sup>33</sup>.
- interior confortable (cf. vv. 6.651 y ss.)
- feminidad protectora y dispensadora de atenciones (cf. vv. 6.662 y ss.)

Este baño, junto con otros cuidados<sup>34</sup>, forma parte de la cura que sigue Lanzarote para recuperar y reafirmar el cuerpo, débil por la larga estancia en la torre. Su misión es, pues, la de eliminar los restos de su estapa embrionaria: "*Le bain chaud ou l'étuve permet seul d'expulser les impuretés cachées dans les pores de la peau*"<sup>35</sup>. Su regeneración material (renovele, change, remue) será total, Lanzarote "n'est mes roigneus n'esgeünez, / mes forz, et biax; si s'est levez." vv. 6.671-2), siendo un fiel **espejo** de la regeneración espiritual que lo hace "tan bello como un ángel".

El baño fuente de salud aparece también en otras novelas de Chrétien: en *Erec* (se trata del baño y de los cuidados que el héroe recibe por parte de las hermanas de Guivret [cf. vv. 5.148 y ss.]) y en *Le Graal* (es el caso del baño que toma la amiga del "Orgullosa de la



Landa" para restablecer su cuerpo tan cruelmente castigado [cf. vv. 3.932 y ss.])

En la mayoría de los casos, el agua "(médicale) *répare les cors meurtris par les armes ... aide à la réparation des outrages*"<sup>36</sup>. En general, este agua "deshace" el mal producido por una situación polémica. Desde su posición de contrapunto bienhechor al agresivo universo diurno, el baño parece asegurar y, a la vez, significar la vuelta del héroe o de la heroína al amor y a la intimidad reconfortante. En efecto, los cuidados prodigados a Erec tienen lugar tras la reconciliación de los esposos, atrás queda el dolor: el agua "cierra" todas las heridas, las del cuerpo -y las no tan visibles del corazón- y afianza el amor.

"Li uns ancontre l'autre tance  
comant il li puise plaisir:  
del sorplus me doi bien teisir.  
Or ont lor dolor obliee  
et lor grant amor afermee." (vv. 5.206-10)

En *Yvain*, el ungüento y el baño ("sel baignent, et son chief li levent", v. 3.130) le devuelven al héroe su lucidez y lo ponen en la vía de la recuperación del amor de su mujer, Laudine; es decir, si la excesiva dedicación a la caballería culmina en la locura, en la regresión al estadio puramente instintivo, el agua "curativa" y los cuidados de la

feminidad reconducen de nuevo a Yvain por la senda del amor y de los valores femeninos, de ahí que su brazo se ponga desde ese momento al servicio de la mujer (la Dame de Noroison, Lunete, las doscientas doncellas del castillo de la "Pesme Aventure")<sup>37</sup>.

Por último en *Le Graal*, el baño sana y devuelve la belleza a la amiga del Orgullosa:

"Et cil la nuit s'amie fet  
baignier et vestir richement,  
et tant li fist d'aeisemant  
qu'an sa biaté fu revenue." (vv. 3.980-3)

El baño representa el primer gesto significativo de la reconciliación de los amantes y de la rehabilitación de la mujer.

En los tres casos el agua "mística" es el agua "feliz", el agua que trae consigo todas las delicias de la intimidad aunque no sea por mucho tiempo, pues, "*le risque de 'recreantise' menace les héros positifs de Chrétien, qui pourtant jamais ne s'attardent aux délices du séjour heureux, imprégné et animé par la présence féminine et, par un effort de disjonction héroïque, repartent brandir l'épée plus haut encore*"<sup>38</sup>.

En el caso de Lanzarote, la situación es sensiblemente

diferente porque diferente es, también, el punto de partida: Lanzarote no es curado para ser devuelto al universo místico, el baño no preludia el reencuentro amoroso con Ginebra, no ratifica el triunfo del amor; todo lo contrario, el baño fortalece y embellece el cuerpo del héroe sometido a una etapa embrionaria<sup>39</sup> para devolverlo al universo artúrico, regido esencialmente por los valores uranianos; en consecuencia, el agua siendo mística por su función regeneradora se aproxima al "agua lustral" por el semantismo del episodio: este agua afianza la purificación de Lanzarote, culminando de este modo su transformación; no es extraño, pues, que su regeneración espiritual nos conduzca al arquetipo que mejor expresa la belleza uraniana, el arquetipo del ángel ("Or n'est mie moins biax d'un ange"). Otro tanto podríamos decir del unguento cuya misión es restablecer lo más pronto posible a Lanzarote para que pueda enfrentarse a Méléagant (cf. vv. 3.407 y ss.; 3.481 y ss.), es decir, el agua "médicale" se pone, en *La Charrette*, al servicio de los valores heroicos.

### III. 3. Los colores, la música

Frente a la simplicidad cromática del Régimen Diurno, en el Régimen Nocturno la paleta se amplía aunque no presenta, ni mucho menos, la gama de otras novelas, especialmente de *Erec*, cuando se describen, por ejemplo, los trajes de Erec y Enide y los de los asistentes a la coronación<sup>40</sup>.

A los colores básicos del rojo, blanco y negro -sobre los que volveremos más adelante- se añaden el verde, color de la naturaleza (prados, valles, cultivos, etc.) evocación de la madre-paisaje, naturaleza feliz y acogedora que invita al solaz y a la diversión como es el caso de la fiesta campestre en la que:

" (an cele pree) avoit puceles  
et chevaliers et dameiseles,  
qui jooient a plusors jeus,  
par ce que biax estoit li leus." (vv. 1. 635-8)

En esta *mise au vert* se hace posible la creación de un tiempo y un espacio otro, en el que el devenir implacable así como las tensiones y disensiones del mundo caballeresco dan paso a la cadencia armoniosa de la música (canciones y danzas)<sup>41</sup>, al juego, a la risa, a la unión, a la amistad ... que ni siquiera podrán abortar aquellos que irrumpen del exterior<sup>42</sup>.

"Ne jooient pas tuit a gas,  
mes as tables et as eschas  
li un as dez, li autre au san,  
a la mine i rejoit l'an.  
A ces jeus li plusors jooient,  
li autre, qui iluec estoient,  
redemenoient lor anfances,

baules, et quaroies, et dances;  
et chantent et turbent et saillent  
et au luitier se retravaillent." (vv. 1.639-48)

El marrón, color de tierra, aparece en el "cheval d'Espagne sor" (v. 1.651) que monta el padre del pretendiente de la doncella seductora.

La coloración tornasolada puede deducirse de la colcha "rameada" ("deus díaspres", v. 1.200) que cubre la cama de Lanzarote en el hogar de la doncella seductora. Bordado vegetal (floral...) multicolor que recuerda, en cierto modo, el velo de Mâyâ, el vestido de la diosa Madre<sup>43</sup>, símbolo de su poder fecundo y seductor; no nos parece, por lo tanto, casual que sea en el interior de la morada de la mujer "cautivadora" y "fascinante" donde los colores resplandecen y eclosionan impulsados por el derroche de luz que inunda la sala: las copas de plata dorada, el vino rojo de mora, el blanco, la capa roja de Lanzarote<sup>44</sup>, colores brillantes y alegres que visten de fiesta un decorado pensando para el goce de los sentidos.

Volviendo a los colores de mayor frecuencia, el negro, el blanco y el rojo, queremos destacar que aparecen estrechamente vinculados al hilo y a su tecnología; es decir, en la mayoría de los casos, la materia que sirve de soporte al color es el tejido. Si se trata del color blanco, este aparece en las camisas, sábanas, toallas, manteles, etc. Si se trata del negro, representación de la oscuridad

nocturna, la metáfora lo asimila a la capa o al velo. El rojo tiene su representación en los mantos que acogen a los huéspedes a la caída de la tarde. El rojo es, también, el color de la sangre, siendo lo más sobresaliente su poder de teñir el tejido. Ya hemos visto con anterioridad<sup>45</sup>, la acción de esa agua densa y coloreada, que es la sangre, sobre las sábanas blancas de la cama de la reina. El rojo deja entonces de ser un color para devenir, en su conquista, *tintura* porque, como dice Bachelard, "*la couleur est une séduction des surfaces alors que la teinture est une vérité des profondeurs*"<sup>46</sup>, una verdad inalterable puesto que, a la mañana siguiente, las manchas siguen ahí, en las sábanas de la reina<sup>47</sup>.

Además, el rojo (brillante) aparece en la armadura que viste Lanzarote en el torneo de Noauz. En esta ocasión, el rojo simboliza el triunfo definitivo del amor, del corazón sobre la razón social. El rojo proclama el sometimiento total a la dama; por ello, si el blanco "uraniano" era el color que mejor definía la ascensión y culminación heroica de Lanzarote, el rojo, color del fuego interior, prohibido a los no iniciados<sup>48</sup>, será el que represente la victoria del héroe en el terreno de los sentimientos amorosos.

Por otra parte, los colores ofrecen también su clave para penetrar en el *sens* más profundo de *La Charrette*. El negro, blanco, rojo y oro remiten muy especialmente al "*opus alchimicum*" en su fase ascendente y ejemplifican la transformación ontológica de

Lanzarote. Efectivamente, la alquimia simboliza la evolución del hombre desde la etapa en la que predomina la materia, esa materia que hace de Lanzarote un ser lastrado (cf. episodio de "la lucha en el bosque"), hasta su transformación en puro espíritu y, por lo tanto, inmortal (Cf. Lanzarote en el "repeire" de la hermana de Méléagant y su reintegración a la corte artúrica, donde la yerba está siempre verde...).

Desde esta lectura alquímica, el **negro** simboliza la etapa más oscura, la de "putrefacción", la de ocultación, la de reducción al estado de pura materia; esta "*oeuvre au noir* " estaría representada por la acción de subir a la carreta y por el intento de suicidio, en los dos casos se opera una disolución del ser, que queda reducido al estado primordial de la materia (como se evidenciará posteriormente en la torre).

El **blanco** simboliza el proceso purificador de Lanzarote. La obra en "*albedo* " es un camino de pruebas (o transmutaciones que anulan las impurezas) y, al mismo tiempo, es resultado de las mismas, es decir, la materia purificada. Lanzarote alcanza esta fase tras el paso del puente de la espada y tras su estancia en la torre (Cf. en el *repeire* de la hermana de Méléagant).

El **rojo** simboliza la conjunción de contrarios, el sol y la luna ("*solis-lunae* ") en perfecta armonía (sangre en las sábanas), la unión del *animus* y del *anima* (Ginebra y Lanzarote), sin que por ello haya

que considerarlo una unión sexual<sup>49</sup>. Es durante esta etapa en "*rubedo*" cuando Lanzarote entra en comunión con el conocimiento absoluto, con el gran misterio que no puede ser desvelado a los profanos (Cf. vv. 4.676-81), sino a los iniciados que han alcanzado esta fase del conocimiento.

Finalmente, el **oro** aparece en la tumba (=tesoro) como una anticipación de su victoria y de su reintegración a la corte "inmortal" de Arturo y en el canalillo de oro que recorre el valle de Arturo. Es la fase del Lanzarote nuevo, regenerado ("Ave Fenix") que disfruta de la plenitud del ser, de la iluminación suprema y de los bienes espirituales<sup>50</sup> que pone al servicio de su comunidad triunfando sobre el Mal y sobre la materia (Méléagant)<sup>51</sup>.

Concluyendo, el trayecto alquímico de Lanzarote, simbolizado por medio de los colores, sería el siguiente:

negro	----	blanco	----	rojo	----	negro	----	blanco	----	oro
carreta----	pruebas----	noche	amor--	suicidio-torre---	repeire--	reintegrac.				

Este recorrido demuestra que el estadio **oro** no se alcanza tras la "*rubedo*", como corresponde a la serie ascendente, por el contrario, la culminación del proceso se ve diferida por la aparición



de dos fases que ya habían sido superadas (negro-blanco), correspondiendo al suicidio-torre y a la recuperación definitiva de Lanzarote en el "repeire" de la hermana de Méléagant.

Esta repetición es muy significativa y la explicación sólo puede obedecer a los vectores ideológicos del autor y, especialmente, a su psique "diurna"; es decir, el autor considera que Lanzarote tras su intento de suicidio y, posiblemente también, tras la noche con la reina está sucio, impuro, por lo que debe someterse a una nueva etapa de purificación (que se inicia en la torre por la ambivalencia de ésta)<sup>52</sup> y que culmina en el "repeire"; allí, Lanzarote alcanza definitivamente la fase "*albedo*" que le pone en el camino de acceso al oro.

Nos parece igualmente significativa la supresión, en esta segunda fase repetitiva, de la "*rubedo*". En este caso dos pueden ser las razones: 1º, una vez que ha tenido lugar la penetración en el gran misterio, el objetivo se ha alcanzado (la penetración en el misterio), por lo que hace inútil toda reiteración. 2º, Por la implicación amorosa del contexto, el autor habría evitado cuidadosamente la repetición de esta fase por sus connotaciones morales.

Sea como fuere, un hecho se nos revela cierto y es que la alquimia y su utilización simbólica por este buen alquimista que es Chrétien, se pone al servicio de la coherencia y el *sens* de la obra, confirmando lo que venimos postulando en este estudio sobre *La*

*Charrette* : el autor dominado en su creatividad por la psique diurna se mantiene fiel a sus impulsos rectores, de manera que salvaguarda (aun a pesar del encargo de la condesa) sus escrúpulos y su conciencia. Por otra parte, se pone de manifiesto la tensión entre la temática amorosa entregada por María y el "sentido" moral que Chrétien pretende inferir a dicha materia.

Para terminar este apartado sobre la música y los colores ofrecemos la reflexión que el propio G. Durand hace en sus *Structures Anthropologiques de L'imaginaire* :

"Le symbolisme de la mélodie est donc, comme celui des couleurs, le thème d'une regression vers les aspirations les plus primitives de la psyché, mais aussi le moyen d'exorciser et de réhabiliter par une sorte d'euphémisation constante la substance même du temps".<sup>53</sup>

\* \* \*

A lo largo de este recorrido por el decorado místico de *La Charrette* hemos visto a la noche y al agua junto a los colores y a la música simbolizar el rostro positivo de un tiempo reparador y gozoso, armonioso y fecundo.

La noche se vuelve bulliciosa y familiar, es el reencuentro con los recuerdos, con los olores de la casa natal donde uno recupera el

sueño plácido y profundo de la niñez. Pero la noche es también la gran protectora de los amantes y de su amor, esa diosa que con su velo negro oculta el misterio a los ojos de los profanos.

El agua se torna "leche" nutricia que alimenta a los campos, a los prados y a los valles siendo imagen feliz de la Madre Natura, de la Gran Diosa que proyecta el decorado natural a un tiempo mítico y sagrado, aquel *illo tempore* en el que el hombre participaba y se unía a lo divino disfrutando, por ello, de la armonía física (androginado) y temporal (inmortalidad). Junto al agua de los ríos y de las fuentes, otra agua reparte sus beneficios, el agua medicinal que restablece la salud corporal (ungüento) y espiritual (el baño) de Lanzarote.

Los colores pintan de tonos apacibles (verde) o alegres (rojo, blanco, tornasolado) el decorado mítico; Los colores son también pinceladas que retratan el devenir de Lanzarote en el marco de su existir. Finalmente, la música contribuye con sus cadencias y armonías a crear un tiempo festivo.

Si todo lo expuesto resume en grandes líneas las consideraciones del presente apartado, no es menos cierto que: 1º) la noche protectora se torna "felona" cuando en su "celo" por ocultar, oculta a los amantes los *indicios* de su pasión ardorosa; 2º) el agua regeneradora y curativa no sirve a los intereses de los amantes sino que recupera a Lanzarote para enfrentarlo a su gran adversario

Mélégant (primer combate, último combate); 3º) la alquimia de los colores evidencia la tensión existente entre la materia (carne) y el espíritu, tensión que hace imposible la armonización final entre ambos.

## NOTAS. EL DECORADO MISTICO

- 1 Vid. vv. 373 ss y vv. 1.403-1.404.
- 2 R. Bezzola (*Le Sens Aven .*, pp. 187-88) hace notar la oposición entre esta noche (vv. 4.894-4.900) y aquella otra en plena crisis conyugal en la que los esposos no cuentan con refugio alguno (vv. 3.080 y ss.).
- 3 Vid. vv. 201 y ss.
- 4 Cf. Durand, *Structures .*, p. 250.
- 5 Cf. M. Lazar, *Amour Courtois ... Op. cit .*; D. de Rougemont, *L'Amour et L'Occident, Op. cit .*
- 6 La luz natural no penetra en este mundo subterráneo y "nocturno" siendo sustituida por luminarias artificiales. Precisamente será el deseo de Fénice de ver el sol y respirar aire puro el que acarreará la pérdida de este santuario del amor, pues, los amantes serán descubiertos por un personaje del mundo exterior, "solar", Bertrand.
- 7 Sobre el tema de "la noche oscura" de San Juan de la Cruz: Cf. Durand, *Structures .*, p. 248. Así mismo remitimos a los estudios de F. Yndurain, "San Juan de la Cruz entre alegoría y simbolismo" en *Relección de los clásicos .* Madrid. Prensa Española. 1.969. Ch. Bodquin, "Le symbole chez Saint Jean de la Croix" en *Psychanalyse du symbole religieux .* Paris. 1.957, pp. 234-267. A. del Campo, "Poesía y estilo en la *Noche Oscura* " en *Revista de Ideas Estéticas* , I, 1.943, pp. 33-58. G. Morel,

- "La structure du symbole chez Saint Jean de la Croix" en *Recherches et débats XXIX: le symbole* . Paris. Fayard. 1.959, pp. 66-86. R. Ricard, "Saint Jean de la Croix et l'image de la bûche enflammée. Contributions à l'étude d'un thème symbolique" en *Les Lettres Romanes* , 33, Louvain. 1.979, pp. 73-85.
- 8 "Dans la vie de tout homme, ou du moins dans la vie rêvée de tout homme, apparaît la seconde femme: l'amante ou l'épouse. La seconde femme va aussi être projetée sur la nature. A côté de la mère-paysage prendra place la femme-paysage " (Bachelard, *Eau* ., p.171).
- 9 Esta clasificación temática y funcional la estableció en su artículo "Eaux (Symbolisme des)" en *Encyclopaedia Universalis* . Chandès la asumirá y seguirá en su excelente artículo (*art. cit.* ) sobre la "imaginería hídrica" en la novelística de Chrétien.
- 10 Cf. *Dic. des Symbs* ., art. "eaux".
- 11 Recordemos como contrapunto la descripción de los bosques, prados, viñedos, campos de cultivo, ríos y vergeles que rodean el castillo de Carnaant en *Erec* . Cf. *supra*, pp. 257 y ss. Remitimos también al art. de Chandès, *art. cit.* ., pp. 152-3.
- 12 Cf. *supra* : "La elevación: En el primer castillo".
- 13 M. Bonaparte (*E. Poe* ., p. 371. Citada por Bachelard, *Eau* ., p. 156.) dice: "*Ce n'est pas parce que la montagne est verte ou la mer bleue que nous l'aimons, même si nous donnons ces raisons à notre attrait, c'est parce que quelque chose de nous, de nos souvenirs inconscients, en la mer bleue ou la montagne verte,*

*trouve à se réincarner. Et ce quelque chose de nous, de nos souvenirs inconscients, est toujours et partout issu de nos amours d'enfance, de ces amours qui n'allaient d'abord qu'à la créature, en premier lieu à la créature-abri, à la créature-nourriture que fut la mère ou la nourrice ..."*

14 M. Bonaparte, *ibid* ., p. 367.

15 M. Eliade, *Tratado* ., p. 288.

16 "uns graz chevaliers qui menoit  
une bele dame a senestre " (vv. 559-9)

Aunque la mayor parte de la descripción del cortejo la ocupa la bière es Ginebra el objetopreciado sobre el que recae la mirada de Lanzarote constituyendo de este modo el centro del cortejo y del decorado natural.

17 Numerosas divinidades de las aguas (divinidades paganas ctónico-lunares) han sido asimiladas por la religión católica que ha dedicado sus fuentes y sus aguas a la Virgen María. Cf. Durand, *Structures* ., pp. 260 y ss.

18 Cf. Bachelard, *Eau* ., pp. 167-168.

19 *Ibid* ., p. 158. Bachelard añade: "*L'intuition de la boisson fondamentale, de l'eau nourricière comme un lait, de l'eau conçue comme l'élément qu'on digère avec évidence, est si puissante que c'est peut-être avec l'eau ainsi maternisée qu'on comprend le mieux la notion fondamentale d'élément. L'élément liquide apparaît alors comme un ultra-lait, le lait de la mère des mères*" (p. 170).

- 20 Cf. Eliade, *Tratado* ., pp. 289-290.
- 21 Ambas naturalezas proyectadas se interfieren, pues, el agua "melusiana" es también símbolo de prosperidad y fecundidad. Cf. Durand, *Structures* ., p. 260.
- 22 Puesto que se ha operado la rehabilitación de la mujer y de los atributos femeninos (cabello, peine ...). "*Cette réhabilitation de l'éternel féminin entraîne tout naturellement une réhabilitation des attributs féminisés secondaires ...*" (Ibid ., p. 260).
- 23 Arbol sagrado en Egipto y otras culturas. Vid. *Dict. Symboles*. art. "sycomore".
- 24 Coincidimos en parte con el sentido de "eternidad" que Ribard (*Op. cit* ., pp. 153-55.) desprende del decorado y que ha sido discutido por Chandès en su artículo "Recherches sur l' imagerie des eaux ...", p. 154.
- 25 Vid. Durand, *Structures* ., p. 280.
- 26 *Ibid* ., p. 280.
- 27 Cf. *supra* : "Las sustancias: el oro". Cf. también Ch. Méla: *La reine et le Graal* . Paris. Du Seuil. 1.984.
- 28 Para Chandès (*art. cit* ., p. 154.), el conjunto no es más que un decorado ostentoso muy del gusto de los continuadores y del propio Godofredo de Lagny pero carente de todo valor actancial. Chandès opone esta fuente a la fuente del peine que participa de la temática del paso entre dos mundos (Logres-Gorre) y resulta esencial para la dinámica novelesca.
- 29 Ginebra simboliza la copa de la abundancia, de la fertilidad y de



la riqueza para la corte artúrica; de ahí que cuando Ginebra falta, el caos, el dolor y la esterilidad afectan a la corte, recordándonos la tierra yerma del rey pescador en *Le Graal*. Por el contrario, con su regreso se busca concertar matrimonios, la alegría reina y la corte restaura su equilibrio. En cuanto a la abundancia, esta está suficientemente representada en el oro del canalillo y en ese marco de pródiga naturaleza.

30 Los ungüentos y poderes curativos de estas hadas han sostenido la creencia del regreso, principal esperanza durante mucho tiempo de la oprimida civilización celta.

31 Cf. *supra* : "Estructura Heroica: La noche", pp. 153 y ss.

32                    "... d'un oignemant me sovient  
                      que me dona Morgue la sage;  
                      et si me dist que si grant rage  
                      n'est an teste, qu'il ne l'en ost." (Yvain , vv. 2.948-51).

33 Cf. Bachelard, *Eau* : "L'eau maternelle et l'eau féminine".

34 Masajes, reposo, buena alimentación, etc . Cf. vv. 6.658 y ss. La hidroterapia junto con la higiene, el ejercicio y la alimentación adecuada constituyen, según los médicos medievales, un régimen de vida que mantiene la salud de los sanos y ayuda a la curación de los enfermos. Sobre este tema remitimos a M. T. Lorcin, "Humeurs, bains et Tisanes dans la Médecine médiévale" en *L'eau au Moyen Age en Sénéfiance* 15. Publications du C.U.E.R.M.A. Université de Provence. 1.985, pp. 259-273.

35 *Ibid* ., p. 265.

- 36 Chandès; "L'imagerie des eaux ...", *art. cit.* , pp. 154-5.
- 37 Todas las empresas en las que participa Yvain tienen como principal beneficiaria a la mujer (lo cual es casi un *topos* de la caballería): la dama de Noroison, las cien doncellas tejedoras, la hermana que defiende sus derechos a la herencia, la doncella que es salvada del gigante Harpin, Lunete. Su dedicación a la mujer, su defensa generosa aun a riesgo de la propia vida le valdrán el perdón de su esposa.
- 38 Gérard Chandès, "Recherches sur l'imagerie des eaux...", *art. cit.*, p. 156.
- 39 Mientras Lanzarote se "gesta" en este útero materno que es la torre, no forma parte del mundo de la caballería, para él está "muerto o desaparecido".
- 40 Vid. vv. 6. 596 y ss.
- 41 Hay, pues, una eufemización del tiempo: "*L'euphemisme que constituent les couleurs nocturnes par rapport aux ténèbres, la mélodie semble le constituer par rapport au bruit. De même que la couleur est une espèce de nuit dissoute et la teinture une substance en solution, on peut dire que la mélodie, que la suavité musicale si chère aux romantiques est le douillet euphémisant de la durée existentielle*" ( Durand, *Structures* ., pp. 244-5).
- 42 Aunque los juegos se interrumpen con la llegada de Lanzarote (los allí congregados reconocen a Lanzarote como el caballero que subió a la carreta infamante) y aunque la situación tiene su momento de tensión provocado por el pretendiente de la doncella,

la armonía de la fiesta no se rompe, de manera que los juegos y la diversión continúan ("Et cent dahez ait qui meshui / lessera a joer por lui. / Ralons joer". Lors recomacent / lor jeus, si querolent et dacent." vv. 1.825-28)

43 Cf. Durand, *Structures* ., p. 254.

44 Vid. vv. 988 y ss.

45 Vid. *supra* ., pp. 177 y ss.

46 Bachelard, *Repos* ., p. 33.

47 En más de una ocasión hemos aproximado la imagen de las sábanas manchadas de sangre a las tres gotas de sangre en la nieve del episodio de *Le Graal*. Una de las divergencias que pueden establecerse entre ambas imágenes es que en *Le Graal*, la sangre se va borrando a medida que el sol funde la nieve (Cf. vv.4. 400 y ss.), en *La Charrette*, en cambio, la sangre nocturna permanece inalterable en las sábanas. La explicación nos la ofrece Bachelard: "*la marque peut s'effacer. La juste teinture est indélébile* " (*Repos* ., p. 35).

48 Cf. *Dict. des Symb* ., art. "rouge".

49 "*Toutes les oppositions s'ordonnent en fonction de l'opposition fondamentale mâle-femelle: Le Grand Oeuvre c'est l'union de l'élément mâle, le soufre, et de l'élément femelle, le mercure. Tous les auteurs multiplient les comparaisons empruntées au langage de l'union et de la génération (Burckhardt, Titus: L'Alchimie, science et sagesse , p. 28.). Mais elle ne se réduit point à une sexologie: celle-ci sert seulement de support*

*symbolique à la connaissance* " (Dict. Symb ., art. "alchimie").

50 Cf. Eliade, *Herreros y Alquimistas* ., pp. 104, 114 y ss.

51 Nótese que Méléagant es un ser instintivo y tenebroso ligado a la muerte, al caos, a la angustia y dominado por la esfera inferior del ser, por las pasiones.

52 Vid. *supra* : "Estructura Heroica: Ritos de Purificación: Aire".

53 *Op. cit* ., p. 256.

## **CAPITULO IV. *Ad Amorem***

En este capítulo trataremos el camino de Lanzarote hacia el amor. Es este un proceso que pretende el ennoblecimiento del amante y de su amor para ser digno de la dama, para ser aceptado por ésta. Para ello, Lanzarote se someterá<sup>1</sup> a un servicio (*service d'amour*) que conlleva esperar e sufrir o, como dice Marcabru, Jois, sofrirs et mezura<sup>2</sup> y que es una larga y segura prueba de amor.

Por su parte, Ginebra, que encarna a la dama de alto linaje que por su situación social y moral se estima lo bastante como para exigir de su amante que sea el mejor, venderá caro su amor; por esta razón, Lanzarote deberá superar las cotas más altas, irá mucho más lejos que cualquier amante consiguiendo quedar para los tiempos venideros como el modelo del amante perfecto.

Por último, queremos señalar el hecho de que en este capítulo se han evitado aquellos aspectos que, formándo parte de la iniciación, son *corpus* de análisis en el siguiente.

### **IV. 1. La iniciación al amor**

Desde su entrada en escena, Lanzarote aparece en una situación de búsqueda con un objetivo concreto: encontrar a la reina, su dama, y obtener su amor. Esta empresa, que se presenta larga y

costosa, significa en el contexto amoroso de la *Fin'Amors* la iniciación del amante en los profundos misterios del corazón. Paralelamente, este proceso transformará a Lanzarote:

"L'Amour doit conduire le chevalier, à travers d'autres aventures et d'autres épreuves s'il le faut, à un renouvellement de l'être et un surcroit de valeur. Ainsi le sentiment amoureux remplit un rôle de catalyseur dans la vie morale du héros, et même dans sa vie spirituelle"<sup>3</sup>

En este recorrido *ad amore* vamos a distinguir dos tiempos, dividiendo a su vez el primero en tres etapas.

#### Primer Tiempo: Iniciación

- a) comienzo de la iniciación: la carreta
- b) desarrollo iniciático: el camino hacia la dama
- c) culminación de la iniciación (recompensa): la cita

#### Segundo Tiempo: La perfección en el amor

-Torneo de Noauz

- a) Comienzo de la iniciación: la carreta.

Como todo rito iniciático, el amoroso comienza con una "prueba de paso" en la que el enamorado acepta voluntariamente el *service d'amour* <sup>4</sup> a su dama, a la que somete la voluntad y el corazón.

La prueba tiene lugar en el bosque: se inicia con la pérdida del caballo y culmina con la subida en la carreta "infamante".

La pérdida del caballo, animal símbolo de la impetuosidad de la libido, significa la muerte de lo instintivo, de la brutalidad del deseo<sup>5</sup> para dar paso a la sublimación o a la contención del mismo; por ello, el caballo ya no conduce al héroe sino que es conducido o dominado, pues, la carreta une "bajo el yugo" los caballos desbocados del deseo. Este primer hecho junto con el largo camino que le aguarda, le ayudará a desprenderse de lo más primitivo de su pasión amorosa.

Por otra parte, la aceptación de la carreta pone en evidencia la primacía del amor sobre la ley social y moral. Sobre la moral porque Lanzarote ama a una mujer casada y, por lo tanto, "prohibida" por las leyes religiosas<sup>6</sup>. Sobre lo social porque Lanzarote ama a la reina y además, la aceptación de la carreta es contraria a las leyes que rigen el universo caballeresco al que pertenece por derecho propio; es decir, el amor de Lanzarote no conoce trabas incluyendo el deshonor<sup>7</sup>. Por todo ello, la carreta simboliza un "rito de paso" por el que el personaje deviene otro (heroico > místico)<sup>8</sup>, como demuestra el cambio de nombre<sup>9</sup>: el caballero deja de ser "Lanzarote del Lago" para llamarse "el caballero de la carreta", nombre acorde con su nueva investidura ("áquel que subió a la carreta infamante por amor"), con su nueva personalidad.

Al mismo tiempo, el episodio de la carreta señala el comienzo de la iniciación amorosa, iniciación que se revela necesaria toda vez que Lanzarote ha dudado unos instantes antes de aceptarla: a pesar de su gran amor por la reina tiene muy presente el deshonor que acompaña el subir a la carreta y "en ot honte" :

"Tantost a sa voie tenue (v. 360 ed. M. Roques)

Qu'il ne l'atant ne pas ne ore.

Tant solemant deus pas demore (vv. 363-4 ed. Foerster)

li chevaliers que il n'i monte. <sup>10</sup> (v. 361 ed. Roques)

El amante está todavía muy ligado a sus intereses épicos (Cf. debate entre Razón vs Amor) y, aunque finalmente la victoria es del Amor, muestra lo alejado que aún está del fin'amant, de aquel que sin titubeos ni dudas obedece ciegamente los designios del Amor.

Así pues, en el bosque Lanzarote encontrará la carreta y se encontrará a sí mismo; con ella comienza a recuperar su equilibrio pues entra en la vía de la armonización (de la asimilación del opuesto<sup>11</sup>). Al mismo tiempo, la carreta evidencia, por contraste, el desequilibrio "emocional" de la corte artúrica regida por un sistema de valores que inhiben (o relegan) los sentimientos y subestiman lo femenino.

b) Desarrollo de la Iniciación : la "quête".



Lanzarote emprende la búsqueda de la felicidad, una búsqueda difícil, pues, Gorre es una tierra inhóspita y peligrosa en la que "habrá que matar los dragones y traspasar sorprendentes barreras<sup>12</sup> una , otra y otra vez.

"C'est que la decouverte de l'amour... est liée à un départ en aventure et à une quête, elle en est l'aboutissement. Aventure et quête entraînent le héros vers l'inconnu d'un autre monde et vers l'accession à un état nouveau, tout au plus pressenti, un univers supérieur où la fée, la dame féerique offre son amour."<sup>13</sup>

Pero la iniciación es ante todo una búsqueda interior, una transformación del ser en virtud de la mujer amada. Se trata principalmente de purificar los sentidos (deseos), de humillar el orgullo caballeresco, de aceptar en favor de los sentimientos ese mundo otro femenino e íntimo, tan alejado de uno mismo que hay que "ponerse en camino" para recuperarlo y hacerse digno de él para compartirlo. La empresa exige, por parte del enamorado, gran valor y fuerza de voluntad para no decaer ante las dificultades. Pero, como todo empeño sincero tiene su recompensa, también la constancia y la fidelidad tendrán la suya con "*victorias preliminares, éxtasis pasajeros y reflejos momentáneos de la tierra maravillosa*"<sup>14</sup>, así, Lanzarote será estimulado y confortado por "anticipos" de la Joie que le aguarda al final del trayecto.

Desde un enfoque amoroso, las aventuras que tiene que superar Lanzarote se justifican doblemente. Primero porque ponen de manifiesto su valor y generosidad, capaz de los mayores sacrificios por el amor. Segundo, porque le hacen acreedor del amor de Ginebra.

Como vemos, el sentimiento amoroso aparece ligado a la hazaña guerrera<sup>15</sup>: a la mujer se la conquista por las armas, pero es el amor la fuerza bienhechora "*par lequel l'homme a prix et valeur*"<sup>16</sup>. Esta interacción hará exclamar a Jean Renart en el prólogo de su *Roman de la Rose* : *Armas y Amor ahora y siempre*.

En el recorrido de búsqueda<sup>17</sup>, Lanzarote es guiado por la "luz" del amor: la imagen de Ginebra instalada en su corazón es la que domina sus pensamientos (éxtasis amorosos) y su voluntad<sup>18</sup>, es su dueña absoluta. Esta imagen será su sostén. Ginebra utiliza, además, otros medios que tienen como fin estimular al enamorado para que no desfallezca ante lo arriesgado y penoso del viaje (iniciación) y, al mismo tiempo, recompensarlo por alguna acción meritoria. Desde este planteamiento se explica la aparición de la reina junto al cortejo que discurre por el valle y al peine abandonado en la fuente. En ambos casos, Lanzarote acaba de superar una situación difícil y relevante: En el primero, Lanzarote ha triunfado en la prueba de la carreta (a la que se ha negado Gauvain); en el segundo, ha vencido en la prueba de la castidad o de la fidelidad amorosa.

Por otra parte, todos ellos son también indicativos de que el amante sigue el "buen camino". Es como si la dama le mostrara la vía para llegar hasta ella, para no perderse en el desconocido e intrincado territorio de Gorre<sup>19</sup>. Esta función auxiliadora de Ginebra así como el poder que ejerce sobre Lanzarote, incluso su clarividencia, emparentan a Ginebra con los personajes maravillosos, con las *geís* celtas, aunque Chrétien limita al contexto amoroso los poderes sobrenaturales que pudiera tener el personaje; dentro de él y sólo en él<sup>20</sup>, Ginebra se manifiesta suzeraine y maravillosa como corresponde a la dama de la *Fin Amors*<sup>21</sup>.

Para una buena parte de los críticos<sup>22</sup>, los resultados de este dominio sobre el enamorado: anulación de su "yo" consciente, su personalidad son claros síntomas de la *maladie d'amour* que sufre Lanzarote, de su alienación. Aunque Frappier considera que Chrétien se guarda bien de presentar el vasallaje de Lanzarote como causa de su decadencia<sup>23</sup>, lo cierto es que el autor ridiculiza al personaje en numerosos pasajes en los que la "fijación" en la reina resulta obsesiva. Nos referimos a aquellos episodios en los que el enamorado pierde el equilibrio estando a punto de caerse (de lo alto de la torre, del caballo) o de aquellos otros en los que la caballería de Lanzarote se vuelve una caricatura risible y casi grotesca. Es el caso de su caída en el vado o de su primer combate contra Méléagant: ¡ bonito espectáculo luchar sin mirar al contrincante, sin precisar los golpes !. Loomis señala, incluso, la postura tan poco caballeresca ("reptando")

con la que Lanzarote atraviesa el puente de la espada. Según él, esta postura identifica al personaje en el plano moral<sup>24</sup>.

Todos estos episodios comentados son muy significativos, sobre todo, si tenemos en cuenta que el amor inspirado por la dama debe dignificar y hacer valer al amante; por consiguiente, todo parece indicar que es en aquellos momentos en los que el protagonista deja de lado el mundo de la caballería para sumergirse en el mundo cálido del amor en los que éste se ve abocado a la vergüenza y al hazmerreir. Contraste brutal que acaba por abortar o deteriorar seriamente la situación amorosa. Lógicamente es el autor el que nos transmite su sentir con la prudencia que su situación en la corte de Champagne le permite: la pasión amorosa cuando se vuelve obsesiva y aparta al individuo del contexto social es por sí "alienante".

La iniciación amorosa de Lanzarote discurre por un doble frente<sup>25</sup> que conlleva a su vez dos tipos de superación:

- 1.- caballería
- 2.- *Fin´Amors*

En esta iniciación amorosa -que se une a la aventura caballeresca- hay un reparto de los roles masculino y femenino: al caballero pertenecen la voluntad y la acción, es decir, es el ser volitivo y activo; la dama, objeto de búsqueda, es pasiva<sup>26</sup> pero

representa la "autoridad espiritual" sin la cual la acción carecería de sentido y de orden culminando en el caos y en el fracaso<sup>27</sup>.

Aventura y amor o amor y caballería, ambos son -como dice Bezzola- dos aspectos (lírico-épico) de "*la grande aventure destinée aux êtres élus, aventure sentimentale qui se traduit en effusion lyrique ou en action*"<sup>28</sup>, pero cuyo fin es el mismo: el ennoblecimiento del amante a través del sufrimiento.

Caballería: El caballero enamorado debe hacer frente a los obstáculos que aparecen a lo largo de la búsqueda para impedirle llegar hasta la reina. Con cada uno de ellos, Lanzarote medirá sus fuerzas acrecentando su valor. Su triunfo lo engrandecerá a los ojos de su dama, árbitro supremo. A este apartado pertenecen los enfrentamientos con distintos caballeros (guardianes, Caballero Orguloso) y los obstáculos materiales, siendo el principal el puente de la espada. Todos ellos son, desde el punto de vista amoroso, fuerzas contrarias al amor<sup>29</sup>.

El paso del puente de la espada representa la prueba principal de entrega y amor por la dama. Lanzarote sufre durante la travesía un verdadero martirio significado por las heridas que recibe que evocan las de Cristo en su pasión en la cruz<sup>30</sup>, si bien el amor que le sostiene hace "dulce" el sacrificio. Lanzarote acomete la prueba sin dudas ni vacilaciones (en oposición a la prueba de la carreta): "Mialz voel morir que

retorner". Esta entrega supone el broche final y brillante de la iniciación de Lanzarote al amor; los resultados son palpables: la distancia entre el amante y la dama se acorta, distancia física (el puente es un nexo con Ginebra)<sup>31</sup> y distancia sentimental: Ginebra, en reconocimiento, le otorga el nombre por el que es conocido en el mundo caballeresco: Lanzarote del Lago.

Fin'Amors: La iniciación en el campo del amor (sin intervención de la caballería) se encamina a lograr el dominio del deseo erótico y a servir y onrar a la dama. Este dominio de la pasión ardorosa, del fuego *qui brûle le coeur*, como dirían los trovadores occitanos, exige el auto-control sexual (castidad) y sentimental. Este último caso será objeto de análisis en el apartado dedicado al "secreto en el amor": Sí diremos, no obstante, que Lanzarote da muestras, en distintos momentos, de desconcierto, de sofoco demostrando que no posee todavía la medida del perfecto amante, haciendo necesaria y justificable la iniciación.

La continencia sexual de Lanzarote se explicita en el episodio de la "doncella seductora"<sup>32</sup>, el amante con su pasividad le hace comprender a ésta que su corazón tiene ya dueña. El enamorado no busca en ningún momento compañía femenina, aunque sea ésta tan sólo para distraerse y conversar. Recordemos la estancia en el primer castillo, mientras que Gauvain -como buen cortesano- galantea con la castellana<sup>33</sup>, Lanzarote, aparte, se une a su dama con el pensamiento.

Como dice A. Le Chapelain en su Libro I:

*"L'amour est une passion naturelle qui naît de la vue de la beauté de l'autre sexe et de la pensée obsédante de cette beauté. On en vient à souhaiter par-dessus tout de posséder les étreintes de l'autre".* <sup>34</sup>

Concluyendo, con cada una de las pruebas, con cada humillación (reproches), Lanzarote ha testimoniado su entrega a Ginebra. Por ella ha sacrificado lo que era, ha reprimido su pasión y su sexualidad, ha vencido a las Fuerzas del Mal y a la muerte; está, por consiguiente, en disposición de ser reconocido por la dama (nombre) y de obtener la recompensa. La iniciación toca a su fin. En efecto, tras la última prueba, la más peligrosa, el puente de la espada, Lanzarote decide disputar la reina a Méléagant. El combate se prepara sin dilación. En un momento del mismo, la dama le restituye su identidad: Lanceloz, bautismo que implica el reconocimiento de los sacrificios y proezas del amante y acaba con su duplicidad. Su verdadero nombre -el que le identificaba con el mundo caballeresco- ha sido recuperado para el amor.

### c) Culminación de la iniciación: la recompensa

Cuando por fin llega el momento de la recompensa, la actitud de la reina será desconcertante. Sobre sus causas se barajan numerosas hipótesis, que por su importancia, reseñamos a

continuación. B. Nelson<sup>35</sup> se pregunta si el efecto buscado por la reina con su reproche (la tardanza de Lanzarote en subir a la carreta) no es el de que desaparezca el sentimiento de vergüenza que siente el enamorado. Nelson señala que es precisamente a partir de esta primera entrevista cuando cesarán los reproches de que ha sido objeto el caballero a lo largo del viaje. R. S. Loomis<sup>36</sup> señala que el verdadero motivo del enfado de Ginebra debería ser el hecho de que Lanzarote haya estado en la cama de otra mujer. En opinión de Loomis, Chrétien utiliza mal las fuentes que baraja. Para R. Bezzola<sup>37</sup>, el episodio representa la prueba suprema impuesta al amante, aquella por la que Lanzarote se hace merecedor del amor de Ginebra, ya que acepta con sumisión el veredicto cruel e inexplicable de la reina. Frappier<sup>38</sup> esboza no una, sino distintas posibilidades que explicarían la frialdad de la reina: orgullo, despecho, coquetería femenina, protección de su reputación, sobre todo, delante de Baudemagus, el guardián de su honor. También entrevé la posibilidad de que la reina se engañe a sí misma sobre sus verdaderos sentimientos.

Por último, M. Lazar<sup>39</sup> fundamenta su interpretación en las propias palabras de la reina cuando, arrepentida por su rigor, confiesa que lo ha hecho a gas, por juego (gag): *"La reine a bien tenu le rôle que Chrétien entendait lui faire jouer. Car nous savons qu'elle faisait seulement semblant d'être courroucée. Nous le voyons bien lorsqu'elle apprend la "fausse nouvelle" de la mort de son amant. Elle est torturée par le remords. Mais son plus grand regret est de n'avoir pu le tenir au*



*moins une fois dans ses bras "* (Cf. vv. 4.197 y ss.).

De los criterios expuestos, es con el de Bezzola con el que nos sentimos más próximos. Esta falta de *mezura* <sup>40</sup> por parte de Ginebra no favorece en nada el retrato de la *parfaite dame* , que se dice es la reina, y esta contradicción se agrava todavía más si la consideramos, como apunta Frappier, orgullosa, coqueta, insegura en el amor. Igualmente, discrepamos de que Ginebra esté protegiendo su honor: la reina, como dama "bien enseñada" debe ser capaz de conciliar una acogida favorable (la que todos esperan, incluso el propio rey Baudemagus) con la discreción sentimental. Por otra parte, el que ella misma se desacredite presentando un rostro frívolo (a gas), haciendo de su enamorado la víctima de su cruel comedia nos parece demasiado. Esa Ginebra no casa con la dama de la *Fin'Amors* , sí que concuerda, en cambio, con la ideología del autor, siendo, probablemente, una pincelada más de ese retrato negativo que con tenacidad y meticulosidad pinta de la reina<sup>41</sup>.

Volvamos, por lo tanto, a la consideración de que Ginebra es un modelo de "dama perfecta" y, desde esta óptica, busquemos una explicación razonable. A nuestro juicio, la actitud de la reina está en relación con "la sumisión " de Lanzarote, tal y como apuntaba Bezzola. En la carreta, el amante duda, en el castillo de Baudemagus Ginebra le reprocha la demora debida a la duda y en el torneo de Noauz, Lanzarote acata sin titubeos la voluntad de la dama, es decir, se muestra

totalmente sometido a ella por encima de cualquier imperativo social y caballeresco. El tema de la sumisión de Lanzarote domina y articula la relación entre los amantes, situándose la primera entrevista Lanzarote-Ginebra en la mitad de este trayecto. Desde este planteamiento, nuestra explicación es la siguiente: La reina conoce las hazañas y los peligros que Lanzarote ha vencido para llegar hasta ella y obtener su amor, pero eso no le es suficiente; Ginebra -teniendo siempre presente la carreta- considera que la victoria de Lanzarote ha sido lograda utilizando medios (espada) que todavía ligan demasiado al héroe con su mundo viril y prepotente, incluso, el paso del puente de la espada, el obstáculo principal, es una proyección bastante clara de ese universo heroico. Ginebra necesita, por consiguiente, una prueba más íntima, más personal antes de entregarse a él, una que no desprenda "tufo" a gloria personal, que no arrastre consigo el reconocimiento del mundo caballeresco y social. Esta prueba Ginebra la obtiene por partida doble. Primero con la actitud callada, resignada, sin reproches ni lamentos con la que Lanzarote acata su negativa a recibirle. Lanzarote sabe que "*pour mériter l'amour de la Dame, on ne doit vivre que pour elle, s'efforcer sans cesse de faire ce qui lui plaît, accepter le mal avec joie, patienter aussi longtemps qu'elle le voudra*"<sup>42</sup>. Segundo, con la muestra de amor más absoluta, la de morir por ella. Para Lanzarote, la razón de su existir es Ginebra; si ella desaparece (la desesperación amorosa de Lanzarote viene de la creencia de que la reina ha muerto), ya nada le ata al mundo. El gesto trágico de Lanzarote no está

condicionado por la razón social sino por el amor y, en este sentido, su entrega es total. Así lo entiende Ginebra, la cual abrumada por la grandeza de este amor se sentirá culpable de haberle negado su confianza, por no haberlo tenido entre sus brazos.

"Mol me poise, voir, de sa mort;  
et s'il m'an poise, n'ai pas tort; ... (vv. 4.167-8)

"Ha ! lassel De coi me sovint,  
que je nel deignai conjoir  
ne ne le vos onques oïr ! ... " (vv. 4.197-200)

"Cil dui cop l'ont mort, ce me sanble;  
ne l'ont mort autre Breibançon.  
Et Dex! Avrai ge reançon  
de cest murtre, de cest pechié? ..." (vv. 4.218-21)

La actitud cambiante de la reina es fácilmente comprensible: como dama está obligada a ejercer los "deberes" que la *Fin'Amors* le impone.

"Ainsi parée par Nature et par Enseignement, la dame devait remplir ses devoirs envers Amour... Mais pour cela, il ne suffisait pas que la dame bien née suivît ses impulsions: elle était tenue d'obéir au dreg d'amors et à mezura..."<sup>43</sup>

Así pues, la reina sigue hasta el final su papel (a gas) de gran

Dama, obligada, quizá más que otras, a un comportamiento riguroso y minucioso por su alto rango, por ser un modelo de conducta a seguir<sup>44</sup>. En este sentido se encaminan sus palabras cuando dice "*yo pensaba que todo era un juego, pero él no lo entendió así y no ha podido perdonarme*"<sup>45</sup> Posteriormente, cumplida ya su función<sup>46</sup>, su corazón de mujer enamorada se impone frente al rol de dama (Cf. vv. 4.203-4). Ginebra es, entonces, una pobre mujer enamorada desesperada por el sufrimiento que le ha causado al amigo fiel; remordimientos, dolor, que humanizan a la diosa, que la igualan a Lanzarote, pues, en este punto del monólogo se muestra que la igualdad sentimental entre la dama y el amante se ha alcanzado.

Ginebra está ya dispuesta para aceptar a su enamorado y entregarle su amor; felizmente, el destino le reserva una segunda oportunidad cuando Lanzarote regresa sano y salvo a la corte de Baudemagus. El amor ha triunfado.

En efecto, en su segundo encuentro, la actitud de Ginebra cambia: Lanzarote comprueba complacido que cuenta con el favor de su dama (grado de entendedor). En el curso de esta entrevista galante (domnei) la conversación y los gestos se van haciendo más íntimos, animando al amante a expresar su amor y a pedir a su dama el hablarle "plus a loisir". Ginebra deseando también estar a solas con su amigo concierta un cita nocturna en la que podrán hablar de amor y acariciarse, siempre contenidos en su pasión por la verja<sup>47</sup>.

La noche de amor cierra la etapa de la iniciación amorosa de Lanzarote; es la noche de la *recompensa* : el amante verá sus deseos satisfechos y sus esperanzas colmadas tras la dilatada espera<sup>48</sup>.

"D'Amors vient qu'ele le conjot;  
et s'ele a lui grant amor ot  
et il c. mile tanz a li,  
car a toz autres cuers failli  
Amors, et fu si anterine  
qu'an toz autres cuers fu frarine.  
Or a Lanceloz quan qu'il vialt  
quant la reine an gré requialt  
sa compaignie et son solaz,  
quant il la tient antre ses braz  
et ele lui antre les suens. " (vv. 4.661-73)

Bezzola (*Op. cit.* , p. 44.) aproxima este episodio del *Tristan* señalando que esto demuestra cómo la historia de estos amantes ha sido para Chrétien una obsesión, y añade que la violencia del deseo se expresa en el episodio de la ventana "*en accents d'une sauvagerie que nous ne soupçonnions guère chez Chrétien*". En efecto, la medida de los amantes, el deseo tanto tiempo contenido parece liberarse ahora en un estallido de pasión que, en el caso de Lanzarote, sólo podría ser contenido por la voluntad de su amiga, pero ésta lejos de sofocarlo lo aviva. Este amor, que ha salido triunfador de mil y un peligros no

puede ser detenido ahora por unos barrotes, así pues, éstos no serán un verdadero obstáculo en el último tramo de acceso a la dama.

Lanzarote:

"\_ Dame, fet il, or ne vos chaille !  
Ja ne cuit que fers rien i vaille;  
rien fors vos ne me puet tenir  
que bien ne puisse a vos venir.  
Se vostre congiez le m' otroies,  
tote m'est delivrela voie;  
mes se il bien ne vos agree  
donc m'est ele si anconbree  
que n'i passeroie por rien.

Ginebra: "\_ Certes, fet ele, jel voel bien ..." (vv. 4.607 y ss.)

Dentro ya de la habitación de la dama, Lanzarote domina y reconduce su pasión a través de un ritual amoroso, calco profano de la religión, que la espiritualiza y sublima, que la hace expresión de una "iluminación" superior<sup>49</sup>. Esa noche, Lanzarote y Ginebra se entregan a los tiernos y agradables juegos del amor que les conducen a un prodigio de joie<sup>50</sup>.

"Tant li est ses jeus dolz et buens,  
et del beisier, et del sentir,  
que il lor avint sanz mantir

une joie et une mervoille  
tel c'onques ancor sa paroille  
ne fu oïe ne seüe; " (vv. 4.674-9)

### La perfección en el amor

Como decimos, la noche de amor con la reina cierra para el enamorado una etapa y, al mismo tiempo, abre otra, la de la perfección amorosa, la de la sumisión absoluta a la dama en unas condiciones similares a las que el amante tuvo en la carreta. Esta prueba tiene lugar en el transcurso del torneo de Noauz, allí la entrega a la amiga será definitiva.

Lanzarote para ocultar su amor por la reina a los asistentes a las justas esconde su identidad, como sabemos, tras una armadura bermeja: como amante discreto y cortés debe velar en todo momento por la honra de la dama. El sabe, sin embargo, que su anonimato no supone un impedimento para ser reconocido por la reina (no en balde, Lanzarote acude para mostrar ante ella su valor), porque el conocimiento tendrá lugar en el interior, en el corazón. Efectivamente, Ginebra al ver la superioridad y la destreza del caballero desconocido siente que no puede ser otro que Lanzarote, pero debe asegurarse: su ausencia prolongada de la corte, la falta de noticias sobre su persona lo justifica sobradamente y justifica, sobre todo, las tres órdenes que, a través de su doncella, le va a hacer

llegar. Ginebra sabe que sólo su amante será capaz de aceptar y cumplir su orden *au noauz*, porque resulta impensable para todo aquel que no lo sea y pertenezca además a la caballería (por ejemplo Gauvain con su negativa a subir en la carreta).

Así pues, desde el enfoque de la erótica cortés, Ginebra no ordena *au noauz* como considera Foulon<sup>51</sup> para humillarlo, ni pretende reconocerlo a costa de su deshonor pues sería, como acertadamente indica Frappier, traicionarse a sí misma y al espíritu de la *Fin'Amors* que considera a la dama la inspiración del valor del amante<sup>52</sup> (en cambio, desde la óptica del autor, Chrétien mostraría su disconformidad una vez más presentando a una Ginebra cruel, con cierta dosis de sado-masochismo). Sí que podemos preguntarnos, no obstante, por qué la reina le envía una segunda orden de conducirse "*au noauz*". ¿Es que con el resultado de la primera no ha quedado suficientemente convencida y necesita insistir de nuevo?, o ¿es que, quizá, la reina se está quitando la "espina" de la carreta midiendo hasta donde llega la sumisión de Lanzarote a sus deseos?. Pensemos que el contexto del episodio es el mismo que el de la carreta: A Lanzarote se le está planteando otra vez la disyuntiva entre el amor o el honor, es decir, entre los valores y reglas del mundo feudal y caballeresco y el corazón y los valores de la *Fin'Amors*. Sin embargo, la presión del honor y de la caballería es en este marco cortesano superior a la ejercida en el episodio de la carreta. En aquella ocasión, los únicos testigos fueron el enano carretero y Gauvain; ahora, en el



torneo lo serán la élite de la caballería mundial. También es cierto que la presencia de la reina constituye un poderoso contrapeso en el corazón del amante.

Si en la carreta (comienzo de la iniciación al amor) Lanzarote duda, en el torneo acata las órdenes sin titubeos, sin dudas, sin reproches; sus respuestas no son sino "amor y cortesía":

1ªorden:

" ... Quant cil l'oï,  
si li dist que molt volantiers,  
come cil qui est suens antiers." (vv. 5.654-6)

2ªorden:

"Et cil: "Des qu'ele le comande,  
li respont, la soe merci." (vv. 5.856-7)

Y así se lo hace saber a la reina la doncella que le lleva las órdenes:

"Dame, onques ne vi  
nul chevalier tant deboneire,  
qu'il vialt si oltreemant feire  
trestot quan que vos li mandez;  
que, se le voir m'an demandez,  
autelchiere tot par igal

fet il del bien come del mal. " (vv. 5.908-14)

Lanzarote ha revalidado con creces su asignatura pendiente, lo que explicaría, además, esas dos órdenes "au noauz" que no son sino desandar los dos pasos de demora en subir en la carreta que la reina le reprocha.

En el torneo, Lanzarote evidencia que ha alcanzado la perfección en el amor, es el fin'amant y este triunfo del amor se deja sentir en la orden "au mialz" y en la brillante victoria sobre el mundo caballeresco, ese mundo que costringe el amor dentro de un marco estrecho de reglas sociales y morales, marginando a todo aquel que busca fórmulas más personales y satisfactorias (recuérdese la marginación de Lanzarote tras aceptar la carreta). Por esta marginación del Amor, la corte artúrica será la gran perdedora: su esterilidad amorosa o sentimental se reflejará en todas esas doncellas que, defraudadas en el amor (Lanzarote aparece como el único caballero capaz de aceptarlo y entregarse a él sin reservas), se niegan al matrimonio con cualquier otro que no sea el ganador.

A modo de resumen, el recorrido *ad amorem* de Lanzarote es el siguiente:

1º comienzo de la iniciación: la carreta (dudas): cualificación al amante.

2º servicio amoroso: la Búsqueda : Purificación del deseo, ennoblecimiento.

3º Culminación de la iniciación: cita noche: recompensa: sublimación del amor.

4º Perfección en el amor: Torneo de Noauz (no dudas): *fin'amant*.

#### **IV. 2. Los obstáculos al amor**

Del mismo modo que la trayectoria heroica aparecía como un camino difícil, sembrado de obstáculos que hacían peligrar la anábasis del Lanzarote heroico, el amor, sentimiento frágil<sup>53</sup>, está amenazado en todo momento por mil y un peligros que hacen necesaria una mayor protección, una mayor vigilancia<sup>54</sup>. Llegado el caso, todo puede atentar contra el amor, incluso los propios enamorados que, en ocasiones, son sus más acerbos enemigos con un comportamiento contrario a las demandas del corazón y, sobre todo, a los dictámenes del dios Amor.

En el presente apartado nos interesaremos por los obstáculos sociales, morales y materiales que hacen del amor algo difícil de alcanzar y de retener. Por la propia naturaleza de la *Fin'amors*, la búsqueda de la dama está sembrada de peligros que ponen a prueba el coraje y la virtud del enamorado. En rigor, cada una de las fuerzas contrarias al héroe épico son también fuerzas opositoras a los amantes y a su amor. Como no es el caso de analizar ahora cada una de

estas pruebas, lo que por otra parte ya se ha hecho en la "Estructura Heroica", nos ceñiremos a tres tipos de obstáculos, que merecen una atención especial: los espías, la "otra mujer" y el decorado.

La figura del **espía** está representada en *La Charrette* por Méléagant y Keu, aunque este último se identifica más con el uso retórico que la poesía trovadoresca hace del personaje<sup>55</sup>. En efecto, Méléagant encarna el mal para los amantes, es la principal amenaza a su amor: atenta contra la vida de Lanzarote, lo separa de su amada (raptó, torre) e introduce el "rumor público". Si Lanzarote es el prototipo del fin'amant, Méléagant es, por el contrario, la encarnación del fals'amant y del caballero anticortés. Chrétien, que se sirve de contrastes, opone Méléagant a Lanzarote para resaltar la entrega y devoción de éste por su dama.

Cuando en los capítulos de la "Degradación Heroica" y de la "Antropología teriomorfa" esbozábamos el retrato del antagonista, ya señalábamos su falta de cortesía y de prud'homie. Ahora nos interesa, sobre todo, Méléagant en su relación con los amantes. Méléagant, poseído por una pasión sin control, quiere conseguir a la reina a toda costa. Lo que siente por ella no es un amor verdadero sino un fals'amor o gaug ufanier<sup>56</sup>, por ello, en vez de servirla y honrarla humildemente, a la manera de un fin'amador, se apodera de ella por la fuerza (raptó). Ya en Gorre, busca en todo momento la satisfacción del deseo por medio de la posesión violenta de la reina. Desde esta óptica, Méléagant, por el

juego de desdoblamientos, es también el jaloux, el marido que por sus derechos impone su voluntad a la mujer<sup>57</sup>. Como ya sabemos, Baudemagus, su padre, se lo impedirá al hacer custodiar diariamente a la reina.

Méléagant, furioso, cegado por su libido sexual, vigila entonces estrechamente a la dama convirtiéndose en el malvado espía que amenaza su honra. Este nuevo papel que asume el personaje incrementa el riesgo de los amantes de ser descubiertos, lo que en cierto modo sucede al día siguiente de la cita amorosa: Méléagant, al que el exceso de instintividad parece conferirle un "olfato" especial, se presentará al punto de la mañana en la habitación de Ginebra; la reina todavía acostada es ajena a lo acaecido durante la noche (sangrado del dedo de Lanzarote):

"La reïne la matinne,  
dedanz sa chanbre ancortinee,  
se fu molt soëf andormie:  
de ses dras ne se gardoit mie  
que il fussent tachié de sanc" (vv. 4.737 y ss.)

Méléagant, al ver las sábanas de la cama de la reina -al igual que las de Keu- manchadas de sangre, establece sus propias conjeturas que ponen en entredicho el buen nombre de la dama<sup>58</sup>:

"Bien est voirs que molt se foloie  
qui de fame garder se painne,  
son travail í pert et sa painne;  
... De moi vos a il (Baudemagus) bien gardée;  
mes enuit vos a regardee  
Kex, li seneschax, mal gré suen,  
s'a de vos eũ tout son buen ... " (vv. 4.756-67)

Además, Méléagant atenta contra el "pudor" de Ginebra, que sintiendo vergüenza se pone colorada (vv. 4.775 y ss.). El felón da muestras de nuevo de su conducta contraria a la *Fin'amors*, recordemos lo que sobre el pudor dice Le Chapelain en su Libro II <sup>59</sup>:

"Un amant doit en effet supporter les pires tourments de l'amour plutôt que d'abuser de la pudeur de sa bien-aimée ou de jouir d'elle en faisant fi de sa honte, car celui qui ne considère que l'accomplissement de ses propres désirs ne mérite pas d'être appelé amant, mais traître."

**La seducción:** Una de las reglas de oro de la *Fin'Amors* es la fidelidad; el enamorado debe permanecer fiel a su amiga: el verdadero amor excluye la posibilidad de amar a dos mujeres a la vez<sup>60</sup>. Cuando Lanzarote elige en la carreta el amor como nuevo conductor de su vida y a Ginebra como su dama, no sólo renuncia a valores sociales o caballerescos como el honor, sino también a compartir su cuerpo y su corazón con otras mujeres. Lanzarote se compromete a una entrega

total y absoluta a su dama.

Posteriormente, el héroe será puesto a prueba, física y moralmente, sobre la firmeza de su compromiso. Desde este enfoque se explica el episodio de la doncella que le sale al encuentro para brindarle en la noche hospedaje a cambio de yacer con ella. Lanzarote se va a enfrentar a un obstáculo diferente: la seducción femenina, tentación carnal, que no amorosa. Aquí vemos a Lanzarote perder el control de su voluntad, dominado por los acontecimientos (llegada de la noche, necesidad de refugio, covanz); lo vemos sumido en el sufrimiento interior, en la angustia rayana en la depresión, todo ello indicativo de que está ante una prueba más peligrosa que las otras porque de su victoria o fracaso depende su relación con Ginebra.

Queremos aclarar, no obstante, que esta mujer lasciva y sensual no constituye por sí misma un obstáculo en el amor del amante hacia su dama. En efecto, su atractivo físico, su montaje erótico no seducen al héroe, el cual no siente en ningún momento despertar su pasión o encenderse su deseo sexual. En este sentido, la doncella fracasa rotundamente porque se halla ante un hombre verdaderamente fiel a su amiga. Como ya sabemos, Lanzarote sale victorioso de la prueba (su actitud distante hace comprender a la doncella que no desea tener relación sexual con ella), aunque su victoria es relativa: no hay mucho mérito en rechazar aquello que no se desea<sup>61</sup>, pues el amor es tan grande que inhibe el apetito de otras.

Concluyendo, si la doncella seductora representa un peligro considerable en la relación Lanzarote-Ginebra ello es debido a distintos factores (noche-refugio-covanz) ajenos a su persona, que ella sabrá utilizar en su propio provecho, así como a su actitud agresiva. Por todo ello, la prueba de la tentación de "la otra mujer" (fidelidad amorosa) es deceptiva.

**El decorado:** Dejando al margen los numerosos peligros que Lanzarote debe superar a lo largo de la búsqueda, verdadero servicio amoroso, nos centraremos en los obstáculos materiales que impiden la vía directa del amante a la dama o la continuación de la relación; nos referimos al puente de la espada, a los barrotes de la ventana de la reina y a la torre.

Los dos primeros representan dos fronteras, dos umbrales que, una vez franqueados, dan paso a la morada (castillo de Baudemagus) y al aposeno de la amada respectivamente. Si la búsqueda era toda ella una empresa en extremo peligrosa, el riesgo aumenta todavía más cuando toca a su fin, cuando el enamorado va a cerrar una etapa, la del amor de "lonh" para inaugurar otra en la que la relación con la dama será más íntima y, por consiguiente, más gratificante. En contrapartida, el esfuerzo que se va a exigir al amante será también mayor. Así pues, Lanzarote deberá afrontar dos pasos difíciles, desgarradores (cortantes), fuertemente custodiados, que refuerzan la imagen de una feminidad inaccesible.



Estas circunstancias, que concurren en el acceso a la mujer amada, se asimilan a las de numerosos mitos y leyendas. Mitos clásicos como el del Jardín de las Hespérides, especie de paraíso guardado por un dragón que contiene la inmortalidad (manzana de oro); recordemos en este sentido la asociación: castillo-copa-leche o soma de la inmortalidad que establecíamos en el apartado de "los continentes y las sustancias", demostrándose una vez más la convergencia simbólica.

En los mitos y leyendas celtas son también frecuentes los castillos misteriosos guardados por leones<sup>62</sup> o por cualquier otro animal devorador. Igualmente en la tradición literaria medieval que concierne la temática del "Otro Mundo" existe un decorado coincidente en el que confluyen el castillo, el puente, el león y el dragón. En ocasiones, también, el río o el mar<sup>63</sup>. Todos estos obstáculos, al igual que los de *La Charrette* (río, puente, leones), no son sino reduplicaciones de la frontera que enfatizan por un lado el "salto" o paso significativo que el amante va a transcender en su relación amorosa (etapa materno-infantil > etapa adulta, de madurez) y, por otro lado, redundan en la dificultad de la empresa, pues sólo el verdadero y perfecto amante es capaz, por su dama, de someterse a tan dura prueba.

Ya en el interior, una nueva barrera, los barrotes, impide a Lanzarote la total intimidad amorosa con la amiga. Esta última

frontera también tiene sus guardianes: hombres armados (de nuevo la imaginería cortante) custodian la entrada de la habitación de Ginebra. Dentro, Keu es un guardián dormido, pronto a despertar en cualquier momento. Su presencia incrementa el miedo y vuelve el deseo osado. Vencida la última frontera, en la que Lanzarote paga un precio muy pequeño en proporción a la ganancia, ya nada impide el encuentro entre los dos enamorados.

Si la barrera se alza en un principio protegiendo a la dama y dificultando el acceso a ella; también, con posterioridad, impide una relación continuada entre Lanzarote y Ginebra. El obstáculo es en esta ocasión la torre. En efecto, la torre es el muro que los separa: Lanzarote es arrancado de Ginebra y arrastrado hacia aquello contra lo que tanto se había luchado: la madre. La cautividad en la torre, **seno materno**, es una regresión muy dura para el héroe que ha conocido ya el amor de la otra mujer, la amante; que ha logrado superar, tras el paso del puente de la espada, los vínculos que lo anclaban a lo materno y que ha alcanzado la fase adulta.

El tema de la torre-prisión pone en evidencia, pues, la oscilación del héroe entre las dos mujeres: madre-amante, así como el antagonismo que ya veíamos entre ellas (Cf. "Estructura Heroica") en su lucha por conseguir a Lanzarote. Si el rostro nefasto y terrible de la imago materna anunciaba el triunfo de la amante sobre la madre y la disolución de la fantasía incestuosa<sup>64</sup>, será, sin embargo, la

madre la que obtenga la victoria final: separación que los distancia en el espacio y en el tiempo; incluso mucho peor, que los separa en el corazón, pues Lanzarote durante su larga estancia en esta prisión olvida a su dama: no lo vemos ya sumirse en éxtasis amorosos, ni refugiarse en dulces recuerdos, ni alimentarse con la imagen soñada de su amada. ¡Qué diferente es este Lanzarote cautivo, sufriendo de claustrofobia, de Fabrice del Dongo en *La Chartreuse de Parme*!. Fabrice hace de su cautividad una estancia deliciosa (Jardin de Armida) durante la cual se convierte al amor<sup>65</sup> de Cléia.

"Plus la prison devient superlative, par l'incarcération de Fabrice dans une sorte de "cabane", prison emboîtée dans la prison elle-même, plus le bonheur de Fabrice s'accroît "dans ce monde ravissant" où vit Cléia".<sup>66</sup>

Esta victoria de la madre, que se configuraba como definitiva -y lo es en relación con la amante-, no lo será en relación con Lanzarote. La victoria, a la postre, no será de ninguna de ellas: el héroe es rescatado del mundo femenino para ser devuelto al mundo heroico; la emancipación de la madre no conduce esta vez, como había sucedido tras el puente de la espada, a la amante sino a la reintegración en el universo épico-masculino. En efecto, del enclaustramiento en la torre, cautividad laberíntica (sobredeterminada por la dificultad de hallarla, por la infinidad de caminos que hay que intentar para llegar hasta ella), será liberado por la hermana de Méléagant, Ariadna, que hace posible no sólo la huida o

emancipación de la madre sino también el regreso a la Corte Artúrica. De este modo, se demuestra que el descenso y el recorrido nocturno, es decir, la *catábasis* de Lanzarote se concibe como un tránsito necesario pero temporal. El héroe quedará, pues, libre para reintegrarse a su comunidad. La regresión queda atrás; ni siquiera se abre, subrepticamente, una nueva fase de involución con el regreso a la Patria, como le ocurre a Erec , Cligès , o a otros héroes clásicos<sup>67</sup>, pues, Ginebra, la amante, se eclipsa y la Patria no proyecta una imagen maternal ni propicia lo individual, sino masculina y social, marco de su último combate contra el felón y de su ascensión a la gloria.

Lanzarote y el héroe de Stendhal siguen, pues, caminos opuestos: si éste en la torre deja de ser un héroe épico para nacer a lo novelesco, al universo femenino y al amor; Lanzarote también será otro, pero de signo contrario: abandona su naturaleza mística para devenir, a lo largo de un penoso proceso, un héroe épico renovado, la torre representa entonces el último reducto de su *catábasis*, de manera que, lo que en principio se manifestaba como un obstáculo en la relación amorosa de los amantes es, al mismo tiempo, el último obstáculo en la trayectoria regeneradora del héroe solar de *La Charrette* .

De todos modos, un hecho es claro: no son los propios amantes los que "atentan" contra su amor; alcanzada la *joie* no aparece ninguna

conducta, ningún gesto que ponga en peligro la relación, que tan difícil es de conservar. La separación es ajena a ellos y desde los planteamientos de la *Fin Amors* no encuentra justificación alguna; por lo tanto, hay que buscarla fuera. La explicación más coherente nos conduce hasta el autor: conociendo su trayectoria, su sentir, ¿no se trata de boicotear la relación adúltera de Lanzarote y Ginebra?, ¿de levantar un muro entre ellos y de reconducir definitivamente a su héroe por la senda de la virtud heroica?.

\* \* \*

Como se ha puesto de manifiesto, Chrétien señala las fases de *ad amorem* sirviéndose de la partición de la estructura. Una estructuración en díptico que recoge las dos grandes fases- la de iniciación propiamente dicha y la de perfección una vez acabada la primera- da paso a una estructura tripartita en la primera de ellas. Así, la iniciación coincide en su división con los tres períodos de presentación, desarrollo y conclusión.

En las dos partes, la caballería de Lazarote ocupa un lugar excepcional sirviéndole directa o indirectamente de medio para alcanzar su objetivo: expresar su amor y obtener el de la dama. Así, en el comienzo de la iniciación, renuncia a los valores del mundo caballeresco al optar por la carreta. Durante el viaje de búsqueda pone su espada y su valor al servicio del amor, lográndose la unión de lo

masculino y de lo femenino, que se ejemplifica en la unión de los amantes durante la noche de amor. Por último, en el torneo de Noauz, es el sometimiento definitivo de la caballería de Lanzarote a la dama o, dicho de otro modo, es el triunfo del amor que hace que aquel que le sirve no reconozca más autoridad sobre sí que la de la amiga.

Este paralelismo entre la caballería y el amor se deja también sentir, lo que por otra parte es lógico, en el segundo apartado del presente capítulo: los obstáculos son los mismos que amenazan la integridad física y moral del caballero: el espía, Méléagant, es su más encarnizado y mortal enemigo; la mujer seductora pone en peligro su moral y, sobre todo, su vigor, tanto en el contexto espiritual como en el amoroso, pues la castidad (fidelidad) es la principal virtud exigida al amante; finalmente, el puente de la espada y la torre ponen en peligro la vida del caballero y, en el caso de la torre, ésta lo aísla del mundo guerrero y lo separa de la amada. Por todo lo dicho, el proceso *ad amorem* se caracteriza por el vasallaje de la caballería al amor, tal y como este es concebido por la *Fin Amors* de los trovadores.

## NOTAS. AD AMOREM .

- 1 El tema del sometimiento y devoción del caballero a la dama, aunque en la literatura que nos ocupa es "*d'origine celtique, il est commun à toute la littérature indoeuropéenne, aux légendes nordiques, à la mythologie grecque, aux épopées hindoues*" (Viseux, *Op. cit.*, p. 19).
- 2 Se trata de purificar el deseo amoroso, "*car c'était vraiment l'essence de l'amour qui se cherche obscurément à travers cette humilité masculine ... Pour la première fois, nos troubadours insistent sur la nature toute spirituelle de l'amour: l'amour est l'union des coeurs*" (Nelli, *Op. cit.*, p. 132.) aunque no desdeña la unión de los cuerpos.
- 3 Frappier, *Amour Courtois* ., p. 49.
- 4 Al margen de los caracteres propios del "service d'amour" de los trovadores (asimilable en ritual y terminología al "service féodal"), el amor como servicio aparece en literaturas muy diferentes. Vid. Frappier, *Amour Courtois* ., pp. 61-96; Dronke, *Medieval latin and the Rise of European Love-Lyric* . Oxford. Clarendon Press. 1.965. vol. I.
- 5 Cf. Jung, *Simb. Trans* ., p. 420.
- 6 La Iglesia condena la *Fin'Amors* por inmoral, anti-religiosa, perversa y degradante. Sobre este tema, cf. Lazar, *Op. cit* ., pp. 135 y ss.
- 7 "*Le thème de la force invincible de l'amour, que les troubadours*

*ont développé dans leurs chansons lyriques, est présenté pour la première fois à la société courtoise sous la forme de l'aventure guerrière que les autres romans de Chrétien lui ont rendu familière "* (Bezzola, *Le Sens Aven.*, p. 37.).

- 8 Vid. *supra* : "La reconversión".
- 9 Aunque Lanzarote no se identifica desde el principio como tal, lo que justificaría con más rigor el cambio del nombre, lo cierto es que en Lanzarote hay un cambio ontológico que se acompaña de un cambio de identidad. Cf. E. Cassirer, *Mito y Language* . Nueva Visión. 1.973, p. 60.
- 10 Seguimos el cambio propuesto por J. Frappier en su traducción al francés moderno (ed. cit). Vid. también vv. 365 y ss.
- 11 Cf. Campbell, *Op. cit* ., pp. 97 y 103.
- 12 *Ibid* ., p. 104.
- 13 Frappier, *Amour Courtois* ., p. 49.
- 14 Campbell, *Op. cit* ., p. 104.
- 15 Mientras que los trovadores se quedan en el plano de la palabra: utilizan su arte poético para manifestar sus sentimientos y conquistar así a la dama; en el dominio de oïl, los novelistas asocian el amor a la acción. El amor de la dama se obtiene participando en arriesgadas empresas, en suma, mostrando el valor que su dama le inspira.
- 16 Cf. Bernard de Ventadorn en su poema "per cui a om pretz e valor".
- 17 Así como en *Cligès* se aprecia perfectamente las cuatro fases de la iniciación amorosa (fenhedor, pregador, entenededor y drutz), en *La*



*Charrette* , la primera falta posiblemente porque ya ha sido superada. De todos modos, aunque no pretendemos hacer un análisis exhaustivo de las fases por las que pasa el amante cortés para alcanzar el amor de la dama, la etapa de "búsqueda" correspondería a la de pregador: la aventura por Gorre, el enfrentamiento con las fuerzas contrarias al amor son el mejor "aval" de su amor.

- 18 *"Lancelot ne vit que pour son amour. Il ne s'appartient plus. Il ne contrôle plus sa volonté. Plus exactement, sa volonté coïncide avec son amour. Les réactions sont toutes commandées par cet amour tout-puissant qui le transforme en somnambule ."* (Lazar, *Op. cit .*, p. 236.). La explicación es que *"La Fine Amors est un composé indissoluble, un tout global, où fusionnent la chair, le coeur et l'esprit, d'où rayonne aussi un enchantement dû à la pensée constante de la dame, à l'obsession de son image, source de joie au sein même de la tristesse "* (Frappier, *Amour Courtois.*, p. 77.).
- 19 Esta indicación del camino aparece consignada en Propp (*Op. cit.*) como la función G4 ("se le indica el camino"). El ejemplo más popular nos lo ofrece Pulgarcito marcando el camino con piedras o miguitas para poder regresar a su hogar.
- 20 En el contexto social de la corte artúrica, Ginebra aparece con cierta frecuencia humillada y maltratada. En *Erec* sufre a través de su doncella la afrenta del enano. En *Le Graal* , el caballero bermejo le derrama encima el vino de la copa real. Por último, en

*La Charrette* , Ginebra es utilizada por Keu como moneda de cambio para mantener su presencia en la corte, siendo confiada por su marido, el rey, a Keu al que todos consideran incapaz de defender a la reina (Vid. las lamentaciones generales de los congregados en la partida) y es raptada sufriendo el acoso de Méléagant; por todo ello, estamos de acuerdo con Frappier cuando considera a Ginebra una víctima (Cf. *Chrétien de Troyes* ., p. 140.).

- 21 Para las semejanzas y diferencias entre el "amor del hada" y el "amor de la dama", Vid. Frappier, *Amour Courtois* ., pp. 46-50.
- 22 Cf. Lazar, *Op. cit* ., pp. 236-7; Nelson, *art. cit* ., p. 203; Loomis, *Op. cit.*, pp. 227 y ss.
- 23 *Chrétien de Troyes* ., p.140. Nosotros mantenemos una postura contraria a la luz de los resultados obtenidos en el análisis de la "Estructura Heroica".
- 24 *Op. cit* ., pp. 228-9. Loomis lo califica de "grovelling idiot ". Vid. también la reseña en *Speculum* , t. V, 1.930.
- 25 La unión de estos dos componentes caracteriza lo que Frappier llama "amour arthurien " (Cf. *Amour Courtois* ., espec. pp. 75-6.).
- 26 El amor aunque mana del corazón femenino es un sentimiento masculino en cuanto que son los hombres los que aman, la mujer se deja amar. El acercamiento es cosa del amante, aunque la dama bien enseñada debe "provocar" la declaración de amor. Cf. Nelli, *Op. cit* ., pp. 168, 192-3.
- 27 Cf. Viseux, *Op. cit.*, pp. 20-1.

- 28 Bezzola, *Le Sens Aven* . . , p. 88.
- 29 Cf. Salinero, *Elementos para una lectura semiótica de 'Le Chevalier de la Charrette'* . *Op. cit* .
- 30 Estas heridas -aportación del autor- permiten a Frappier hablar de una "religión de amor". Cf. *Chrétien* ., pp. 140 y 143. Vid. asimismo, Fowler, *art. cit* ., esp. pp. 385 y 389.
- 31 La espada del puente, imagen de la virilidad (del *logos* procreador), y el castillo de Baudemagus al que da acceso y cuya significación sexual es también evidente (copa) son una proyección de la unión mística.
- 32 Vid. en este mismo capítulo: "Obstáculos en el amor". También remitimos a la "La Adversidad femenina: Las encarnaciones de la Vamp fatal", pp. 217 y ss. Cf. también Noreiko: "*Le Chevalier de la Charrette* : Prise de conscience d'un *fin amant* ", *art. cit* ., pp. 471-472.
- 33 "a l'autre fenestre delez  
estoit la pucele venue,  
si l'i ot a conseil tenue  
mes sire Gauvains au requoi  
une piece, ne sai de quoi;  
ne sai don les paroles furent;" (vv. 544-549)

A pesar de la falta de información sobre el tema de la conversación (narrador omnisciente > narrador deficiente), nos fundamos en el comportamiento de Gauvain con las damas y doncellas de otras novelas para imaginarlo galanteando. Para la

temática de la entrevista galante (domnei) vid. Nelli, *L'érotique* ..., pp. 186-7.

34 *Ed. cit .*, p. 47.

35 "*L' Autre ...*", *art. cit .*, p. 203.

36 *Op. cit .*, pp. 228-9.

37 *Le Sens Aven .*, p. 44.

38 *Chrétien de Troyes .*, p. 140.

39 *Op. cit .*, p. 239.

40 En principio, todo parece indicar que la reina peca de mezura, es decir, mantiene una actitud intransigente al negarle los favores a Lanzarote habiendo dado este suficientes muestras de merecerlos. Cf. Nelli, *L'Érotique* ..., p. 194.

41 Cf. *supra* : "Estructura Heroica: Feminidad Nefasta".

42 Lazar, *Op. cit .*, p. 61.

43 Nelli, *Op. cit .*, p. 194.

44 "*Car la dame de Lancelot est la reine, plus tenue que toute autre à demeurer l'image de l'inaccessible, hors de toute soupçon. Ses attitudes de rigueur ou de tyrannie ne viennent pas du seul orgueil ni de la froide application de maximes dogmatiques: son honneur de femme et sa dignité de reine sont aussi en cause* " (Frappier, *Chrétien .*, p. 139.).

45 Vid. vv. 4. 205-7.

46 Para Gaston Paris, Ginebra está aplicando "un arte refinado del amor", está en su papel. ("*Le conte de La Charrette...*", *art. cit .*, p. 518.).

- 47 En la demanda de Lanzarote no aparece uno de los deseos más frecuentemente solicitados por los trovadores a sus amigas: el contemplar su cuerpo desnudo. Esta ausencia puede deberse a la "timidez" del enamorado. A veces, la timidez amorosa proviene de la máxima espiritualización del amor: "el amante temeroso es el que ama mejor" y conoce el verdadero amor. Cf. Nelli, *L'erotique* ., pp. 185-6.). También puede deberse a los escrúpulos del autor.
- 48 El amor del amante no es nunca un amor desinteresado; el amante puede incluso -cansado de esperar unos favores que no llegan- abandonar a la dama para probar mejor suerte con una nueva. (Cf. Lazar, *Op. cit.* ., pp. 71 y 138 y ss. ).
- 49 Para Ribard, el ritual es "*utilisation consciente et délibérée de la forme la plus élevée de l'amour humain ... pour rendre compte ... de l'amour divin. Loin d'être un adultère, l'union de Lancelot et de Guenièvre est ... une union mystique* ." (*Op. cit.* ., p. 127.).
- 50 El término *joie* admite sentidos muy variados, puede ser expresión de felicidad (ej. la *joie* de la mirada, la *joie* del beso o de la primavera, la *joie* ante la dama ) o iluminación; puede ser también disfrute erótico y sensual, en este caso, la *joie* suele ser una fuerza apasionada, irracional, intensa (Cf. la poesía de Bernard de Ventadorn), de ella proviene el influjo benéfico, ennoblecedor y exaltador. La *joie* puede formar parte del ideal social y moral del caballero, es decir, pertenecer a la *Fin'Amors* (Vocabulario técnico), entonces, se desposee de toda

valoración sexual

51 Cf. *art. cit.* .

52 Cf. *Chrétien* ., espc., p. 140.

53 Le Chapelain en su tratado (*Op. cit.* ) enseña como el amor es un sentimiento difícil de conquistar y más difícil aún de conservar.

54 Como ya dijimos más arriba, la imaginación del descenso a la mística del corazón necesita muchas más precauciones que la de la ascensión. Cf. Durand, *Structures* ., p. 227.

55 Cf. *infra* : *In Amore* .

56 Cf. Lazar, *Op. cit.* ., pp. 77 y ss.

57 Vid. Lot-Borodine, *De L'Amour profane à L'amour sacré* , espec. pp. 17 y ss.; Lazar, *Op. cit.* ., pp. 60 y ss; Le Chapelain, *ed. cit.* ., pp. 106 y ss.

58 Méléagant hace pública la sospecha y no contento con ello quiere que el rey Baudemagus, con su autoridad, lo confirme ("Je voel, que li rois doit me teigne quant la chose veüe avra." vv. 4. 794-5); verdaderamente, la situación no puede ser más comprometida para Ginebra, todo la denuncia y los argumentos de Méléagant parecen tan sólidos que hacen dudar hasta al prudente y sensato Baudemagus, el cual rindiéndose a la evidencia dice a la reina:

"Dame, or vet malemant

se c'est voirs que mes filz m'a dit". (vv. 4.832-3)

59 *ed. cit.* ., p. 154.

60 Nelli, *Op. cit.* ., esp. pp. 187-8. Le Chapelain, *Op. cit.* ., esp. Livre II, caps. V y VI.

- 61 Héroes clásicos como Ulises sí que serán realmente tentados (Calipso, Circe, Nausica) sucumbiendo a los atractivos femeninos.
- 62 Cf. Patch, *L'Autre Monde...Op. cit.*
- 63 Cf. *Ibid.*
- 64 "*Mais ce qui importe, c'est le gauchissement d'une des deux femmes vers la personne de la mère hostile, de la mère néfaste, et qui marque bien la conversion traditionnelle de la mère à l'amante et la liquidation, par la rencontre de l'épouse, du penchant oedipien vers Jocaste*". (Durand, *Décor.*, p. 150.).
- 65 "*La prison hereuse est donc bien l'archétype austère de l'intimité découverte, du temps retrouvé dans le secret de l'instant et l'intimité de la passion*" (Durand, *Décor.*, p. 173).
- 66 *Ibid.*, p. 171.
- 67 Ulises por ejemplo. A este respecto Durand señala: "... *au sein de cette double mise en garde contre les périls de la "catabase", finalement l'Odyssée tout entière n'est que le retour d'Ulysse à Ithaque, en sa patrie où il retrouve sa nourrice et son épouse*" (*Décor.*, p. 160 y n. 8).

## CAPITULO V. *IN AMORE*

En este capítulo trataremos de analizar el amor y su casuística. Nos interesaremos, en concreto, por el objeto del amor, la dama; por la expresión amorosa en un marco amplio de posibilidades, aunque siempre centradas en los dos enamorados y, finalmente, por la pareja en su relación con el entorno social. Estos tres aspectos son recogidos en los apartados siguientes: El eterno femenino, la expresión del amor y el secreto amoroso.

"L'amour est un art, une science, une vertu, qui a ses règles tout comme la chevalerie ou la courtoisie, règles qu'on possède et qu'on applique mieux à mesure qu'on a fait plus de progrès, et auxquelles on ne doit pas manquer sous peine d'être jugé indigne." <sup>1</sup>

### V. 1. El eterno femenino.

Uno de los cambios más notables que se operan en la conversión a lo novelesco, es decir, en el Régimen Nocturno de la Imagen, es la rehabilitación de la mujer y de su mundo: "*L'héroïne, elle, se redouble semble-t-il pour se racheter, pour restaurer l'éternel féminin compromis par la misogynie héroïque*" <sup>2</sup> La mujer como *madre* recupera las funciones positivas de la maternidad (nutrición, fecundidad ...)<sup>3</sup>; como esposa, amante, amiga es la compañera, la mujer deseada y amada.



En el siglo XII, la *courtoisie* hizo de la dama el centro del universo social y sentimental. También Ginebra será para Lanzarote su centro vital<sup>4</sup>. Eliade a lo largo de sus estudios nos ha mostrado cómo el hombre no puede vivir alejado de un espacio sagrado, de un centro sagrado, y eso es la reina para Lanzarote: el centro de su existencia y de su corazón; de ahí que el héroe busque de modo pertinaz, la fuente de su felicidad, su objeto de deseo y de veneración, aunque el camino hacia el centro sea, como lo es siempre, un camino difícil sembrado de peligros.

Ginebra sigue el modelo de dama de la *Fin'Amors*<sup>5</sup>, por ello, se aleja del retrato tradicional de la amada dulce, solícita, generosa hasta el sacrificio para adecuarse al papel hegemónico que a la mujer del siglo XII se otorga en las relaciones cortesanas y, muy especialmente, en las amorosas; así pues, Ginebra es altiva, implacable, distante y exigente con su enamorado<sup>6</sup>; pero es este rigor el que hace de Lanzarote un fin'amant, modelo para los tiempos venideros del perfecto amante, del enamorado devoto.

En la poesía de trovadores, la dama se impone en el corazón del amante por sus cualidades físicas (rara vez se alude a sus virtudes morales<sup>7</sup>) ya que el amor nace de la *contemplación* de su bello cuerpo. En *La Charrette* no se explicita el nacimiento del amor entre Lanzarote y Ginebra<sup>8</sup>. Esta ausencia no deja de sorprender si como indica M. Lazar, *La Charrette* : "est, en effet, dans le genre

*romanesque du XII<sup>e</sup>, l'illustration la plus complète et la plus absolue de l'idéologie amoureuse des troubadours*"<sup>9</sup>, todo indica, pues, que el enamoramiento de Lanzarote viene de lejos<sup>10</sup>.

Sí que aparece, en cambio, en *Cligès*<sup>11</sup> y en *Yvain*<sup>12</sup>, obras en las que hay una detallada descripción del nacimiento y desarrollo del amor. En estas novelas "*ses personnages sont devenus plus introspectifs. Ils font une analyse minutieuse et scolastique de leurs émotions et sensations*"<sup>13</sup>, como en *Cligès* que da lugar a una "retórica amorosa" funda en la dialéctica amor-sufrimiento. Incluso en *Erec*, que no puede ser considerada una novela cortés como lo serán las otras novelas de Chrétien<sup>14</sup>, el desarrollo del amor ocupa un lugar destacado en la obra y aunque no hay una descripción minuciosa y analítica del *amour naissant*, éste está presente transmitiendo toda la fuerza y la belleza de los dos jóvenes que se encuentran por primera vez:

Enide: "Issue fu de l'ovreor;  
quant ele le chevalier voit,  
que onques mes veü n'avoit,  
un petit arriere s'estut:  
por ce qu'ele ne le quenut,  
vergoigne en ot et si rogi.  
Erec d'autre part s'esbahi,  
quant an li si gran biauté vit." (vv. 442-229)

y comienzan a enamorarse:

"Erec regarde vers s'amie,  
qui molt dolceman por lui prie:  
tot maintenant qu'il l'ot veüe,  
se li est sa force creüe;  
por s'amor et por sa biauté  
a reprise molt grant fierte;" (vv. 907-12)

Tampoco Ginebra nos será descrita como lo fueron Enide<sup>15</sup>, Fénice<sup>16</sup>, Laudine<sup>17</sup>, Blancheflor<sup>18</sup>. Con la reina Chrétien se muestra parco; de ella sólo conocemos su rubia cabellera; no obstante, este único rasgo es suficiente para asimilar a la reina con el estereotipo femenino de la literatura cortés (cabello rubio, tez blanca, mejilla sonrosada, esbeltez, etc.)<sup>19</sup>; es decir, nos permite *imaginar* un "deleitoso cuerpo". Su feminidad se realza con el hermoso peine que ella olvida en la fuente, probablemente tras efectuar su aseo.

La reconstrucción imaginaria de la dama a través de uno de sus rasgos no impide que nos preguntemos sobre cuál o cuales son las razones que inducen al autor a obviar la descripción de la heroína que mejor representa a la dama de la *Fin'Amors*. En nuestra opinión, dos explicaciones son posibles. La primera la fundamentamos en el descontento del autor con esta obra encargada por la condesa María. En efecto, Ginebra no se identifica con su concepto de dama, tal y como

nos lo ha mostrado a lo largo de su obra, es decir, no puede ser al mismo tiempo la amiga y la esposa de su protagonista, pues como sabemos, es la mujer de Arturo. Este impedimento hace los amores ilícitos y la reina adúltera; esto podría explicar la desgana en ensalzar su belleza, máxime si tenemos en cuenta que la belleza del cuerpo es espejo de la belleza del alma. La primera interpretación se vincula, por consiguiente, a los "escrúpulos" morales del escritor.

La segunda explicación tiene una base más literaria. Chrétien habría buscado la máxima estilización de la dama para desmaterializarla, para convertirla en pura imagen poética; así la reina se acomodaría al "amor de lonh", dama lejana<sup>20</sup>, quimera que propicia un amor casi místico. El mismo Lanzarote se sirve de esta imagen arquetípica de la reina, atesorada en su interior (recordemos los cabellos colocados junto al corazón), para suplir la ausencia y sostener la dilatada espera. Una y otra interpretación no son de ningún modo excluyentes.

Este último punto nos lleva a considerar otro aspecto de la dama. En *La Charrette* hay dos Ginebras. Una Ginebra soñada, imaginada, lejana ("dama lunhada"): es la Ginebra que sostiene al enamorado durante la busca, y una Ginebra real, cercana ("propdana"), que mantiene una relación más o menos estrecha con el enamorado. La primera corresponde a lo que podríamos llamar "la dama idealizada", esa imagen rubia que aparece en la fuente con los atributos de las

diosas ctónicas<sup>21</sup> y a la que se le rinde adoración. Esta Ginebra sacralizada será también la de la cita amorosa. La otra Ginebra, la más cercana, es, por lo general, la más lejana; deidad celosa (reproche de la carreta), fría, cruel (desdén en la acogida de Lanzarote), distante, rasgos todos ellos que coinciden con la dama altiva cantada por los trovadores. Esta Ginebra, que exige una obediencia ciega, que pide más que da, es la que se convierte en fuente de amargura y desesperación (primera entrevista, intento de suicidio) <sup>22</sup>.

Pero Ginebra, es, ante todo, la que modela a Lanzarote en el camino del fin'amant, es la que lo hace "valer". Ginebra la soñada, la deseada, la amada será, el centro, el motor, la gran obsesión de Lanzarote, capaz de arriesgar por ella la vida, incapaz de vivir la vida sin ella.

## **V. 2. La expresión del amor**

El amor tiene su propio lenguaje, lenguaje rico por los distintos matices, por las diversas formas de expresión que utiliza: lingüística, objetual, gestual, etc., todas ellas nos ofrecen información sobre los personajes o sus conductas o complementan el marco amoroso.

Los gestos de las personas, su aspecto físico han adquirido en la sociedad una interpretación, un valor significativo más o menos

codificado que el relato utiliza según el planteamiento estético que adopta. Nuestra novela asume los valores que imperan en la Francia señorial del siglo XII, especialmente los de la *Fin Amors* y la cortesía pues, como ya indicamos, *La Charrette* ejemplifica la doctrina amorosa de los trovadores occitanos. Dentro de ésta, los protagonistas representan los modelos literarios del *fin amador* y de la *domna*. Lanzarote y Ginebra han sido conquistados por el amor, sentimiento poderoso contra el que es imposible luchar. El amor no conoce trabas, ni fronteras. Amor es deleite y tormento; es pasión y continencia; es osadía y timidez (pudor); es ensoñación y realidad ... y este amor será experimentado y expresado por Lanzarote y Ginebra.

La expresión amorosa es tan amplia como modulaciones tiene el tema del amor. Nosotros nos centraremos, sobre todo, en la expresión gestual: miradas y ademanes corporales o actitudes ligadas al amor:

\* \* \*

### La mirada

El amor nace por la vista, por la contemplación del ser amado, así lo explica Le Chapelain:

"L'amour est une passion naturelle qui naît de la vue de la beauté de l'autre

sexe et de de la pensée obsédante de cette beauté. On en vient à souhaiter par-dessus tout de posséder les étreintes de l'autre et à désirer que, dans ces étreintes, soient respectés, par une commune volonté, tous les commandements de l'amour".<sup>24</sup>

**Los ojos** son la puerta por la que el amor penetra y se instala en el corazón. El amante se "alimenta" con la visión de su dama, cuya imagen atesora en su interior; ella le mantendrá y le sostendrá en los momentos de soledad y de prueba. En nuestra novela, a pesar de que el nacimiento del amor no aparece, lo cierto es que la vista desempeña un protagonismo indiscutible en la relación de los amantes: participa en la dialéctica del amor vs desamor o, lo que es lo mismo, de la joie y del sofrirs en el amor.

Seis son las ocasiones en las que la mirada de Lanzarote alcanza su objeto de deseo afectándole profundamente la visión: el héroe situado en lo alto de la torre ve a la reina y la sigue con la mirada; la visión de los cabellos de Ginebra; la visión de la propia Ginebra durante su primer combate contra Méléagant; en los dos encuentros con la reina y en la cita nocturna <sup>25</sup>.

En los dos primeros casos, al comienzo de la *quête*, la visión tiene lugar tras un tiempo de recogimiento interior, de *introversión* asentada en dulces recuerdos de la amada. Esta devoción mística tiene su recompensa y Lanzarote puede ver a la reina o su imagen

proyectada a través del cabello. La visión de la dama lo posee entonces -lo mismo en el primer combate- aniquilando su voluntad consciente al mismo tiempo que ejerce sobre él una atracción poderosa (imán) que hace imposible apartar la mirada<sup>26</sup> de aquello que más se quiere ver en el mundo:

"trestorne ne soi et voit a mont  
la chose de trestot le mont  
que plus desiroit veoir ... " (vv. 3.671-3)

La explicación es que la visión de la dama es fuente de joié:  
*"C'est une jouissance épurée, liée à l'union, spontanée ou provoquée, des coeurs dans l'échange des regards, ou, si l'on préfère: un échange des coeurs au niveau de la perception visuelle"*<sup>27</sup>.

Esta cegadora visión asimilable a la de las "apariciones" místicas lo conduce al éxtasis (Cf. v. 3.678) o al vértigo<sup>28</sup>, que se manifiesta como un síntoma (conmoción profunda) de la *maladie d'amour*<sup>29</sup>. El vértigo (con grave riesgo de caída) es también la consecuencia desastrosa del cese de la visión que conduce al enamorado al vacío psíquico (Cf. vv. 565-7).

Si la visión, por su fuerza, tiene efectos negativos por difícil de controlar también puede, por el contrario, alentar el coraje del amante pues *"de l'amour de la dame dépend toute sa personnalité et sa*



*destinée* " <sup>30</sup>. Este es el caso del combate entre Lanzarote y Méléagant:

Lanzarote:

"devant la reine sa dame  
qui li a mis el cors la flame,  
por qu'il la va si regardant;  
et cele flame si ardant  
vers Meleagant le feisoit,  
le pooit mener et chacier ! " (vv. 3.749-55)

La mirada de la reina es el **fuego** que aviva el ardor guerrero de Lanzarote, anulado en los primeros momentos de la visión. De todos es conocido que los trovadores utilizan con cierta frecuencia la metáfora que hace del ojo-mirada el rayo-fuego ("el fuego de la mirada") "*qui brule et enfamme le coeur*"<sup>31</sup>.

En el encuentro nocturno, la visión de la dama se acompaña de una presencia cercana, tangible que aumenta la *joie*<sup>32</sup>. En esta escena, Lanzarote aparece como el fiel servidor que ve colmado su deseo: estar y contemplar a solas a su dama-diosa (vv. 4.501 y ss.), don vedado a los demás, sumidos en el sueño de la ignorancia (v. 4.510).

Si la mirada de la dama y la palabra son para el enamorado el fuego que enardece su pasión, el bálsamo para su sufrimiento amoroso, en la misma medida, la negativa de la dama a mirar y a

hablar al amante, de bajar la vista para no verlo es un cruel castigo, fuente de angustia y sufrimiento. Esto es lo que sucede cuando en la primera entrevista con la reina: "(Ginebra) si s'anbruncha et ne dist mot " (3.941)<sup>33</sup> y, enojada, se retira a otro aposento. Lanzarote, destrozado, la sigue con la mirada y cuando los ojos ya no la alcanzan la sigue con el corazón, como se señala en estos bellos versos :

"Et Lanceloz jusqu'a l'antrée  
des ialz et del cuer la convoie,  
mes as ialz fu corte la voie  
que trop estoit la chanbre pres;  
et il fussent antré après  
molt volantiers, s'il poïst estre." (vv. 3.970-75)

Posteriormente, Ginebra al culpase de la muerte de su amado, se reprocha el rigor con el que lo ha tratado y, entre otras cosas, de su negativa a verlo:

"Quant il vint devant moi riant  
et cuida que je li feïsse  
grant joie, et que je le veïsse,  
et onques veoir ne le vos,  
ne li fu ce donc mortex cos ? " (vv. 4.210-14)

Como vemos, la propia reina nos confirma la importancia de la

mirada: los que se aman buscan contemplarse en el ser amado porque experimentan placer con ello (*la joie du regard*). La reina ha sido, pues, muy cruel; de ahí que, cuando Lanzarote vuelva por fin sano y salvo, Ginebra enmendará su error.

### los gestos del amante

Al margen de la mirada y su lenguaje, el amante manifiesta su amor de otros muchos modos. Recordemos, por ejemplo, la idolatría de Lanzarote por Ginebra, la diosa de su corazón. En efecto, el héroe adora sus cabellos como si fueran la más grande reliquia<sup>34</sup>, porque pertenecen a su dama, porque son ella misma.

"Ja mes oel d'ome ne verront  
nule chose tant enorer,  
qu'il les comance a aorer,  
et bien .c<sup>m</sup> foiz les toche  
et a ses ialz, et a sa boche,  
et a son front, et a sa face;" (vv. 1.460-65)

Este motivo de la adoración de los cabellos de la mujer amada aparece casi idéntico en *Cligès*: Soredamors ha cosido la camisa de Alexandre con sus cabellos de oro; tras ser informado de esto por la reina Ginebra, Alexandre -una vez a solas- abrazará y adorará la camisa:

"Cil qui de l'oïr a tel joie,  
Quant cele (reïne) li conte et devise  
La feiture de la chemise,  
Que a grant poinne se retarde,  
... Que il ne l'aore et ancline ...  
Plus de .c<sup>m</sup>. foiz la beise  
Molt an fet tote nuit grant joie,  
... Quant il est colchiez an son lit,  
A ce ou n'a point de delit  
Se delite, anvoise, et solace.  
Tote nuit la chemise anbrace,  
Et quant il le chevol remire,  
De tot le mont cuide estre sire" (vv. 1.594 y ss.)

Este ritual se intensifica cuando el fetiche da paso a la presencia real de la dama: Lanzarote al conseguir entrar en la habitación de Ginebra:

"si l'aore et se li ancline  
car an nul cors saint ne croit tant" (vv. 4.652-3)

Por último, antes de partir se arrodillará como si estuviera ante el altar:

"Molt s'an part Lanceloz destroiz,

plains de sopirs, et plains de lermes.

... Au departir a soploié

a la chanbre, et fet tot autel

con s'il fust devant un autel." (vv. 4. 702-3 y 4.716-8)

Estos gestos **sacralizan el amor** que siente por la reina<sup>35</sup>, pues su amor es tan absoluto que trasciende lo humano. Lanzarote está ante ella como el fiel devoto ante la divinidad, ante su ídolo en una exaltación casi mística. Desde el punto de vista de la *Fin'Amors*, el ritual respeta la progresión que invocan los códigos: saludo, abrazos, unión, *joie d'amour*, el enamorado obra como un *fin'amant*.

"Il doit vivre aux yeux de sa dame dans un perpétuel tremblement, comme un être inférieur et soumis, humblement soupirant. Il doit être devant elle comme la licorne qui, redoutable aux hommes, s'humilie et s'apivoise au giron d'une jeune fille."<sup>36</sup>

Lanzarote no es el único personaje idólatra de Chrétien, antes lo fue -como ya hemos señalado- Alexandre y todavía más lo será su hijo Cligès. Con motivo de la adoración del cabello establecíamos ya un paralelismo entre ambas novelas que ahora vuelve a aparecer y esta vez más sorprendente, si cabe, con la despedida de Cligès a Fénice antes de partir rumbo a la corte artúrica. Una vez que Cligès se ha ido, Fénice así lo recuerda:

"Com il chanja, com il pali,  
Les lermes et la contenance  
A toz jorz an sa remanbrance,  
Com il vint devant li plorer,  
Con s'il la deüst aorer,  
Humbles, et simples, a genolz." (vv. 4.320-25)

Esta cara positiva, sonriente del amor tiene su contrapartida (como hemos visto en parte) en el sufrimiento y, al igual que la primera, también se manifiesta a través de unos gestos que le son propios, como el lloro y la muerte, ambos síntomas claros del *mal de amor* <sup>37</sup>. Lanzarote, el enamorado perfecto, el amante fiel, llora cuando se ve rechazado por Ginebra sin explicarse el porqué.

"et li oil sont remés defors,  
plain de lermes, avoec le cors." (vv. 3.979-80)

También llorará y suspirará al tener que abandonar a la reina, tras la noche de amor. En esta ocasión, los lloros son reflejo del dolor que le causa la separación: la llegada del alba le obliga a partir .

"Mes li jorz vient qui molt li grieve,  
quant de lez s'amie se lieve  
Au lever fu il droiz martirs,  
tant li fu griés li departirs,

car il i suefre grant martire.

...Molt s'an part Lanceloz destroiz,

plains de sopirs, et plains de lermes. " (vv. 4.687-91 y 4.702-3)

Cuando Lanzarote tiene conocimiento de la muerte de la reina (falso rumor) llora ("et dit a lui seul an plorant", v. 4.262). Son los lloros de la desesperación y de la angustia, como él mismo dice: "del duel qu'an cuer me descent". Este duelo introduce el gesto trágico de *la mort d'amour*: el amante ante la pérdida de la amada decide suicidarse, "*il devient la seule issue possible de l'amour déçu, le seul remède à la souffrance que suscite la mort de l'être aimé*"<sup>38</sup>. Este tipo de muerte, que aparece en los *romans antiques* (ej. la reina Dido), no aparece en los trovadores<sup>39</sup> (cuando hablan de morir es tan sólo una forma de hablar de su sufrimiento para conmover a la dama) ni en las novelas cortesas, en las que el héroe o la heroína piensan en el suicidio pero no se lleva a término por unas u otras razones (recordemos en las novelas de Chrétien a Enide<sup>40</sup>; caso a parte lo constituye el intento de suicidio del mismo Yvain), haciendo del motivo un uso meramente retórico.

Sin embargo, en el caso de Lanzarote no es así, su decidida voluntad de acabar con su vida le conduce a buscar y "atrapar a la muerte" (vv. 4.257-61), aunque el destino jugará a su favor, y el héroe fallará el último y fatal gesto frenado por sus compañeros de armas.

## Los gestos de la dama

Los gestos de Ginebra se caracterizan:

a.- por una marcada oposición entre ellos, lo cual revela el espíritu contradictorio -que podría ser incluso tildado de frívolo- de la heroína, muy en la línea de la dama de la *Fin'Amors* . Así, si en el primer encuentro su actitud es hostil (baja la cabeza para no ver, no habla, se marcha de la estancia dejando al amante sumido en el dolor); en el segundo su comportamiento será de signo contrario: no baja los ojos, mantiene una agradable conversación amorosa y le colma de atenciones; en definitiva, le dispensa una acogida feliz:

"Lors ne lessa mie cheoir  
la reïne ses ialz vers terre;  
einz l'ala lieemant requerre,  
si l'enora de son pooir,  
et sel fist lez li aseoir.  
Puis parlerent a lor pleisir ... " (vv. 4.460-6)

La actitud de Chrétien respecto al tema del "sufrimiento amoroso" aparece clara a lo largo de su novelística. Salvo en el caso de Fénice -en el que el autor sigue la doctrina trovadoresca (sufrimiento deleitoso) para emular probablemente a Thomas<sup>41</sup>- el amor no debe o no tiene por que ser un eterno sufrimiento; de ser así



sería nocivo para el que ama: ¿Acaso el intento de suicidio de Lanzarote no ilustra suficientemente adónde conduce la desesperanza amorosa?.

"Contrairement à la conception des troubadours qui exaltent la douleur amoureuse, celle-ci ressemblant souvent à un certain masochisme, Chrétien, dans *L'Erec* déjà, et avec une plus grande insistance dans le *Cligès*, cherche à ne pas faire durer trop longtemps la souffrance d'amour. L'attente prolongée, les peines continuelles, ne peuvent que nuire et n'enrichissent pas le cœur des amoureux."<sup>42</sup>

**b.-** O por una simetría (retórica, temática) con ciertos gestos del amante<sup>43</sup> en virtud de una especie de "ley compensadora". Ginebra al conocer la falsa noticia de la muerte de Lanzarote, desolada, intenta estrangularse (vv. 4.180-1); luego cambia de opinión y decide vivir para sufrir con más rigor su culpa ("Mialz voel vivre et sofrir le cos / que morir et estre an repos", vv. 4.243-4). Su duelo alterará su belleza; el ayuno<sup>44</sup>, los remordimientos, la vigilia, han estropeado el esplendor de su tez.

"Tel duel a de sa cruauté  
que molt an pert de sa biauté.  
Sa cruauté, sa felenie,  
la fet molt tainte et molt nercie,  
et ce qu'ele voille et geüne;" (vv. 4.189-93)

El castigo de Ginebra, es decir, su sufrimiento y, en consecuencia, sus gestos y su estado físico están a la altura de su pecado<sup>45</sup>, de su crueldad, de su felonía. Parecida es la causa del dolor que aflige a Soredamors en *Cligès* : la joven es castigada (herida) por su orgullo, por haber rechazado el Amor durante mucho tiempo ("desdaigneuse estoit d'amors", v. 440):

"Or la fera Amors dolante,  
Et molt se cuide bien vangier  
Del grant orguel et del dangier  
Qu'ele li a toz jorz mené" (vv. 450-3)

Por consiguiente, los gestos de Ginebra, la dama, oscilan entre el despecho por la demora de Lanzarote en el momento de subir a la carreta, despecho, que la obliga a adoptar una actitud distante, cruel hacia el enamorado (con los posteriores remordimientos) y al afecto por su amador. Es en este caso cuando el amor manifiesta su lado positivo: la gestualidad está guiada, entonces, por el deseo de complacer al amante, de mostrarse generosa, otorgándole el favor de una cita nocturna en la que podrán expresar libremente sus sentimientos: besarse, cogerse las manos (vv. 4.516-17). Posteriormente, Lanzarote, al eliminar los barrotes que los separan y penetrar en la habitación de la reina, no podrá contentarse con un beso o con contemplar su bello cuerpo; por su parte, la amiga -como modelo de dama cortés- así lo entiende y se abandona en sus brazos.

Arropados en la intimidad de la alcoba, los gestos acordados en un principio bajo la *contrainte* del obstáculo darán paso a una gestualidad más íntima, más sensual, más libre (la reina "ses bras ... li estant, ancontre, enbrace ...; pres de son piz le lace; le plus bel semblant li fet" vv. 4.654-61) culminando en el paroxismo de los sentidos: "la joie".

"Tant li est ses jeus dolz et buens,  
et del beisier, et del santir,  
que il lor avint sanz mantir  
une joie et une mervoille..." (vv. 4.674-7)

En resumen, frente a la dualidad gestual de la dama, el amante expresa su amor de un modo unívoco, constante. En él no hay contradicción, todo lo que se hace por la amiga es amor y cortesía:

"einz est amors et corteisie  
quan qu'an puet feire por s'amie." (vv. 4.359-60)

### V. 3. El secreto amoroso.

"Si le héros épique était menacé par l'obscurantisme des puissances infernales, de la femme et de l'or, le héros converti à l'amour sera, inversement, mis en garde contre les lumières, la lucidité sous toutes ses formes, l'âpre vérité ." <sup>46</sup>

Por ello, el misterio amoroso se fundamentará en "*le refus mystique de commenter le bonheur, ce goût marqué pour la réserve, le secret, l'intimité suprême*"<sup>47</sup>, pues el amor es un sentimiento que necesita los cuidados y precauciones necesarias para nacer y desarrollarse plenamente.

El secreto (celar) es en el código cortés una regla<sup>48</sup> a seguir por el amante para proteger la intimidad amorosa, discreción realmente necesaria por tratarse de un amor adúltero. Este proceder que se impone al amante tiene una doble intención:

1º proteger la identidad de la amada ya sea callando su nombre, utilizando una señal o siendo discreto en los gestos y actitudes; se trata de seguir fielmente el código amoroso, pues, "*on ne respecte pas la dame quand on se vante de l'avoir pour amie*"<sup>49</sup>.

2º proteger el "misterio amoroso" para evitar el peligro de ser descubiertos por los espías o por el jaloux<sup>50</sup>.

En el primer caso, el secreto amoroso afecta a la propia relación de la pareja dentro del marco de la *Fin'amors* y muy especialmente a la del amante con la dama y su *pudor*<sup>51</sup>. En el segundo caso, en cambio, el secreto se circunscribe más al ámbito de lo social, que por articularse en el eje de la lucidez, la objetividad, la realidad, la luz, instauro el miedo a ser descubiertos, es decir, la

dialéctica del *ser* y el *parecer* .

Ambos aspectos concurren en *La Charrette* , configurada místicamente bajo el signo de la máscara y el disimulo. El secreto amoroso se vale de diversos procedimientos: la máscara, la discreción y el decorado.

### V. 3. a. La máscara

Lanzarote es un héroe místico que se caracteriza por el uso constante de la máscara y el disimulo. A partir del episodio del bosque, de aceptar la carreta, el protagonista sufre una metamorfosis que afecta tanto a su interior (esencia) como al exterior (apariencia), es decir, en él se opera una transformación completa. Desde este planteamiento, hay una inversión funcional de la máscara; ésta no sirve para esconder una realidad, sino que es la manifestación de la verdadera personalidad, la imagen del nuevo ser de Lanzarote. Como máscara podemos considerar el sobrenombre de "el caballero de la carreta"<sup>52</sup>, apodo acorde con su nueva existencia, pues pregona a todos que se trata de un caballero que ha elegido el amor por encima del honor caballeresco; por consiguiente, esta máscara más que esconder la identidad heroica (Lanzarote del Lago) evidencia la investidura mística.

Desde la óptica de la mística amorosa de la *Fin'Amors* , el

anonimato de Lanzarote no tiene demasiada explicación, puesto que si de lo que se trata es de proteger el misterio amoroso y el nombre de la dama, aquí se está escondiendo, sobre todo, la identidad del amante. ¿Quiere esto decir que los amores de Lanzarote y la reina vienen de lejos?, ¿Qué todos los conocen?, y si es así, ¿para qué ocultarlos y ocultarse?. Sí encontramos, sin embargo, explicación desde la óptica del Régimen Diurno, pero ésta ya ha sido expuesta<sup>53</sup>. Sea como fuere, un hecho es cierto, el anonimato pertinaz que mantiene al protagonista no se habría logrado sin el apoyo o, mejor aún, la complicidad del autor, que además concede gran importancia al sobrenombre de "el caballero de la carreta" cuando él mismo lo elige para título de su novela.

Otra máscara es la armadura prestada ("caballero de armas bermejas") que reviste en el torneo de Noauz. Lanzarote acude allí impulsado por la presencia de la reina: su meta es volver a verla y luchar por ella ofreciéndole como prueba de amor su valor. Pero, ¿cómo explicar la presencia de Lanzarote -ausente durante tanto tiempo de la corte- en el torneo, toda vez que, finalizado este, deberá volver a su cautiverio?. La explicación es el amor "prohibido" que une a Lanzarote y a la reina, lo que justifica la protección y el secreto y, consecuentemente, el disfraz: éste le sirve para "*exprimer la passion dans toute sa force, mais en la voilant religieusement, de manière à la rendre acceptable au jugement de la société*"<sup>54</sup>, es decir, para ocultar su identidad a los demás, pero no a su dama.

"A la reïne pas n'an poise,  
 einz an est liee, et molt li plest,  
 qu'ele set bien, et si s'an test,  
 que ce est Lanceloz por voir." (vv. 5.700-3)

Así, el eje ocultación vs revelación se circunscribe a la esfera íntima de los amantes; el disfraz cumple su función actualizando la dialéctica del ser vs parecer.

<b>ser</b>	<b>vs</b>	<b>parecer</b>
caballero místico	vs	caballero épico
revelación	vs	ocultación
verdadero	vs	falso
nocturno	vs	diurno
Lanzarote amante	vs	anonimato

Como mascarada o farsa puede considerarse la defensa que Lanzarote hace de Keu acusado por Méléagant de haber yacido con la reina. En esta situación, Lanzarote aparece como el caballero intachable que hace suya la defensa del inocente, cuando en realidad es él el que ha comprometido a la reina; de este modo, ocultando la verdad (enmascarándola, pues se mantiene el equívoco) se afirma un hecho cierto: "Keu es inocente"; al mismo tiempo, se evita el perjurio y se soslaya el peligro de ser descubiertos.

"Et Lanceloz ancontre dit:  
"Onques, se Damedex m'aït,  
Quex le seneschal ne conut  
qui de tel chose le mescrut." (vv. 4. 953-57)

El juicio de Dios u ordalía, aunque fundamentado en una verdad a medias, tendrá un desarrollo favorable para los amantes, pues en la narrativa cortés, Dios protege a los amantes y no al marido o a los "espías"<sup>55</sup>. Todo el episodio nos recuerda el de "La Blanche Lande" en *Tristan et Iseut*, cuando Iseo se somete a juramento ante el rey y la corte para probar su inocencia (Iseo es acusada de haber sido amada por Tristan<sup>56</sup>). La reina jura:

"-Seignors, fet el, por Deu merci,  
Saintes reliques voi ici.  
Or escoutez que je ci jure,  
De quoi le roi ci aseüre:  
Si m'aït Dex et saint Ylaire,  
Ces reliques, cest saintuaire,  
Totes celes qui ci ne sont  
Et tuit icil de par le mont,  
Qu'entre mes cuises n'entra home,  
Fors le ladre qui fist soi some,  
Qui me porta outre les guez,  
Et li rois Marc mes esposez.



Ce deus ost de mon soirement,

Ge n'en ost plus de tote gent. (vv. 4.197-4.210)

### V. 3. b. La discreción

1. En relación con la dama. Lanzarote a lo largo del viaje de búsqueda ejercita una voluntad consciente de respeto pudoroso a su dama. Oculta a los ojos de los demás el nombre de la mujer que ama y sirve, ante ellos pasa por un esforzado caballero que pretende socorrer a la reina. Sin embargo, hay ocasiones en las que el impulso incontrolado de su pasión le traicionará poniendo al descubierto sus sentimientos. Nos referimos a la relación con la doncella seductora, a la adoración de los cabellos de Ginebra, al primer combate contra Méléagant y a su fracasado suicidio<sup>57</sup>. Con la doncella seductora es su actitud pesarosa y distante la que da a entender que su corazón ya tiene "suzeraine" aunque sus labios no revelarán ni su amor ni su dama, a pesar incluso de lo comprometido de la situación<sup>58</sup>:

"De tohier a li molt se gueite,  
einz s'an esloingne et gist anvers,  
ne ne dit mot ne c'uns convert  
cui li parlers est desfanduz,  
quant an son lit gist estanduz;  
... La pucele voit bien et set  
que cil sa compaignie het

et volontiers s'an sofferroit,  
ne ja plus ne li requerroit,  
qu'il ne quiert a li adaser, ..." (vv. 1. 216 y ss.)

En los demás casos, la presión ejercida por el "eterno femenino" se incrementa considerablemente: En los dos primeros, la imagen de la dama se proyecta (en la fuente) o se materializa (combate) conmocionándolo, además, interviene el factor sorpresa que hace la situación imprevisible y, por consiguiente, difícil de controlar.

Lanzarote se deja llevar entonces por el corazón arriesgando, ante ajenos, su intimidad amorosa. Recordemos qué cuando la doncella pronuncia el nombre de la reina, Lanzarote está a punto de caer del caballo; poco después rendirá a los cabellos de su dama honor y adoración (Cf. vv. 1.460 y ss.). En realidad, el episodio de la fuente nos es narrado como si la doncella conociera ya el amor de Lanzarote por la reina, lo que explicaría su actitud "divertida" y su silencio, un tanto "malicioso", que hace sufrir al caballero<sup>59</sup>.

"Et lors s'abeisse, et si le prant.  
Quant il le tint, molt longuemant  
l'esgarde, et les chevox remire  
et cele an comança a rire.  
Et quant il la voit, se li prie,

por qu'ele a ris, qu'ele li die;  
et cele dit: "Teisiez vos an;  
ne vos an dirai rien oan." (vv. 1.391-8)

Algo similar sucede en el episodio del combate contra Méléagant: Una doncella de Logres, cautiva en Gorre, comprende que Lanzarote está allí por la reina (Vid. vv. 3.634-42), de modo que, para estimular su valor, le hace saber que su dama asiste al combate. A partir de ese instante, Lanzarote no podrá apartar sus ojos de ella influyendo negativamente en su modo de pelear y obligando a la doncella a gritarle ante toda la asamblea:

"Torne toi, si que de ça soies  
et que adés ceste tor voies,  
que boen veoir et bel la fet" (vv. 3.701-3)

De otro signo muy distinto es la indiscreción que comete Lanzarote tras su abortado suicidio. Aquí será la desesperación del enamorado ante la supuesta muerte de la reina la que impulsa el monólogo que tan profundamente conmueve a sus compañeros.

"que je me deüsse estre ocis  
des que ma dame la reïne  
me mostra sanblant de haïne,  
... Ensi Lanceloz se demante,

et sa genz est lez lui dolante ..." (vv. 4.336 y ss.)

Concluyendo, Lanzarote practica la discreción que la *Fin'amors* exige del amante para con su dama aunque, como hemos visto, en determinadas ocasiones el ímpetu de su amor lo traiciona, siendo sus efectos desastrosos. En esos casos, Lanzarote evidencia que no ha logrado todavía el autocontrol sentimental, es decir, la medida del fin'amant. Todo indica, por otra parte, que Lanzarote sufre "el complejo de Psique"<sup>60</sup>, es decir, la visión de la reina, ya sea directa o indirectamente, aparece como una violación del tabú de verla (mirada prohibida), pues hay una sacralización del amor por medio de las tinieblas y la ceguera<sup>61</sup>: recordemos la oscura noche del encuentro. Por ello, Lanzarote será castigado bien con la caída (primer castillo, fuente), bien con la ceguera (en el combate Lanzarote es cegado por el poder medusante de la visión de Ginebra). Cuando esto ocurre, el personaje queda en ridículo o en situación desfavorable .

2. En relación con lo social. El miedo a que el jaloux o los lauzengers descubran y divulguen su amor obliga a la pareja a la moderación, al disimulo, tanto en el gesto como en la palabra. La prudencia se justifica doblemente pues el marido es, al mismo tiempo, rey. Situación esta que origina un triángulo similar al de *Tristán e Iseo* o al de *Cligès* .

Ginebra da muestras en todo momento de absoluto control

sobre sus emociones. Primero ante la corte de Gorre al conocer la "falsa noticia" de la muerte de Lanzarote:

"mes por les genz dit en apert:" (4.166)

"Tantost se lieve molt dolante

de la table, si se demante,

si que nus ne l'ot ne escoute." (vv. 4.177-79)

Más tarde, en el transcurso del segundo encuentro con el amante, Ginebra concierta el *rendez-vous* nocturno: con disimulo, con el rabillo del ojo, señala a Lanzarote la ventana en la que podrán verse: "Et la reïne une fenestre / li mostre, a l'uel, non mie au doi..." (vv. 4.506-7).

"Le fait que Chrétien insiste sur la manière dont elle lui montre sa chambre a son importance. Il indique le caractère caché et furtif de cet amour coupable qui a besoin du secret pour se manifester. L'amour courtois, tel que nous le trouvions illustré dans les romans précédents de Chrétien, n'avait pas besoin de se cacher pour être vécu (sauf celui du couple Cligès-Fénice), car il était égal aux yeux de la société et de l'Eglise." <sup>62</sup>

Del mismo modo que ella practica la discreción, pide otro tanto al amigo, al que advierte de no dejarse descubrir.

Ginebra: "Quant vos vandroiz, si vos gardez

que nule espie ne vos truisse.

Lanzarote:

"\_ Dame, fet il, la ou je puisse  
ne me verra ja nule espie  
qui mal i pant ne mal an die." (vv. 4.526-30)

Pero la amenaza que planea sobre el encuentro nocturno no viene sólo del exterior; la habitación de la reina, ese *sancta sanctorum* refugio del amor, contiene su propio peligro: Keu. El senescal introduce el miedo en el interior, es el espía en el núcleo mismo del misterio de amor. Su presencia obliga a los amantes a nuevas precauciones (evitar que se despierte, que vea, que sepa...), aunque Keu, como doble del "jaloux"<sup>63</sup>, no representará en ningún momento un peligro real; en realidad, su presencia posibilita que la reina no pueda ser acusada, es el custodio de su honra.

Ginebra:

"Asanbler ne porriens nos,  
qu'an ma chanbre, devant moi, gist (Kex ...)" (vv.4.520-22)

Lanzarote

"a la fenestre, et la se tient  
si coiz qu'il n'i tost, n'esternue,  
tant que la reïne est venue..." (vv. 4.576-8)

Ginebra:

"mes tant atandre vos covient

que an mon lit soie couchiee,  
que de noise ne vos meschiee;  
qu'il n'i avroit geu ne deport  
se li seneschax qui ci dort  
s'esveilloit ja por nostre noise.  
Por c'est bien droiz que je m'an voise,  
qu'il n'i porroit nul bien noter  
se il me veoit ci ester." (vv. 4.618-26)

Segundo, en la corte de Logres, Ginebra domina perfectamente sus sentimientos: el miedo a que el rey o alguno de sus caballeros descubran su pasión inhibe en la reina cualquier gesto o manifestación afectiva hacia Lanzarote:

"Ele n'ot mes si grant joie onques  
com or a de sa bien venue  
et ele a lui ne fust venue?... (vv. 6.824-26)  
"Ou est donc li cuers? Il beisoit  
et conjoïssoit Lancelot.  
Et li cors, por coi se celot?" (vv. 6.830-2)  
"...mes puet cel estre, li auquant:  
li rois, li autre, qui la sont,  
qui lor ialz expanduz i ont,  
aparceüssent tost l'afeire,  
s'ainsi, veant toz, volsist feire

tot si con li cuers le volsist;  
et se reisons ne li tolsist  
ce fol panser et cele rage,  
si veïssent tot son corage;" (vv. 6.836-44)

Efectivamente, cuando este llega a la corte tras su larga ausencia, todos manifiestan su alegría y corren a recibirle (vv. 6.807-19), todos excepto la reina<sup>64</sup>: si su corazón no cabe en sí de gozo, su cuerpo "esconde" (celot) su contento tras la máscara de la inexpressión. De nuevo, pues, la dialéctica sociedad vs individuo es la responsable de la oposición cuerpo frente a corazón (inscrita en "ser vs parecer"): antítesis entre el corazón que *arde* de pasión y el cuerpo *frío* , casi gélido (no hay la más mínima manifestación favorable o significativa por parte de la dama).

En cuanto al amante, sigue fielmente los dictados de su dama de ser prudente en la cita amorosa. Para ello, finge estar cansado y se retira a su aposento (vv. 4.546-53); cuando por fin llega el momento avanza hacia la ventana de Ginebra con toda precaución para no ser visto:

Lanzarote:

"Ensi s'an ala regardant  
c'onques nus garde ne s'an prist,  
... Sanz conpaignie et sanz conduit



...que compaignie ne trova... " (vv. 4.564-70)

En el camino de regreso a su habitación tomará idénticas medidas y la suerte se mostrará favorable:

"n'ancontre home qui le conoisse,  
tant qu'an son ostel est venuz.  
An son lit se couche tot nuz,  
si c'onques nelui n'i esvoille" (vv. 4.720-3)

Resumiendo, en relación con lo social Lanzarote domina mejor sus sentimientos y sus movimientos son más cuidados cuando es la propia dama la que se lo ruega y ordena, lo cual sucede en aquellas ocasiones en las que la situación es mucho más comprometida para ellos. Ginebra está siempre en su sitio, por encima de la situación. La razón es que la dama representa en la *Fin'Amors* la suma perfección, en ella no caben errores mientras que en el amante son frecuentes. También se podría argumentar que el amor que siente Lanzarote por la reina es mayor, que el de la reina por él, de modo que le es difícil de contener y le desborda.

### **V. 3. c. El decorado**

La noche, el vergel y el muro se ponen al servicio del amor. Los amantes tendrán en ellos unos aliados eficaces. La noche oscura, cual

manto, protege a los que participan del misterio y ciega a los que son ajenos a él (Cf, vv. 4.543 y ss.)<sup>65</sup>. Oscuridad natural exterior reduplicada por la ausencia de luz artificial en el interior (vv. 4.561-63).

Vergel y muro, espacios íntimos, cerrados (vergel= "hortus conclusus ") en los que el amor florece y se desarrolla al abrigo de miradas indiscretas.

"molt tost vers le vergier s'an va" (v. 4.569)

"et de ce li est bien cheü

c'üne piece del mur cheü

ot el vergier novelemant.

Par cele fraite isnelemant

s'an passe, et vet tant que il vient ..." (vv. 4.571-5)

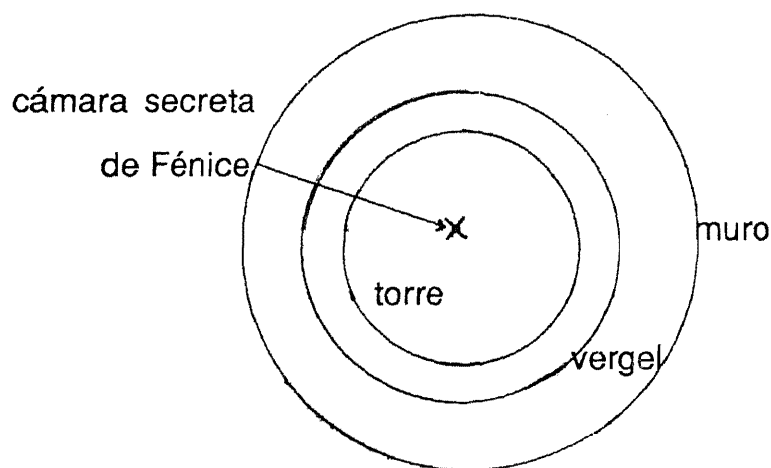
Como ya dijimos<sup>66</sup>, todos estos elementos, incluso los barrotes, salvado el obstáculo que representan en el acceso a la dama, refuerzan la intimidad amorosa y, por consiguiente, el secreto. De este modo, este espacio concebido para *guardar* a la reina, esta prisión eufemizada se transforma en un espacio feliz y la estancia en ella en una claustrofilia tan sólo alterada por las primeras luces del alba.

También en *Cligès* la reduplicación del espacio se pone al

servicio del secreto amoroso y del goce místico. En efecto, el lugar que acoge y esconde a Fénice después de la "falsa muerte" se multiplica y refuerza por tres veces: la torre, que sirve de morada, está rodeada por un vergel y éste a su vez por un alto muro.

"Et li vergiers ert clos antor  
De haut mur qui tient a la tor,  
Si que riens nule n'i montast  
Se par la tor sus n'i entrast . " (vv. 6.333-36)

La imagen de protección se refuerza también con los adjetivos "clos, antor y haut". La reduplicación del continente proyecta la imagen de un *Jonás al cubo* .



Así mismo, contribuye al secreto el laberinto de estancias, corredores y cámaras secretas que se interponen en el camino a Fénice. La imagen laberíntica ha perdido, por antífrasis, la valoración negativa del Régimen Diurno. Su función sigue siendo la del extravío,

pero su finalidad aquí es otra: proteger ese "centro", que es la habitación de Fénice, de los extraños al goce amoroso que viven los amantes.

"Encor i a de tex reduiz

Que nus hom ne porroit trover;" (vv.5.508-15)

El amor necesita, por consiguiente, la intimidad del espacio cerrado. En este sentido, el ideal de felicidad para los amantes es también claustrofílico: la torre isomorfa de la tumba (Fénice es enterrada viva) se eufemiza en "habitáculo amoroso", en prisión feliz<sup>67</sup>.

En definitiva, la cita de amor en la que se manifiesta el "gran misterio" se lleva a cabo bajo el signo del más completo secreto, al cual contribuyen los propios protagonistas contando, además, con la ayuda del decorado y del propio narrador o, si se prefiere, del autor que respeta la *joie secrète* , aunque se manifiesta conocedor de ella. En esta ocasión, Chrétien no utiliza su posición privilegiada de observador (*voyeur* ) y calla en favor del pudor de los protagonistas <sup>68</sup>; es decir, se ciñe él mismo a las normas de la *Fin'amors* .

"que il lor avint sanz mantir

une joie et une mervoille

... mes toz jorz iert par moi teüe,

qu'an conte ne doit estre dite.  
Des joies fu la plus eslite  
et la plus delitable cele  
que li contes nos test et cele" (vv. 4.682-84)

Así pues, en *La Charrette*, la máscara, el disfraz, el disimulo, la discreción ... cumplen con una función determinada: contribuir al secreto del amor. Ellos son los recursos creados o utilizados por los dos amantes para asegurar su intimidad.

"Celui qui désire donc garder son amour longtemps intact doit veiller avant tout à ce qu'il ne soit divulgué à quiconque et le tenir caché aux yeux de tous. Car, dès que plusieurs personnes commencent à en avoir connaissance, il cesse aussitôt de se développer naturellement et il connaît le déclin."<sup>69</sup>

\* \* \*

Concluyendo, en este capítulo hemos centrado el estudio en la dama y el amor. Ginebra inspiradora de amor aparece como fuente de alegría y de sufrimiento, aspectos ambos que nos conducen a dos Ginebras distintas. Una primera positiva, alentadora para el amante, es la Ginebra lejana, soñada. Una segunda negativa, causa de aflicción, es la Ginebra cercana, real. Esta distinción puede deberse a la aplicación de ciertas concepciones trovadorescas o a una intención definida del autor, en tal caso, habría una apología, por su parte, del

amor espiritual frente al amor carnal.

En efecto, Ginebra es, aparentemente, el modelo de dama perfecta, pero ¿cómo explicar su desmesura hacia Lanzarote?, ¿por qué le arrastra hasta el desesperado gesto del suicidio?. Todo apunta a un Chrétien "iconoclasta", a un hábil manipulador que subrepticamente utiliza los caracteres de la dama de la *Fin'Amors* (dama altiva, distante...) para, retocándolos aquí y allá, presentar al final un retrato más negativo que positivo de la reina. En nuestra opinión, Chrétien se muestra contrario o reacio a idealizar la belleza de una reina adúltera o a describir las tímidas miradas, el rubor o el estremecimiento que se experimenta ante la presencia del ser amado, ¿cómo asociarlo a un amor adúltero?. Esto se reserva para jóvenes enamorados (Erec, Enide), para aquellos que tienen la posibilidad, tarde o temprano, de vivir su amor dentro del marco social y moral.

En general, los gestos de los protagonistas parecen ceñirse a la retórica amorosa de la época (idolatría, lloros ...) y, en concreto, de la *Fin'Amors* . Resulta, no obstante, interesante la concordancia que se establece con los protagonistas del *Cligès* (Alejandro, Cligès, Soredamors), sobre todo, teniendo en cuenta que esta obra describe unos amores parecidos a los de Ginebra y Lanzarote. El único gesto que podemos calificar de verdaderamente auténtico es el del suicidio y este nos remite de nuevo al sufrimiento y la desesperanza.

*La Charrette* aparece articulada de principio a fin sobre el secreto, el cual encuentra justificación en los amores adúlteros de los amantes. El Lanzarote "místico" se caracteriza por ser el perpetuo disfrazado (¡qué mejor disfraz que aquel que anula por completo la identidad del que lo lleva!) por su anonimato, por su apodo, por su disimulo; al igual que Tristan "*se déguisement lui est inhérent, dans la mesure où il constitue pour lui le seul moyen d'affirmer son droit à la passion individuelle et au bonheur, en lutte avec la société féodale*"<sup>70</sup>.

En relación con sus otras novelas, el amor adolece en *La Charrette* de un delicado análisis sentimental, de los gestos tiernos de los enamorados, en fin, de un desarrollo amplio, por lo menos tan completo como el que nos tiene acostumbrados el autor. *La Charrette* culmina, además, con la imposibilidad del amor de Ginebra y Lanzarote e, incluso, con el abandono de los valores que han regido el descenso al universo femenino. La vía personal, la que busca la propia felicidad, acaba en un rotundo fracaso. Enfocándolo desde el psicoanálisis se puede afirmar que no se lleva a término el proceso de individuación de Lanzarote, ya que no puede retener a Ginebra (*anima*) a su lado.

"Rien ne sert d'avoir rencontré l'anima sur le plan symbolique si l'on ne parvient pas à la ramener dans la vie personnelle" .<sup>71</sup>

Desde un punto de vista sociológico, el hecho de que al final

del relato el héroe se reintegre a su comunidad, con la pérdida personal que acabamos de mostrar, evidencia el difícil equilibrio entre individuo-comunidad o, lo que es lo mismo, entre la felicidad personal y las normas sociales y morales<sup>72</sup>; equilibrio que se complica aún más cuando se trata de la subsistencia de la "pasión adúltera". Sin embargo, si la solución a dicho conflicto tiene en ocasiones una salida dramática, como es el caso de *Tristan e Iseo*; en *La Charrette* se opta por una solución en apariencia menos traumática y, sobre todo, más social, pues, la separación de los amantes sirve para la restauración del orden en la corte artúrica. Esta parece ser la solución de Chrétien al conflicto de los amores adúlteros; como vemos, el autor logra al final un resultado más acorde con la moral a la que pretende servir. En relación con el tratamiento del tema en *Cligès*, el avance es enorme. Se podría decir que, con *La Charrette*, Chrétien da finalmente cerrojazo a la problemática que durante tanto tiempo le ha preocupado y obsesionado.



## NOTAS. IN AMORE .

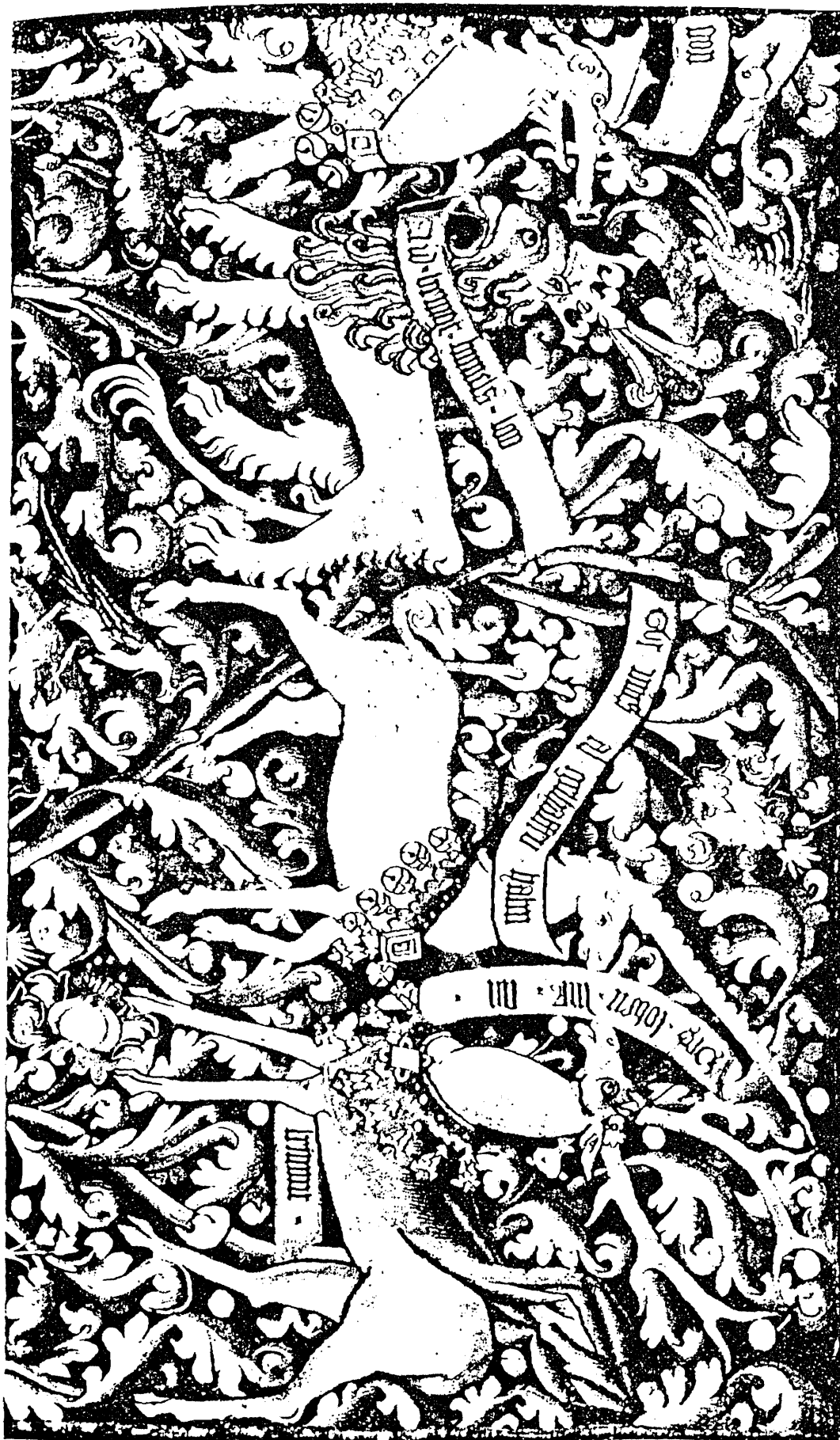
- 1 G. Paris, "Le Conte de la Charrette ...", p. 519.
- 2 Durand, *Décor* ., p. 141.
- 3 Cf. *supra* la primera parte de la estructura nocturna.
- 4 Ya se ha señalado cómo Ginebra representa no sólo el centro anímico de Lanzarote, sino también, un centro espacial, geográfico circundado por una serie de espacios que simbolizan otras tantas etapas en la aproximación a la dama.
- 5 Nos referimos a la Ginebra que se liga al héroe a través de la esfera de deseo. Vid. Lazar, *Op. cit.* : "Guenièvre et la Dame des Troubadours", pp. 237-241. Su otro rostro, el materno, coincide en cambio con la esfera de lo social; la reina es entonces fuente de abundancia y armonizadora de las estructuras sociales puesto que su reintegración a la corte artúrica restaura el orden.
- 6 Inaccesible, por las normas religiosas y sociales, pues la mujer amada es casada (Cf. Lazar, *Op. cit.* ., pp. 135 y ss.). Altiya, por su rango social más elevado que el del amante (Cf. Nelli, *Op. cit.* ., p. 68.). Distante, porque entre ella y el amante hay una distancia casi infinita que les separa al brillar en la dama las virtudes morales y las cualidades cortesas. Exigente, porque una vez sometido el enamorado a su voluntad es la responsable de su ennoblecimiento ("*service d'amour* "). No olvidamos, sin embargo, que en buena parte se trata de una convención.
- 7 Sobre este punto muchos críticos discrepan. Para Lazar (*Op. cit.* .,

pp. 64 y ss.), la virtudes morales importan muy poco o nada frente a las físicas. Nelli (*Op. cit.*., pp. 191 y ss.) opina lo contrario, aunque reconoce la supremacía de los "valores cortesés".

8 En *Le Graal* no hay tampoco descripción, la razón puede ser que Perceval no ha penetrado todavía en el misterio de amor. En general, el héroe de la última novela se caracteriza por su "retraso" en alcanzar la consciencia y el conocimiento en todas las áreas de la vida. (Vid. *supra* : "Feminidad Nefasta"). Perceval conoce muy tarde la existencia de la caballería y su iniciación en este campo tiene lugar después (y no antes) de su victoria sobre el Caballero Bermejo. La iniciación amorosa se puede decir que comienza tras abandonar a Blancheflor (recordemos el hermoso éxtasis ante las gotas de sangre, evocadoras junto con la nieve de la hermosura de su dama). Finalmente, la iniciación espiritual se inicia después del fracaso ante el misterio del Grial.

9 Lazar, *Op. cit.*., p. 235.

10 Esto favorece la tesis de que los amores de Lanzarote y Ginebra son lejanos. En este sentido parecen encaminarse las palabras del propio Lanzarote al añorar en la torre su felicidad pasada ("s'ai fet ce geu don an me blasme / et de ma dolçor m'anertume", vv. 4.382-3). La frase es ambigua porque, ¿se está refiriendo a la felicidad obtenida en Gorre o a la felicidad vivida antaño (Logres) con la reina?. Nosotros nos inclinamos a pensar que el amor de Lanzarote por la reina es "viejo", pero el amor compartido por



LAM. 2 Tapiceria suiza, museo de Bale, siglo XV (del libro de Raimond van MARLE: Iconographie de l'art profane. New York, Hacker, 1971.



ambos (el hacer de dos corazones uno solo), ese sólo ha sido posible en el Mundo Otro de Gorre.

- 11 Los versos que exponemos a continuación son suficientemente ilustrativos del nacimiento del amor, de su desarrollo y de su análisis. *Soredamors herida por el amor*:

"Sovant palist, sovant tressue,  
Et maugré suen amer l'estuet.  
A grant poinne tenir se puet  
Que vers Alixandre n'esgart; (vv. 456-9)  
" (Amors) Qi molt l'eschaufe et molt li nuist.  
Or li est boen, et or li nuist,  
Or le vialt, et or le refuse;" (vv. 465-7)

dice en un largo monólogo"

"... Oel, vos m'avez traïe;  
Par vos m'a mes cuers anhaïe,  
... Amerai le ge, s'il ne m'aimme?  
Se sa biautez mes ialz reclaimme  
Et mi oel voient le reclaim,  
Dirai ge por ce que ge l'aim ?" (vv. 469 y ss.)

Finalmente, comprende que el amor se ha instalado para siempre en su corazón y que no la abandonará nunca pues, no hay remedio contra este mal (vv. 638-641). Otro tanto sucede con Alexandre y con la pareja Cligès-Fénice.

- 12 Vid. *Yvain*, vv. 1.360 y ss.

- 13 M. Lazar, *Op. cit.*, p. 215.

- 14 Erec no es un enamorado cortés: su conducta con Enide es poco delicada: ignora las reglas más elementales del amor como es el caso de solicitar la mano de la joven a su padre sin contar antes con su consentimiento, sin cortejarla. Tampoco los sentimientos se expresan con el refinamiento propio de la narrativa cortés: "*les oscillations entre le désespoir et la joie. L'amour n'y est pas présenté comme une maladie subite. Il n'y a pas de confidente, férue de psychologie amoureuse, auprès d'Enide*" (Lazar, *Op. cit.* , p. 208).
- 15 *Ed. cit.* , vv. 424-41.
- 16 *Ed. cit.* , vv. 2.736 y ss.
- 17 *Ed. cit.* , vv. 1.465 y ss.
- 18 *Ed. cit.* , vv. 1.803-1.827.
- 19 Las "*Ars Poeticae*" del siglo XII recomiendan el retrato realista de la mujer, sin embargo, "*la técnica retórica hizo cada vez más convencional la forma*" (E. De Bruyne, *Historia de la Estética*. Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos. 1.963. 2 vols. [vol. II, p. 665]) y la descripción de la mujer se estiliza hasta su completa despersonalización. De este modo, se tiene la impresión de que los trovadores o las novelas corteses celebran la vida y virtudes de la misma dama.
- 20 Vid. por ejemplo, la poesía de Jaufré Rudel en *Les Chansons de Jaufré Rudel* . Paris. Champion (C.F.M.A.).
- 21 Ginebra se asimila, en nuestra opinión, a las diosas rubias de la fertilidad y la abundancia de la antigüedad clásica: Démeter

griega, Ceres romana.

- 22 La distinción que acabamos de establecer entre las dos Ginebras se aproxima a la distinción que de la mujer hacen los trovadores de ciertas épocas: *"Les troubadours de 1.150 enseignaient que la dame de "lonh" était préférable a la dame "propdana": la dame lointaine octroyait une amitié de coeur, qui ennoblissait, tandis que la dame prochaine, celle que l'on avait sous la main, ne pouvait qu'avilir. Il est évident que la "dame-jamais-vue" symbolisait, à la limite -fut-elle, d'ailleurs, jamais autre chose qu'un symbol? - l'exigence extrême de purification qui fait le fond de l'érotique d'oc"* (Nelli, *Op. cit.* , p. 165.).
- 23 Como señala Carmen Bobes (*Gramática de Belarmino y Apolonio, Op. cit.*, p. 111.) a propósito de la Kinésica: *"las acciones de los personajes, además de un valor referencial, y a demás de su valor funcional y de distribución en la sintaxis narrativa, pueden interpretarse como signos externos de un carácter, de un modo de ser, y lo mismo podemos decir de los gestos, posturas y maneras posturales (Kinésica) ... que pueden ser representativos de un estado de ánimo"*.
- 24 A. Le Chapelain, *Ed. cit.* , Livre I, p. 47.
- 25 Excluimos el torneo de Noauz, pues, a pesar de la presencia de los dos enamorados no es la vista sino la palabra (órdenes) de Ginebra la que acapara todo el protagonismo.
- 26 en lo alto de la torre:

"de l'esgarder onques ne fine,

molt antentis, et molt li plot,  
au plus longuemant que il pot" (vv. 562-4)

con los cabellos:

"Quant il le tint, molt longuemant  
l'esgarde, et les chevox remire ..." (vv. 1.392-3)

en el combate:

"Ne, puis l'ore qu'il s'aparçut  
ne se torna ne ne se mut  
de vers li ses ialz ne sa chiere" (vv. 3.675-77)

- 27 Nelli, *Op. cit.* , p. 173.
- 28 Nos referimos al episodio de la fuente. Aquí, aunque el vértigo aparece cuando la doncella identifica a la dueña de los cabellos y del peine, es la visión interior de Ginebra (atesorada en el corazón del amante y activada por los cabellos) la que verdaderamente ejerce su hegemonía (Cf. vv. 1424 y ss.).
- 29 "*Celui-ci* (el amante) *perd toute volonté, toute force et tout contrôle sur lui-même. Il souffre pour elle le martyre ...*" (Lazar, *Op. cit.* , p. 67.).
- 30 *Ibid.* , p. 69.
- 31 "*Tout le monde admettait au Moyen-âge comme une vérité "scientifique" qu'un feu émanait des yeux, se communiquait par le regard et descendait jusqu'au coeur, où, pour constituer l'amour, il devait se fixer* " (Nelli, *Op. cit.* , p. 166.).
- 32 "*'Joi ' peut naître de la contemplation de la nature, du regard de la dame, mais il n'y a qu'une seule joie qui surclasse*



*toutes les autres et celle-ci est engendrée par la présence de la dame "* (Lazar, *Op. cit.*, p. 112.).

- 33 Vid. también, vv. 3.942-46.
- 34 Por la posesión de los cabellos de Ginebra Lanzarote se siente protegido contra la enfermedad, desdeña a San Martín y Santiago y todo lo que hay en la feria de Lendit (Cf. vv. 1.470-86). Bednar considera esta actitud "*deraison* " añadiendo: "*Que notre chevalier ignore les saints, c'est du blasphème; et pour qu'il dédaigne la richesse de la foire de Lendit, il faut qu'il soit dépourvu de raison. Cette foire se distinguait au Moyen Age pour ses ventes de parchemin pour les universités. Il faut supposer que des théologiens et des savants s'y rendaient. Indirectement, le fait d'ignorer cette foire est une critique que porte sur les connaissances ou le savoir du chevalier et sur son appréciation de la richesse telle que Suger, Abbé de St-Denis, le voyait "* (Bednar, *La Spiritualité et le Symbolisme* ., p. 95.).
- 35 El Amor es un dios. Para el tema de la idolatría de la dama por los trovadores remitimos a Lazar, *Op. cit.* ., pp. 67-71.
- 36 J. Bédier, *Les Fabliaux. Etudes de littérature et d'histoire littéraire du Moyen Age* . Paris. 1.964 (6<sup>e</sup> éd.), p. 36.
- 37 "*Comme Cligès, notre héros est blessé par l'Amour au point d'en être dominé. L'amour fait de lui ce qu'il veut. Cette plaie, signe d'une souffrance continuelle, est l'annonce des problèmes quand elle s'ouvre "* (Bednar, *Op. cit.* ., p. 94.). Aunque el lloro quizá no sea más que retórica (toda la Edad Media llora muchísimo, sin

excluír el Cantar de Gesta) le otorgamos en nuestro estudio un valor significativo, con plena coherencia en la relación Ginebra-Lanzarote.

38 Payen, *Op. cit.* , p. 293.

39 Nelli en su estudio *L'érotique des Troubadours* (pp. 52, 59-60) asocia "la muerte por amor" que aparece en los místicos árabes (aspiración límite que asegura la unión ideal de los amantes) con el deseo de morir o la muerte evocada por los trovadores occitanos. En este caso, estamos de acuerdo con el comentario contrario de Payen que diferencia la "*mort d'amour*" de la "*mort par amour*" de la erótica árabe (Cf. *Op. cit.* , pp. 292 y ss.).

40 La escena tiene lugar en el bosque (vv. 4.545 y ss.): Erec, gravemente herido en su último enfrentamiento, cae al suelo desvanecido. Enide, creyéndole muerto, no disimula su desesperación y dolor, disponiéndose a morir con la espada de Erec:

" Ha ! Dex, fet ele, biax dolz sire,  
par coi me leisses tu tant vivre ?  
Morz, car m'oci, si t'an delivre."  
... Ha ! fet ele, dolante Enyde,  
de mon seignor sui omecide;  
par ma folie l'ai ocis:  
ancor fust or mes sires vis,  
se ge, come outrageuse et fole..." (vv. 4.580-89)

41 Lazar, *Op. cit.* , pp. 213 y ss.

42 *Ibid .*, p. 217.

43 La dama y el amante deben compartir el amor en una igualdad sentimental (Cf. Nelli, *Op. cit .*, pp. 194-5); esto puede explicar el porqué de algunas semejanzas en las conductas de ambos protagonistas, aunque también pueden deberse a un artificio puramente retórico del autor.

44 La reine está dos días de luto: no come, no bebe ...

"La reine an tel duel estut

dues jorz, que ne manja ne but,

tant qu'an cuida qu'ele fust morte." (vv. 4.245-7)

45 La dama, al igual que el amigo, debe ejercitar la "mesura", es decir, debe acordar su amor a aquel que ha demostrado fehacientemente su amor por ella; evidentemente este es el caso de Lanzarote que ama a Ginebra con un amor absoluto, sin reservas. También tiene el deber de rechazar al lisongero o al "fals' amant".

46 Durand, *Décor .*, p. 200.

47 *Ibid .*, p. 227.

48 En el *Tratado del Amor Cortés* de André Le Chapelain (*Op. cit .*, Livre I), el secreto amoroso es la sexta regla de las doce reglas esenciales del amor: "*Evite de livrer à plusieurs confidants les secrets de ton amour*". Posteriormente, en el cap. IV: "Como cesa el amor" señala como causa de la pérdida la divulgación de la intimidad amorosa: "*L'amour disparaît également quand il est notoire et publiquement divulgué*".

- 49 Nelli, *Op. cit.* , p. 189.
- 50 Cf. Lazar, *Op. cit.* , pp. 179-180.
- 51 El pudor es complemento de la discreción amorosa. En el regla VIII recogida por A. Le Chapelain (*ed. cit.* , Livre I) se dice:  
*"En donnant et en recevant les plaisirs d'amour, prends garde de toujours respecter la pudeur "*.
- 52 *"Le nom, en effet, est à la fois index (en tant qu'archisigne) masque de l'individu; dans le surnom, la valeur indexale diminue fortement au profit de la valeur dissimulatrice; et l'anonymat, tant qu'il dure, n'est que dissimulation, par défaut, travesti-zéro, figure vide. De la sorte, dans la plupart de nos romans jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle, la désignation des héros n'est que jeu (sans doute significatif) de masques"* (P. Zumthor, *"Les masques du poème. Questions de poétique médiévale "* en *Masques et déguisements .. Op. cit.* , pp. 9-21 (p. 19).
- 53 Cf. *supra* : "Adversidad femenina: Síndrome catamorfo".
- 54 D. Rougemont, *Op. cit.* , p. 271.
- 55 Desde el punto de vista de la moral eclesiástica, la *Fin'Amors* es un amor inmoral, degradante; sin embargo, en la tradición literaria, Dios se manifiesta a favor de los amantes (ej. *Tristan* ), así pues, existe una oposición entre Dios por un lado y la Iglesia, como institución, por otro. Sobre este tema remitimos a los estudios de Payen, Lazar y Rougemont entre otros.
- 56 El rey Arturo toma juramento a Iseo diciendo:  
 "Entendez moi, Yseut la bele,

Oïez de qoi on vos apele:

Que Tristan n'ot vers vos amor

De putée ne de folor,

Fors cele que devoit porter

Envers son oncle et vers sa per" (ed. cit ., vv. 4. 191-96)

- 57 También se puede incluir el episodio "en lo alto de la torre" cuando la visión de la reina hace que las fuerzas de Lanzarote flaqueen arrastrándolo hacia el abismo; sin embargo, ni Gauvain ni la dueña del castillo llegan a sospechar o descubrir la verdadera causa; para ellos, es la deshonra de la carreta la que conduce a Lanzarote a intentar acabar con su vida (Cf. vv. 571-82).
- 58 La actitud discreta de Lanzarote tiene su réplica literaria en el *Lai Lanval* articulado en la temática del secreto amoroso. Lanval promete a su dama (un hada) no revelar a nadie ni su nombre ni su amor. Sin embargo, Lanval para librarse del acoso de Ginebra, primero y de la acusación de la reina, después, revela públicamente la identidad de su dama. La violación del secreto acarrea la pérdida de la amiga. Lanval no sacrifica, pues, su honor por el amor como hará Lanzarote al subir en la carreta. Sobre la relación de Lanval y su amiga, Vid. Lazar, *Op. cit .*, pp. 176-7.
- 59 Nosotros nos inclinamos a ver en la actitud de la doncella una "pequeña venganza" por el desdén de que fue objeto la noche anterior.

- 60 Vid. Durand, *Décor* ., pp. 200 y ss. Este complejo es denominado por los psicoanalistas "complejo espectacular". Cf. Baudouin, *Thriomphe du héros* ., p. 102.
- 61 Vid. Durand, *Décor* ., p. 222.
- 62 Lazar, *Op. cit* ., p. 239.
- 63 Como enviado de Arturo, Keu representa al marido dentro del aposento, si bien, al igual que él, su presencia es más virtual que real.
- 64 A. Le Chapelain señala a propósito de la discreción del amante algo que puede aplicarse también a la dama y a la situación que analizamos: "*Il doit éviter tout signe et la considérer comme une étrangère afin que quelque espion à l'affut de leurs relations ne puisse trouver matière à médisance. Les amants, en effet, ne doivent point s'adresser mutuellement des signes sauf s'ils sont sûrs d'être à l'abri de tout traquenard*" (ed. cit ., Livre II, p. 151.).
- 65 Efectivamente, dentro todos duermen (Cf. vv. 4.177-79). La noche reúne a los amantes y evita a los delatores.
- 66 Cf. *supra* : "La morada".
- 67 Para el tema de la "prisión feliz" remitimos a Durand, *Décor* ., pp. 159-174.
- 68 "*Le paradoxe du romanesque, c'est que s'il débouche sur le secret mystique et le lyrisme le plus intime, il est obligé de décrire ce secret de l'intimité, ou bien alors de se contenter de jubiler, de chanter la joie de l'intimité, mais dans ce cas la littérature*

*glisse du romanesque au lyrisme poétique. Un poète comme un mystique est un voyant qui peut celer sa vision, un romancier n'est qu'un observateur. Et un observateur du secret amoureux est un voyeur "* (Durand, *Décor* ., p. 210.).

69 A. Le Chapelain, *Ed. cit* ., Livre II, p. 151.

70 Buschinger, *art. cit* ., p. 41.

71 Von Franz, *L'Ombre* ., p. 131.

72 Cf. G. Morgan: "The conflict of love and chivalry in *Le Chevalier de la Charrette* " en *Romania*, t. 102. 1.981, pp. 172-201.

## **CONCLUSION**



## CONCLUSION

Una vez concluido el análisis descriptivo de lo imaginario, nos disponemos a establecer las consideraciones finales. Para ello, procederemos primero a reseñar los resultados más importantes obtenidos en cada una de las estructuras trabajadas.

### REGIMEN DIURNO DE LA IMAGEN: ESTRUCTURA HEROICA

Lanzarote aparece como un héroe alienado por su pasión amorosa por Ginebra. Su decadencia moral se manifiesta en su marginación social.

El héroe se degrada en el curso de un proceso catamorfo que culmina al subir en la carreta infamante. Este gesto representa la renuncia a los valores que rigen el universo épico de la corte artúrica para aceptar una existencia distinta fundamentada en el amor y en la mujer. La carreta evidencia, por consiguiente, la tensión existente entre el mundo social caballeresco y el mundo personal de los sentimientos.

Por otra parte, al elegir Lanzarote a Ginebra, que encarna el arquetipo materno en la corte artúrica, se viola el tabú moral y social. La transgresión afecta entonces al *superego* heroico que ve a la madre como una amenaza (incesto) o como un obstáculo en el camino

de la individuación, de la agregación de consciente e inconsciente. Esta posición contraria del *superego*, que coincide con la parte diurna de la psique del autor, es la responsable del rostro negativo del arquetipo materno y, en general, de la feminidad. En efecto, hemos atribuido al autor y a sus escrúpulos morales y sociales la valoración negativa de lo femenino, pues el *ego* del personaje lo ha aceptado conscientemente.

Por las razones mencionadas, el mayor peligro para los ideales heroicos del Lanzarote épico lo constituye la Feminidad por su poder de seducción y su capacidad destructora. La "vamp fatal" cautiva y paraliza con sus "lazos" el impulso heroico. La *imago materna*, que presenta el aspecto más temible y espantoso por la prohibición del incesto, se erige en ogresa devoradora que se interpone en la relación sexual adulta entre Lanzarote y Ginebra.

La presencia de ambos rostros (seductor y terrible) parece expresar la actitud de fascinación y temor del autor ante el Eterno Femenino, la mujer y el amor. El resultado es una imagen degradada de la Feminidad: fría, agresiva, espantosa, concupiscente... Ahora bien, esta valoración sólo afecta, como es lógico, a la feminidad que se vincula emocionalmente con el héroe, que forma parte de su esfera de deseo; esto explica que las doncellas y damas del relato, meros personajes episódicos regidos por la función auxiliadora, tengan un rostro positivo.

El carácter "sexual" de la transgresión no afecta sólo a la imagen Femenina, sino a todos los "Rostros del Tiempo" que sufren una cierta "feminización", es decir, los símbolos teriomorfos, nictomorfos y catamorfos, representaciones agresivas, tenebrosas y angustiosas de la muerte, que son otras tantas proyecciones de la feminidad nefasta. Eros se une a Chronos y a Thanatos.

La actitud de Chrétien ante el tema amoroso de la novela no se manifiesta únicamente en el retrato negativo de la feminidad (de hecho, los arquetipos de la "vamp" y de la madre terrible se repiten en otras novelas suyas, aunque no de manera tan obsesiva e hiperbolizada), el autor adopta también un papel activo, beligerante para rescatar a su héroe de sus ataduras carnales y reorientarlo hacia ideales más trascendentes y solidarios con el bienestar común.

Así, emprende la rehabilitación heroica de Lanzarote durante el viaje que este realiza en pos de Ginebra, pues se trata de contrarrestar el efecto de la pasión y, al mismo tiempo, de sublimar la libido; es decir, de oponer a los símbolos feminoides las fuerzas contrarias de elevación y diairesis. Como se ha mostrado, elevaciones y purificaciones son especialmente redundantes en los momentos en los que el autor considera críticos para la virtud de su personaje: cada vez que Lanzarote se aísla en su mundo amoroso es sacado de él, incluso bruscamente, para devolverle la lucidez heroica.

Al final de la novela, Chrétien no sólo consigue reintegrar a su héroe al mundo heroico, sino que hace de él el mayor héroe de la corte artúrica (capaz de devolverle la armonía) porque el heroísmo de Lanzarote reside en el esfuerzo supremo de un ser terrestre por despegar de la tierra, por desligarse de sus ataduras terrenales para trascender su propio destino individual (Ginebra) y alcanzar la cima de la gloria, indisolublemente unida en *La Charrette* al destino de los demás.

\* \* \*

El análisis de la Estructura Diurna nos ha mostrado, pues, la posición ideológica del autor, fiel a sus principios, respecto al tema entregado por la condesa. Al rechazo primero, Chrétien incorpora sus propios miedos y fantasmas. Los amores de Lanzarote y Ginebra han afectado su psiquismo (atracción, espanto) influyendo en su actividad creadora. Por ello, juzgamos válido ampararnos en el psicoanálisis para ofrecer una explicación coherente.

Los resultados obtenidos nos permiten hablar, no sin cautela, (precaución que extremamos por la falta de documentación sobre el autor) de un posible "complejo materno" en Chrétien, complejo que se manifiesta en la última etapa de su carrera: *La Charrette* y *Le Graal*.

Hemos asentado el complejo materno en la prohibición del

incesto que provoca la perturbación del arquetipo unido, a su vez, a un "complejo de castración". La madre anula (castra) los deseos de progreso y conduce al vacío ontológico (regresión al inconsciente) sentido como "muerte", lo que explica la asociación madre-muerte que, desde el comienzo de la novela, se repite con frecuencia a través de los distintos rostros del tiempo. También explica que la involución (viaje a las oscuras regiones del inconsciente, representado en el viaje por Gorre) tenga el valor de un descenso a los infiernos habitado por los representantes demoníacos de la madre que pretenden atrapar para siempre al hijo.

Hemos observado, así mismo, que el acoso de lo materno y la retención en la madre (Lanzarote en la torre y Perceval en la casa materna) origina en el "hijo" un deseo de emancipación que termina felizmente en *La Charrette* (Lanzarote es sacado de la torre) y más traumáticamente en *Le Graal*, pues la emancipación del hijo conlleva la muerte de la madre.

Hasta aquí hemos mostrado lo que parece ser un "fantasma" en Chrétien. No es competencia nuestra ahondar en hipótesis "clínicas" sobre la causa o causas que provocan la "perturbación" del autor.

\*

Desde un enfoque mítico, *La Charrette* presenta ciertos

elementos, cierta sintaxis que nos remite a mitos clásicos. Como nuestro estudio no ha efectuado un análisis profundo y sistemático de los posibles substratos míticos -no era este nuestro principal objetivo- las interpretaciones que efectuemos al respecto deberán considerarse como modestas aproximaciones al tema.

La problemática del incesto se expresa a través de los mitologemas esenciales del Mito de Edipo: la muerte del padre, la relación con la madre y la errancia ciega.

Sin embargo, el que no haya una muerte "real" del padre, el que se posibilite el regreso de Ginebra restableciendo la unidad conyugal primera, nos permite enfocar la estructura edípica del relato como una metáfora, como una fantasía incestuosa en la que se representa al viejo rey en declive y su sustitución por otro más joven. Arturo (y su doble Keu) no tiene ya la fuerza vital necesaria para defender a su comunidad y se deja arrebatar a Ginebra (esposa-madre). El viejo rey debe ser entonces sustituido por el hijo, Lanzarote. El relevo va a permitir al hijo realizarse. En este camino hacia su realización personal, el hijo debe superar una serie de etapas enriquecedoras, entre ellas, el conocimiento de su *alter ego*, Méléagant, que representa su lado tenebroso y la relación con la madre, por lo que el padre aparece como un impedimento que se interpone entre la madre y él. Superada esta fase emocionalmente obstaculizadora (madre-padre), el hijo alcanza la madurez y el máximo de su

capacidad vital. En tales circunstancias está ya preparado para sustituir al viejo rey, pero el planteamiento que propone *La Charrette* es otro: la sustitución del padre era sólo temporal, tan sólo el tiempo necesario para que el hijo llevase a cabo su transformación y su reintegración. Por ello, Lanzarote eliminará definitivamente a Méléagant, que representaba su tendencia incestuosa.

Este cambio espectacular en el tratamiento del mito nos abre la puerta a una nueva interpretación de tipo sociológico.

Todo indica que esta unión simbólica del poder, esta solución integradora de las tradiciones y de la sabiduría que representa el viejo rey y de las nuevas experiencias, así como la fuerza vital que representa el joven, plasma una nueva forma de organización social. Recordemos el último episodio del relato, con el rey Arturo sentado bajo el sicomoro mítico, símbolo de la perpetua regeneración, y Lanzarote, bajo la mirada del "padre", defendiendo con su fuerza el equilibrio social y moral; final feliz en el que se restablece la *joie*.

Este modelo de sociedad ideal y, por ello, utópico sólo tiene cabida en la ficción novelesca de la Tabla Redonda en la que el poder de Arturo se sustenta en el valor y la generosidad de sus compañeros (Arturo es el *primus inter pares*). La Tabla Redonda es el símbolo de un poder compartido y, al mismo tiempo, unificado. La novela artúrica formula la doble vocación histórica de la caballería, especialmente, al

comienzo de la segunda era feudal: ser agente de una civilización universal y garante del orden.

Junto al mito de Edipo, el análisis de la Estructura Heroica ha puesto al descubierto la raigambre de otro mito clásico. Efectivamente, tras la imagen taurina se perfilan algunos mitemas que configuran el mito griego del Minotauro y el Laberinto, aunque su presencia se debe, sobre todo, a la concepción de Gorre como un universo tenebroso, laberíntico y agresivo habitado por un ser monstruoso, Méléagant. Lanzarote, al igual que Teseo, necesitará ayuda (guías) para no perderse en él. Para salir, se servirá de la cuerda, doblete instrumental del hilo de Ariadna, personaje representado por la hermana de Méléagant (también Ariadna era hermanastra del Minotauro).

La interpretación que hacemos de este discurso mítico es una interpretación psicoanalítica que no difiere, *grosso modo*, de las ofrecidas por P. Diel y el psicoanálisis: Méléagant simboliza la pulsión incestuosa, monstruosa de Lanzarote; pulsión que se oculta en lo más profundo del inconsciente (Laberinto). Lanzarote debe entrar en él y hacer frente a su doble tenebroso, es decir, vencer al enemigo que lleva dentro.

Además de estos substratos míticos, Lanzarote se asemeja a lo largo del relato a numerosos personajes mitológicos. Por su caída



moral es Icaro o Faetonte. Por su encierro-liberación de la torre es Prometeo encadenado-Prometeo liberado. Levantando la pesada losa del cementerio futuro es Atlas soportando la pesada carga de su destino.

#### REGIMEN NOCTURNO DE LA IMAGEN: ESTRUCTURA MISTICA

La feminidad es, como ya han mostrado los resultados de la Estructura Heroica, especialmente fuerte y poderosa en *La Charrette*. La razón es que así conviene a los intereses de la Condesa María, que pretende ejemplificar narrativamente la *Fin'Amors* haciendo de la reina Ginebra un modelo de dama soberana.

Pero no es sólo la compañera "sexual" la que está representada en este Régimen de la Imagen, también lo está la madre, lo que demuestra la solidez de este arquetipo que remite a un vector psicológico real.

Ambas, madre y amante (encarnadas en Ginebra), se proyectan en trayectos imaginarios distintos lo que nos va a permitir al final dos interpretaciones diferentes.

a) La estructura del primero cristaliza en un relato cuyo núcleo es un *regressus ad uterum*, es decir, la búsqueda de la Ginebra-madre hace del viaje de Lanzarote un "descenso hacia la

madre", proceso involutivo del héroe-hijo para devenir otro, porque de lo que se trata es de llegar hasta la fuente de la vida para alcanzar la inmortalidad y la perfección propia del estado edénico.

Logrado el objetivo, los valores que Lanzarote recupera a nivel personal son posteriormente ofrecidos a la comunidad por lo que el *regressus* tiene un doble fin, individual y colectivo; pero sólo superado el primero, es decir, con las potencias del ser intactas, se está en disposición de asumir el destino de los demás y, en efecto, Lanzarote devuelve a la corte artúrica a Ginebra y a los prisioneras de Gorre. Lanzarote aparece, pues, como un héroe libertador.

Esta transformación ontológica formadora y enriquecedora se ha ejemplificado a través de lenguajes distintos. Por su función y semantismo se identifica con los ritos de iniciación, con el mito de Jonás y con la obra alquímica. A todos les une una misma estructura: muerte-transformación-renacimiento, es decir, la gestación del nuevo ser conlleva necesariamente la muerte del "hombre viejo", por lo que la madre asocia los dos polos muerte-vida del mismo proceso.

*En su valoración de muerte* , la imago materna cristaliza en el isomorfismo funerario: caballo psicopompo, carreta-barca fúnebre, parihuelas mortuorias, sarcófago, torre, reduplicaciones microcósmicas de la Gran Tumba Telúrica, del Gran Vientre de la Muerte simbolizado por Gorre. A pesar de la eufemización que rige el

Régimen Nocturno, todavía se perciben las secuelas que arrastra la muerte tan difícil de exorcizar y muchos de estos símbolos presentan una cierta ambigüedad.

*En su valoración de vida* , la madre aparece en su doble función protectora y nutricia. Las reduplicaciones microcósmicas del útero materno (árbol, cuna, barca-carreta, casa natal, copa, huevo-torre) *aseguran* la gestación. La leche, el agua, procuran el alimento necesario.

Pero lo más significativo es que a través del alimento se descubre el rostro "divino" de la madre, la Diosa Madre de cuyos pechos brota la bebida sagrada por la que se participa en el misterio divino, por la que se trasciende la dimensión profana logrando el objetivo que propició el descenso.

La sacralización del entorno que guarda a la diosa se muestra progresivo y así en el último episodio del relato, proyecta a la corte artúrica a un tiempo mítico, un *illo tempore* feliz y perpetuamente renovado (la hierba siempre fresca).

b) La estructura del segundo trayecto imaginario se fundamenta en la relación amorosa Lanzarote-Ginebra.

Damos por aceptado que la mujer y el amor tienen aquí su

expresión y su desarrollo; por consiguiente, no vamos a insistir sobre ello. Lo que sí nos interesa destacar, en cambio, es que siendo *La Charrette* una historia de amor:

1º La pintura amorosa aparece como una aplicación sistemática y fría de la *Fin'Amors* tal y como se recoge en tratados como el de André Le Chapelain; se evitan las descripciones más tiernas y el retrato de Ginebra; la retórica amorosa aparece empañada por fórmulas cliché o muy semejantes a las utilizadas en otra novela (*Cligès*), lo que demuestra la desgana del autor o bien una identificación de las parejas en situaciones morales parecidas.

2º Las imágenes de intimidad amorosa son muy pocas si las comparamos con las de *Erec*, *Cligès*, incluso con *Yvain* y *Le Graal*. Ginebra aparece la mayor parte del relato como un "amor lejano" y su presencia es fuente de conflicto y dolor.

Por todo ello, nos atrevemos a afirmar que Chrétien no participa "emocionalmente" en la historia, y que, además, acentúa el carácter negativo de la pasión que conduce a la falsedad (uso continuo de la máscara, del disimulo...), a la desesperanza y a la muerte (intento de suicidio de Lanzarote).

\* \* \*

Los resultados de esta parte del estudio han dejado al descubierto la existencia de dos tipos distintos de elementos.

a) La capa más superficial del relato, puesto que nos remite al momento mismo de la enunciación discursiva, la constituye la materia amorosa de la *Fin'Amors* (s. XII francés).

El viaje de Lanzarote por Gorre (inconsciente) es una búsqueda del complemento femenino para restaurar la unidad de la psique (unión de consciente e inconsciente). En un momento del mismo (noche de amor) consigue el tesoro difícil de alcanzar, el *anima* (Ginebra). La individuación de Lanzarote ha tenido, pues, lugar; a partir de ahí, el *anima* deja de ser el objeto de búsqueda. Pero para que la individuación sea completa hace falta no sólo reunirse con ella en su mundo (inconsciente) sino regresar trayéndola al mundo consciente (Logres) y vivir así una relación verdadera.

Sin embargo, el *anima* está ligada a lo colectivo (prisioneros), es el alma divina de todo un pueblo; por ello, no puede permanecer en la dimensión individual del héroe (no le pertenece) y este don será devuelto a la Corte Artúrica, es decir, puesto al servicio de la comunidad; de este modo, hay un sacrificio de la armonía individual en aras de la armonía colectiva. En rigor, pues, no podemos hablar de una individuación de Lanzarote sino de una "individuación social", y en la medida que Lanzarote forma parte de la corte podrá disfrutarla.

Este planteamiento final del proceso psíquico nos lleva a exponer las causas que conducen al rapto de Ginebra y a que sea Lanzarote y no Arturo el que va en su busca. El relato comienza con un símbolo de la totalidad, el rey y la reina en su corte; sin embargo, la armonía se rompe al ser la reina Ginebra secuestrada y retenida por Méléagant. La Corte de Arturo aparece -así nos lo muestran los resultados del estudio- regida por valores masculinos que ponen el acento en el logos, en el *animus* con manifiesta descompensación de lo femenino, que por su lado pretende ser tomado en consideración como figura equilibradora del consciente. De hecho, la *Fin'Amors* defiende un mayor protagonismo de la mujer en la vida social.

Pero esto no sucede así, los valores que el *anima* representa, cautivos de la "hiper-virilidad" (Méléagant simboliza el poder macho afectado de gigantismo) son rechazados del mundo consciente y conducidos a una zona lejana en el inconsciente de la que es imagen el castillo de Méléagant situado en otro país inexpugnable, lo cual da buena cuenta del rechazo y aislamiento del *anima*. La desaparición del *anima* y de sus valores, entre ellos su capacidad creadora, trae graves consecuencias como la esterilidad: las doncellas no se casan ni buscan los medios para hacerlo mientras Ginebra está en Gorre.

La solución es arrancar a la reina del gigantismo masculino pero no puede ser el rey el que asuma la empresa porque Arturo representa, precisamente, la consciencia colectiva reinante (el

marido de la *Fin'Amors* ), responsable, por consiguiente, de la crisis al haber perdido contacto con su esposa el *anima* . La situación exige, para llegar a buen término, despojarse de la actitud dominadora, de los viejos prejuicios contra lo femenino (liberarse, entre otros, del tabú de la madre), etc.

Gauvain se niega a abandonar su investidura épica; Lanzarote, en cambio, acepta la feminidad hasta el punto de dejarse dominar y dirigir por ella, pues se trata de demostrar al *anima* la sinceridad del "arrepentimiento" masculino, sólo un héroe que no actúe como tal será capaz de recuperarla.

Conquistada y devuelta a la corte artúrica, el *anima* parece recobrar su protagonismo: Ginebra preside una actividad caballeresca (Torneo de Noauz), las doncellas piensan en el matrimonio y son ellas, las que en pleno disfrute de su autoridad, deciden sobre los pretendientes.

Concluyendo, si las realidades arquetípicas son eternas y universales, su encarnación en el tiempo varía y se adapta a las realidades psíquicas de una época: en nuestro relato, a la situación social del siglo XII francés, en el que la mujer intenta una renovación de las estructuras sociales reivindicando un lugar preponderante y una relación de igualdad con el hombre.

b) Esta capa cultural envuelve, incluso oculta, elementos míticos que pueden constituir una sintaxis coherente remitiendo a un mito universal. Entre ambas capas es también posible la existencia de sedimentos de otras épocas, de otras culturas que pueden dificultar todavía más la exhumación.

Así pues, desde un enfoque mítico, el cambio del caballo (épico) por la carreta (místico) representa en cierto modo un regreso a la sociedad matriarcal de los orígenes de la humanidad, antes de que fuera sustituida por las instituciones patrilineales y de que estas remodelaran los mitos para justificar los cambios sociales.

Por otra parte, la figura de la Diosa Madre y el alimento sagrado constituyen probablemente el núcleo de un mito pagano sobre la fecundidad o la regeneración: Ginebra, Madre-Diosa Nutricia, y ella misma, alimento sagrado. Este planteamiento encuentra justificación en el hecho de que durante la ausencia de Ginebra, la corte de Arturo parece aquejada de esterilidad; además, la *imago* de la madre se proyecta en un marco de naturaleza fecunda (valles, prados, campos), siendo al final alimento sagrado para toda la Corte Artúrica (*soma* que fluye por el canalillo de oro).

Loomis, Cross, Nitze y otros muchos han consagrado una buena parte de sus estudios a las fuentes de Chrétien, especialmente, a las influencias celtas. Nitze y Cross ven en el rapto y posterior liberación



de Ginebra un mito análogo al de Proserpina en el que la heroína es un hada ligada a la renovación de la vegetación.

Sea cual fuere el mito primitivo, dos hechos nos parecen de gran importancia:

1º) El trayecto que nos ha conducido de Ginebra-madre-leche a Ginebra-copa-alimento sagrado y, finalmente, a una asociación con el Graal. Esto probaría la existencia del tema del Graal en una obra anterior a *Le Conte*, aunque envuelto en un ropaje mítico, todavía no cristianizado. De ser así ¿era Chrétien consciente de ello? ¿conocía el valor y el significado de los materiales que utilizaba?

2º) El viaje de Lanzarote por Gorre, tanto si se trata de un descenso al país de los muertos de la Mitología clásica o de un recorrido por el Otro Mundo Celta, es un paso a otra dimensión, donde una existencia acaba, otra más completa, más perfecta, comienza, en la que la "muerte" deviene transformación múltiple del ser. Chrétien hace de la muerte vida, triunfo final, es decir, Chrétien *recrea* los materiales que su cultura clásica y la materia del cuento (probablemente celta) le ofrecen, al animarlos de un espíritu nuevo ligado al cristianismo, pues, del mismo modo que Cristo es promesa de vida futura y que su segundo advenimiento tendrá lugar al final de los tiempos, también Lanzarote, triunfador de la muerte, *regresará* a la corte artúrica ofreciendo la "nueva vida" para salvación de todos.

Esta interpretación se aproxima, en parte, a la ofrecida por Ribard en su estudio simbólico sobre *La Charrette* , aunque no la compartimos en su totalidad pues, para él, la obra es una alegoría de Cristo y de la redención del alma humana.

## VALORACION FINAL

Chrétien se muestra en *La Charrette* coherente con los principios morales que ha defendido a lo largo de sus novelas. Nuestro estudio nos ha permitido comprobar nuestra hipótesis primera. En efecto, *La Charrette* es una obra de separación, pero no porque Chrétien se aleje en esta novela de su trayectoria personal, obligado por las circunstancias, sino porque sin dejar de ser él en ningún momento, él mismo se distancia de la novela. *La Charrette* es una obra de distanciamientos:

1º Hay un distanciamiento entre *matière* y autor. Existe en *La Charrette* una visible oposición del autor al papel amoroso que debe interpretar su protagonista y, por consiguiente, un posicionamiento contrario a la "matière". Así nos lo ha mostrado el análisis de la Estructura Heróica que se revela como proyección esencial del autor, al dominar en él su psique "diurna". También, contrariamente a lo que pudiera esperarse, la Estructura Mística (es decir, la aportación de la Condesa María) nos descubrió su intromisión. El Autor no se resigna a permanecer al margen de una historia en la que "i met sa painne et s'antacion". Su presencia se deja sentir de principio a fin tras el valor del símbolo, tras el uso de la imagen, tras un gesto, una palabra... En efecto, el "decorado místico" no presenta una valoración nocturna uniforme. Numerosos símbolos son alterados en su semantismo por incursiones del Régimen Diurno. Esta contaminación se anunciaba ya

cuando Lanzarote sube a la Carreta: la intención del héroe no es buscar en ella refugio, gozar de la placidez del vientre-cuna materno o del descanso sepulcral, sino lograr un objetivo, Ginebra; por lo cual la carreta se convierte ya en un medio de conquista.

Chrétien se siente a disgusto en una obra que ensalza los amores adúlteros de los protagonistas. Por boca de la reina Ginebra (¡Cuán lejana la Ginebra del *Cligès* de la de nuestra obra!) nos hace llegar su pensamiento en materia amorosa: el amor, cuando hace de dos corazones uno, cuando no es una pasión fatal, debe ser santificado por el sagrado vínculo del matrimonio (*Cligès*, vv. 2266-69).

2º Distanciamiento entre Chrétien y María de Champaña: *La Charrette* aparece, pues, como una obra de fuerzas contrarias: el autor por un lado y María y sus reivindicaciones femeninas por otro (*matière*). Dicho de otro modo, la oposición psicológica y moral del autor en oposición al tema y la ideología de la *Fin'Amors*. La victoria final es para Chrétien, el cual sin dejar de ser fiel a sus convicciones, ha cumplido su compromiso. Se puede decir que Chrétien ha jugado bien sus cartas. Sin embargo, lo ha hecho poniendo buen cuidado en no disgustar a la condesa, intención que se deja ya sentir en el *exordio* laudatorio del prólogo.

Para lograrlo, se sirve con maestría de la polivalencia del símbolo (polivalencia ajena a él) que permite lecturas diferentes

según el enfoque de cada uno. Pongamos un ejemplo: Los pensamientos amorosos dominan a Lanzarote hasta el punto de conducirlo al vértigo o a la caída. Esto para María y las preciosas de su corte demuestra la fuerza del amor; para Chrétien, la alienación de la pasión amorosa.

3º Distanciamiento entre autor y personaje: A partir del hecho de la carreta se opera una disociación entre el autor y su personaje. El autor se mueve en el registro del *animus* y Lanzarote en el del *anima*. Chrétien se mantiene firme en su posición "diurna" mientras que, Lanzarote consecuente con su elección sigue un camino "recto" hacia el amor. En este sentido, Lanzarote es el personaje más "libre", más independiente del autor. Chrétien y Lanzarote vuelven a juntarse tras la salida de éste de la torre: Si la carreta los separó, la torre y su proceso de conversión a lo heroico los unirá para siempre.

Sin embargo, este proceso unificador ha sido posible por la voluntad del autor que interviene con todos los medios posibles para reorientar a su héroe, como lo demuestra el carácter "esquizoide" del personaje que aparece ora dominado por una tendencia uraniana (superyo y el yo de Chrétien), ora dominado por una tendencia ctónica (el ello del autor, lo que le gustaría ser o hacer pero que ha sido reprimido. Esta parte sale a la superficie con Lanzarote y busca reafirmarse ante el consciente).

La doble "naturaleza" de Lanzarote, que reúne los poderes del

cielo y de la tierra, nos remite a su homónimo mítico, el dios Irlandés Lug.

Este recorrido zigzagueante, nos evoca a la serpiente y su movimiento, especialmente, a Quetzalcóatl, la serpiente emplumada azteca, pero como en Lanzarote no hay una síntesis armoniosa de ambas tendencias, al final muda de piel y la serpiente da paso al pájaro. La naturaleza solar vence, pues, a la ctónica; es el héroe solar vencedor del dragón-serpiente, su otro yo tenebroso.

La actitud de Chrétien a lo largo de la obra así como el planteamiento final de la misma nos muestra al autor integrado en lo social, defendiendo y proclamando los valores sociales, por imperfectos que sean, por encima de los del individuo, cuya "individualidad" sólo se justifica en la medida en que sirve a su comunidad (la diversidad en la unidad). El individuo que se margina o aísla de lo social es un ser alienado, en crisis y debe recuperar su equilibrio antes de reinsertarse en la comunidad a la que pertenece.

También aparece Chrétien como un hombre moral, de principios religiosos bien asentados, concebidos en su sentido dinámico y vivificador; fuerza de progreso en la vía de la realización del ser.

Con estos horizontes, la actitud de Chrétien en esta novela se

identifica más con el ideal ético de los cantares de gesta, ideal que es recogido y renovado en la corte real francesa, que con el ideal estético-ético de la novela cortés propugnado por las cortes de Blois y de Champaña.

En *La Charrette*, Chrétien ha cumplido su compromiso con la Condesa María sin dejar de ser fiel a sus propias convicciones. Reto difícil que pone en marcha los mecanismos conscientes e inconscientes de su yo creador. Por ello, a pesar de que *La Charrette* no es elección del autor, es probablemente la obra en la que Chrétien es más Chrétien.





## **BIBLIOGRAFIA**



## BIBLIOGRAFIA

### 1. Obras del autor

#### ediciones:

CHRETIEN DE TROYES, *Erec et Enide* (ed. de Mario Roques)  
Paris. Honoré Champion (Les Classiques. Français. Moyen. Age.).1978.

CHRETIEN DE TROYES, *Cligès* (ed. de Alexander Micha)  
Paris. Honoré Champion ( Les Classiques. Français. Moyen. Age.).1975.

CHRETIEN DE TROYES, *Le Chevalier de la Charrette* (ed. de Mario Roques)  
Paris. Honoré Champion ( Les Classiques. Français. Moyen. Age.).1975.

CHRETIEN DE TROYES., *Der Karrenritter (Lancelot) und das  
Wilhelmsleben (Guillaume d'Angleterre) von Christian von Troyes*  
(ed. de Wendelin Foerster)  
Halle. Max Niemeyer. 1899.

CHRETIEN DE TROYES., *Le Chevalier au Lion (Yvain)* (ed. de Mario Roques)  
Paris. Honoré Champion (Classiques. Français. du Moyen. Age.). 1982.

CHRETIEN DE TROYES., *Le Conte du Graal (Perceval)* t.I (ed. de Félix Lecoy

Paris. Honoré Champion (Classiques. Français. du Moyen. Age.), 1979.

CHRETIEN DE TROYES., *Le Conte du Graal (Perceval)* t.II (ed. de Félix Lecoy

Paris. Honoré Champion (Classiques. Français. du Moyen. Age.).1984.

CHRETIEN DE TROYES., *Der Percevalroman (Li contes del Graal )* von Christian von Troyes. (ed. de Alfons Hilka)

Halle. Niemeyer. 1932.

### **traducciones**

CHRETIEN DE TROYES., *Erec et Enide*, (traducción. al francés moderno por René Louis).

Paris. Honoré Champion (Traductions des Classiques Français du Moyen Age). 1979.

CHRETIEN DE TROYES., *Cligès* (traducción. al francés. moderno por Alexandre Micha)

Paris. Honoré Champion (Traductions des Classiques Français du Moyen Age). 1980.

CHRETIEN DE TROYES., *Le Chevalier de la Charrette* (traducción . al

francés. moderno por Jean. Frappier)

Paris. Honoré Champion (Traductions des Classiques Français du Moyen Age). 1977.

CHRETIEN DE TROYES, *Lanzarote del Lago o el Caballero de la Carreta* (traducción. al español de Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca)

Barcelona. Labor. 1976.

CHRETIEN DE TROYES, *Le Chevalier au Lion (Yvain)* (traducción. al francés. moderno por Claude Buridant y Jean Trotin)

Paris. Honoré Champion (Traductions des Classiques Français du Moyen Age). 1982.

CHRETIEN DE TROYES, *Perceval le Gallois ou Le conte du Graal* (traducción. al francés. moderno por Lucien Foulet. Prefacio de Mario Roques)

Paris. Nizet.1976.

CHRETIEN DE TROYES, *Perceval o El cuento del Grial* . (ed. de Martin de Riquer)

Madrid. Austral. 1.961.

## 2. Otros Textos

ADENET LE ROI, *Berte aus grans piés* (ed. de Albert Henry).  
Bruxelles. Publications de L'Université Libre de Bruxelles. 1.951-65.  
5 vols.

BEAUJEU, Renaut de., *Le Bel Inconnu* (ed. de G. Perrie Williams)  
Paris. Honoré Champion (Classiques.Français.du Moyen .Age.). 1983.

BÉROUL, *Le Roman de Tristan (poème du XIIe siècle)* (ed. de L.M.  
Defourques)  
Paris. Honoré Champion ( Classiques. Français. du Moyen. Age ). 1979.

FRANCE, Marie. de, *Les Lais* (ed. de J. Rychner)  
Paris. Honoré Champion ( Classiques.Français.du Moyen .Age.).1966.

*ENEAS (roman du XII<sup>e</sup> siècle)* (ed. de J.J. Salverda de Grave)  
t.I (vv. 1-5.998), Paris. Honoré Champion ( Classiques.Français.du  
Moyen .Age.). 1985.

*ENEAS (roman du XII<sup>e</sup> siècle)* (ed. de J.J. Salverda de Grave)  
t.II (vv. 5.999-10.156), Paris. Honoré Champion (Classiques. Français.  
du Moyen . Age.). 1983.

HESIODO, *Obras y Fragmentos* .

Madrid. Gredos. 1.975.

*La Chanson de Roland* (texto original y traducción de Gérard Moignet)  
Paris. Bordas ( Bibliothèque Bordas). 1969.

*Les Chansons de Jaufré Rudel* (ed. de Alfred Jeanroy)  
Paris. Honoré Champion (Classiques. Français. du Moyen. Age.).1969.

LE CHAPELAIN, André., *Traité de l'amour courtois* (introducción,  
traducción y notas por Claude Buridant)  
Paris. Klincksieck . (Bibliothèque française et romane).1974.

*Mabinogion* (ed. y traducción de J. Loth )  
Genève. Slatkine. 1.975.

POE, Edgar Allan, *Cuentos* (traducción de Julio Cortazar).  
Madrid. Alianza. 1.984.

*Tristan. La merveilleuse histoire de Tristan et Iseut* (ed. de A. Mary)  
Paris. Gallimard (Folio). 1.973.

VERGILI MARONIS, P., *Opera* .  
Oxford. University Press. 1.985.

### 3. Bibliografía crítica sobre el autor

#### 3.1. Bibliografía citada

*Arthurian Literature in The Middle Ages.* A collaborative history,  
(edited by R.S. Loomis)  
Oxford. Clarendon Press. 1974.

BEDNAR, J., *La spiritualité et le symbolisme dans les oeuvres de Chrétien de Troyes.*  
Paris. Nizet. 1974.

BEZZOLA, Reto R., *Le Sens de l'aventure et de l'amour (Chrétien de Troyes).*  
Paris. Champion. 1968.

BREND, Barbara., "Le développement de L'observateur à la tour."  
En *Le Moyen-Age* LXXXIV. 1978, pp. 443-77.

CADOT, Anne. Marie., "*Trois gouttes de sang sur la neige: sur une représentation de la feminité dans le folklore et la littérature médiévale*".  
En *Eidolon: Féminaire* 2, 8.  
Bordeaux. Université de Gascogne. 1979, pp. 19-44.



CARASSO-BULOW, Lucien., *The Merveilleux in Chrétien de Troyes' Romances* .

Genève. Droz. 1976.

COHEN, Gustave., *Un grand romancier d'amour et d'aventure du XII<sup>e</sup> siècle, Chrétien de Troyes et son oeuvre.*

Paris. Boivin. 1931.

CHANDES, Gerard., "Recherches sur l'imaginaire des eaux dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes".

En *Cahiers . de Civilisation. Médiévale* XIX. 1976, pp. 151-164.

CHANDES, Gerard, "Les Quatre éléments: symboles du processus d'individuation dans les romans de Chrétien de Troyes".

En *Les Quatre éléments dans la Culture Médiévale.*

Université de Picardie, Centre D'études Médiévales. Kümmerle Verlag. 1983, pp. 153-169.

CHANDES, Gerard., *La femme, le serpent et l'épée. Recherches sur l'imaginaire symbolique d'un romancier médiéval . Chrétien .*

Amsterdam. Rodopi. 1986.

CHAURAND, Jacques., "Quelques réflexions sur L'hyperbole dans Le Chevalier de la Charrette".

En *Etudes de Langue et Littérature du Moyen Age offertes à Félix*

*Lecoy* .

Paris. Honoré Champion.1973, pp. 43-53.

DIVERRES, Armel. H., "Some Thoughts on the "sens" of *Le Chevalier de la Charrette*".

En *Arthurian Romance, Forum for Modern Language Studies*. VI, n° 1. January. 1970, pp. 24-36.

DUVAL, Paulette., *Recherches sur les structures de la pensée alchimique et les correspondances dans le "Conte du Graal" de Chrétien et l'influence de L'Espagne mozárabe de l'Ebre sur la pensée symbolique de L'oeuvre* .

Paris. Champion. 1975.

FOWLER, David. C., "L'amour dans le Lancelot de Chrétien ".

En *Romania*. 91. 1970, pp. 378-91.

FOULON, C., "Les deux humiliations de Lancelot",

En *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne* 1956, pp. 79-90.

FOURQUET, Jean., "Le rapport entre l'oeuvre et la source chez Chrétien de Troyes et le problème des sources bretonnes".

En *Romance Philology*, XI. 1955-56, pp. 298-312.

FOURRIER, Anthime., *Le courant réaliste dans le Roman Courtois en France au Moyen-âge* .

Paris. Nizet. 1960.

FRAPPIER, Jean., *Chrétien de Troyes* .

Paris. Hatier (Connaissance des Lettres). 1968.

FRAPPIER, Jean., *Etude sur Yvain ou le chevalier au lion de Chrétien de Troyes* .

Paris. S.E.D.E.S. (C.D.U.). 1969.

FRAPPIER, Jean., *Amour Courtois et Table Ronde*.

Genève. Droz. 1973.

FRAPPIER, Jean., *Chrétien de Troyes et le mythe du Graal* .

Paris. S.E.D.E.S. (C.D.U.). 1979.

GYÖRY, Jean., "Prolégomènes à une imagerie de Chrétien de Troyes ".

En *C.ahiers de C.ivilisation M.édiévale* n° 10. 1967, pp. 361-384.

GYÖRY, Jean., "Prolégomènes à une imagerie de Chrétien de Troyes ".

En *C.ahiers de C.ivilisation M.édiévale* n° 11. 1968, pp. 29-39.

HAIDU, Peter., *Lion-Queue-Coupée. L'écart symbolique chez Chrétien de Troyes*.

Genève. Droz. 1972.

KÖHLER, Erich., "Le rôle de la Coutume dans les romans de Chrétien de Troyes".

En *Romania*, LXXXI. 1960, pp. 386-97.

KÖHLER, Erich., *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois. Etudes sur la forme des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal.* (préface de J. Le Goff).

Paris. Gallimard.1974.

HAMEL, A. G. van, "Cligès et Tristan".

En *Romania*, XXXIII. 1907, pp. 465-489.

INFURNA, Marco., "Il motivo del travestimento nel ciclo de Guillaume d'Orange".

En *Medioevo Romanzo*, X, 3 . 1985, pp. 349-369.

KELLY, F. Douglas., *Sens and Conjointure in ' the Chevalier de la Charrette ' .*

Paris- La Haye. Mouton. 1.966.

KOOIJIMAN, Jacques.Cornélius., "Le motif de la Charrette dans le *Chancelot* de Chrétien".

En *Romanische Forschungen*. Frankfurt, LXXXVII. 1975, pp. 342-349.

LE DON, Gerard., "Structures et significations de l'imagerie médiévale de l'enfer"

En *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXII. 1979, pp. 363-372.

LOOMIS, Roger Sherman., *Arthurian tradition and the Chrétien de Troyes*.

New York. Columbia University Press. 1949.

LOT-BORODINE, Myrrha., *De L'amour profane à L'amour sacré* .

Paris. Nizet. 1979.

LEFAY-TOURY, Marie Noële., "Roman Breton et mythes courtois. L'évolution du personnage féminin dans les romans de Chrétien de Troyes".

En *Cahiers de Civilisation Médiévale* , XV. 1972, pp. 193-204.

MARX, Jean., *La Légende arthurienne et Le Graal* .

Genève. Slatkine. 1981.

MARX, Jean., "La vie et les aventures de la reine Guenièvre et la transformation de son personnage".

En *Journal des Savants*, Paris. 1965.

MELA, Charles., *La reine et Le Graal*.

Paris. Du Seuil. 1984.

MICHA, Alexandre., "Sur les sources de la charrette".

En *Romania*, LXXI. 1950, pp. 348-358.

MICHA, Alexandre., "Le pays inconnu dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes".

En *De la Chanson de Geste au roman* (Etudes de littérature médiévale offertes par ses amis, élèves et collègues). Genève. Droz. 1976, pp. 107-115.

MOYA, Marie Helene., "Les Couleurs au Moyen-Age" .

En *Senefiance* n° 24. Publications du C.U.E.R.M.A. Université de Provence. 1988, pp. 273-283.

-NELLI,

NELSON, Brian., "L'autre chez Chrétien de Troyes".

En *Cahiers de Civilisation Médiévale*, X. 1967, pp. 199-205.

NOREIKO, Stephen F., "Le Chevalier de la Charrette : Prise de conscience d'un fin amant".

En *Romania* , XCIV. 1973, pp. 463-483.

PARIS, Gaston., "Etudes sur les romans de la Table Ronde. Lancelot du Lac . I. *Le Lanzelet* d'Ulrich de Zatzikhoven".

En *Romania*, X. 1881, pp. 465-76 y 22-29.

PARIS, Gaston., "Etudes sur les romans de la Table Ronde. Lancelot du Lac II. *Le Conte de la Charrette*".

En *Romania*, XII. 1883, pp. 459-533.

PARIS, Gaston., "Tristan et Cligès".

En *Mélanges de Littérature française du Moyen Age* (Publiés par Mario Roques). Paris. Honoré Champion. 1.966.

PAYEN, Jean-Charles, *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale*.

Genève. Droz. 1968.

PHILIPOT, Emmanuel., "Un épisode d'*Erec et Enide*. La Joie de la Cour. Mabon L'enchanteur".

En *Romania*, XXV. 1896, pp. 258-294.

RIBARD, Jacques., *Chrétien de Troyes: Le chevalier de la Charrette. Essais d'interprétation symbolique*.

Paris. Nizet. 1972.

RIBARD, Jacques., "Le symbolisme des quatre éléments dans le tournoi d'Osenefort du *Cligès* de Chrétien".

En *Les Quatre Eléments dans la culture Médiévale*. Université de Picardie. Centre d'Etudes Médiévales. Kümmerle Verlag. 1983, pp.

163-169.

RYCHNER, Jean., "Le sujet et la signification du Chevalier de la Charrette".

En *Vox Romanica* , t. 27. 1968, pp. 50-76.

RYCHNER, Jean, "Le prologue du *Chevalier de la Charrette et interprétation du roman*" .

En *Mélanges offerts à Mme Rita Lejeune* . Gembloux, II. 1969, pp. 1121-35.

SALINERO CASCANTE, María Jesús., *Elementos para una lectura semiótica en "Le chevalier de la Charrette" de Chrétien de Troyes* .

Universidad de Zaragoza. Departamento de Filología Francesa. 1981.

SALINERO CASCANTE, María Jesús., "La feminidad causa de conflicto heroico en *Erec, Cliges y Perceval* de Chrétien de Troyes"

En *Cuadernos de Investigación Filológica* XI fasc.1-2. 1985, pp.167-186.

SALY, Antoinette., "Le pont de l'épée et la Tour de Baudemagu".

En *Medioevo Romano* , III, 1. 1976, pp. 51-56.

SARGENT, Barbara. Nelson., "*L'autre* chez Chrétien de Troyes "

En *Cahiers de Civilisation Médiévale*, X. 1967, pp. 199-205.



SHIRT, David J., "Godefroi de Lagny et la composition de la Charrette".

En *Romania* , XCVI. 1975, pp. 27-52.

WISEUX, Dominique., *L'initiation chevaleresque dans la légende arthurienne* .

Paris. Dervy-Livres. 1980.

### 3. 2. Bibliografía Consultada

ACCARIE, Maurice., "L'éternel départ de Lancelot. Roman clos et roman ouvert chez Chrétien de Troyes".

En *Mélanges de Langue et de Littérature médiévales offerts à Alice Planche* . Paris. Les Belles Lettres. 1.884, pp. 1-20.

ADLER, Alfred., "A note on the composition of Chrétien's "*Charrette* ".  
En *The Modern Language Review* , XLV, nº 1, Janvier. 1950, pp. 33-39.

ANITCHKOF, E., "Le Saint Graal et les rites Eucaristiques".

En *Romania*, LV. 1929, pp. 174-194.

BAYRAV, Süheyla., *Symbolisme médiéval, Béroul, Marie, Chrétien* .

Paris. P.U.F. 1957.

BOER, Charles de., "Chrétien de Troyes, auteur de *Philomena*" .

En *Romania*, XLI. 1912.

BRAULT, Gerard J., "Chrétien's *Lancelot* . " The eye and the heart"

En *Bulletin Bibliographique de la Société Arthurienne*, XXIV. 1972,  
pp. 142-153.

BROWN, A.C.L., "Chrétien's Yvain".

En *Modern Philology* IX, 1911-12 pp. 109-128.

BRUNEL, C., "Les hanches du roi pêcheur (Chrétien de Troyes, *Perceval* 3513).

EN *Romania*, n° 81. 1.960, pp. 37-43.

ESPOSITO, Eduardo., "Les formes d'hospitalité dans le roman courtois. Du Roman de Thèbes à Chrétien de Troyes".

En *Romania*, CIII .1982, pp. 197-234.

FLORI, Jean., "Pour une histoire de la chevalerie: L'adoubement dans les Romans de Chrétien de Troyes".

En *Romania*, C . 1979, pp. 21-53.

FOULON, Charles., "La Fée Morgue chez Chrétien de Troyes",

En *Melanges de Langue et Littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, t. I, II. Genève. Droz. 1970.

FRAPPIER, Jean., *Le Roman Breton. Introduction. Des origines à Chrétien de Troyes.*

Paris. Centre de Documentation Universitaire. 1950.

FRAPPIER, Jean., "Sur l'interprétation du vers 3.301 du "conte du Graal": Le Graal trestot découvert."

En *Romania*, LXXI, 1950, pp. 240-6.

FRAPPIER, Jean., "Du "Graal trestot découvert" à la forme du Graal

chez Chrétien de Troyes".

En *Romania*, LXXIII, 1952, pp. 82-92.

FRAPPIER, Jean., "Le Graal et la Chevalerie".

En *Romania*, LXXV. 1954, pp. 165-210.

FRAPPIER, Jean., "Le Conte du Graal est-il une allegorie judeo-chrétienne?".

En *Romance Philology*, XVI. 1962-3.

FRAPPIER, Jean., *Autour du Graal* .

Genève. Droz.1976.

GALLAIS, Pierre., "L'hexagone logique et le roman médiévale".

En *Çahiers de Cîvilisation Médiévale*, XVIII. 1975,pp. 3-14 y133-148.

GALLAIS, Pierre., "Le sang sur la neige (le conte et le rêve)".

En *Çahiers de Cîvilisation Médiévale*, XXI. 1978, pp. 37-42.

GALLAIS, Pierre., *Dialectique du récit médiéval. Chrétien de Troyes et l'hexagone logique* .

Amsterdam. Rodopi.1982.

GOUTTEBROZE, Jean.-Guy., "L'arrière-plan psychique et mythique de L'itinéraire de Perceval dans le Conte du Graal".

En *Senefiance*, n° 2. 1976, pp. 339-352.

GOUTTEBROZE, Jean.-Guy., "La chasse au blanc cerf et la conquête de l'épervier dans *Erec et Enide*".

En *Mélanges de Langue et de Littérature médiévales offerts à Alice Planche*. Paris. Les Belles Lettres. 1.884, pp. 213-224.

GUERREAU, Anita., "Romans de Chrétien de Troyes et Contes folkloriques. Rapprochements thématiques et observations de méthode".

En *Romania*, CIV. 1983, pp. 1-48.

GUYER, F.E., "The influence of Ovid on Chrétien de Troyes".

En *Romantic Review*, XII. 1921.

Haidu, Peter., *Aesthetic Distance in Chrétien de Troyes. Irony and Comedy in "Cligès" and "Perceval"*.

Genève. Droz. 1968.

HOEPFFNER, Ernest., "Matière et sens dans le Roman d'*Erec et Enide*".

En *Archivum Romanicum*, XVIII. 1934.

IMBS, Paul., "*La charrette* avant *La Charrette* : Guenièvre et le roman d'*Erec*".

En *Mélanges de Langue et Littérature du Moyen Age et de la*

*Renaissance offcets à J. Frappier . t. I y II. Genève. Droz. 1.970, pp. 419-432.*

IMBS, Paul., "La reine Guenièvre dans *le Chevalier au Lion*".  
En *Etudes de Langue et Littérature du Moyen Age offerts à Félix Lecoy* . Paris. Honoré Champion. 1.973, pp. 235-260.

JONIN, Pierre., "Le vasselage de Lancelot dans *Le conte de La Charrette*".  
En *Moyen Age*, LVIII. 1952, pp. 281-298.

JONIN, Pierre., "L'espace et le temps de la nuit dans les romans de Chrétien de Troyes".  
En *Mélanges de Langue et de Littérature médiévales offerts à Alice Planche* . Paris. Les Belles Lettres. 1.884, pp. 235-246.

KELLY, Douglas., "Two problems in Chrétien's *Charrette* : the boundary of Gorre and the use of *novele*".  
En *Néophilologus*, 1964, pp. 115-121.

LOOMIS, Roger Sherman, LOOMIS, Laura Hibbard., *Arthurian Legends in Medieval Art* .  
New York. Kraus. 1.975.

LOOZE, Laurence N. de., "Chivalry qualified. The caracter of Gauvain in

Chrétien's "Le chevalier de la Charrette".  
En *Romanic Review*, LXXIV. 1983, pp. 253-259.

LOT-BORODINE, Myrrha., "Le conte del Graal de Chrétien de Troyes et sa présentation symbolique".  
En *Romania*, LXXVII. 1.956, pp. 235-288.

LOT, Fernand., "Etudes sur la provenance du cycle arthurien".  
En *Romania*, XXIV, 1895, pp. 497-528.

LOT, Fernand., "L'épisode des larmes d'Enide dans *Erec*".  
En *Romania*, XXVIII, 1899, pp. 345-7.

LOT, Fernand., "Nouvelle étude sur la provenance du cycle arthurien. La patrie des lais Bretons".  
En *Romania*, XXVIII. 1899, pp. 1-48 y 341-7.

LOT, Fernand., "Nouvelle étude sur la provenance du cycle arthurien. La patrie des lais Bretons".  
En *Romania*, XXX. 1901, pp. 1-21.

LOT, Fernand., "Les noces d'Erec et d'Enide".  
En *Romania*, XLVI, 1920, pp. 39-45.

LOT, Fernand., "Celtica, V, Melvas roi des Morts et L'île de Verre"

En *Romania*, XXIV.1895, pp. 32 ss.

LOT, Fernand., "Le chevalier au lion, comparaison avec une légende irlandaise".

En *Romania*, XXI. 1892, pp. 67071.

LYONS, Faith., "La fause mort dans le *Cligès* de Chrétien de Troyes",  
En *Mélanges de linguistique et de Littérature romanes offerts à Mario Roques*. 1950, pp. 167-177.

LYONS, Faith., "Entencion" in Chrétien's *Lancelot* ".  
En *Studies in Philology*, LI, 2 . 1954, pp. 424-434.

MANDEL, Jerome., "Eléments in the Charrette world: The father-son relations ship".

En *Modern Philology*, 62. 1964-5, pp. 97-104.

MARANINI, Lorenza, "Cavalleria" e "Cavalieri" nel mondo di Chrétien de Troyes".

En *Etudes de Langue et Littérature du Moyen Age offertes à Félix Lecoy*. Paris. Champion. 1973.

MARX, Jean., *Nouvelles recherches sur la littérature arthurienne* (le cycle arthurien. Origines et développement de la Légende du Graal). Paris. Klincksieck.1965.



MÉNARD, Philippe, "Le temps et la durée dans les romans de Chrétien de Troyes".

En *Le Moyen-Age*, 73. 1967, pp. 375-401.

MENARD, Philippe., "Note sur la date du chevalier de la Charrette", en *Romania* , XCII. 1971, pp. 118-126.

MICHA, Alexandre., "Deux études sur le Graal I, Le Graal et la lance". En *Romania*, LXXIII. 1952.

MICHA, Alexandre., "L'épreuve de l'épée". En *Romania*, t. LXX, pp. 37-50.

MICHA, Alexandre., *La tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes* .

Genève. Droz. 1.966.

MICHA, Hugues, "Structure et regard romanesques dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes".

En *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XIII, 4. 1970, pp. 323-332.

MORGAN, Gerald., "The conflict of love and Chivalry in Le Chevalier de la Charrette".

En *Romania*, CII. 1981, pp.172-201.

NITZE, William Albert., "'Sens et Matière' dans les oeuvres de Chrétien de Troyes".

En *Romania*, XLIV. 1915, pp. 14-36.

NITZE, William Albert., "Erec and the Joy of the Court".

En *Speculum*, XXLX. 1954, pp. 691-701.

NITZE, William Albert., "Le bruiden celtique et le chateau du Graal".

En *Romania*, t. LXXV. 1.954, pp. 231-40.

NITZE, William Albert., "Yvain and the Myth of the Fountain".

En *Speculum*, XXX. 1955, pp. 170-9.

STURM-MADDOX, Sara., "The *Joie de la Cort* : Thematic unity in Chrétien's *Erec et Enide*".

En *Romania*, t. CIII. 1.982, pp. 513-528.

MENEGUETTI, Maria Luisa., "Joie de la Cort": intégration individuelle et métaphore sociale dans "Erec et Enide".

En *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XIX. 1.976, pp. 371-379.

OWEN, D.D.R., "Profanity and its purpose in Chrétien's *Cligès* and *Lancelot* dans Arthurian Romance".

En *Forum for Modern Language Studies*,  
vol. VI, n° 1, January. 1970, pp. 37-48.

PARIS, P., "De l'origine et du développement de la Table Ronde. Le Saint Graal".

En *Romania*, I. 1872, pp. 457-82.

PAYEN, Jean Charles., "Les valeurs humaines chez Chrétien de Troyes".

En *Mélanges offerts à Mme. Rita Lejeune*. Gembloux. 1969. t.II, pp. 1087-1101.

POIRION, Daniel., "L'ombre Mythique de Perceval dans le Conte du Graal".

en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XVI. 1973, pp. 191-198.

RAHILLY, Leonard. J. , "Mario Roques avait-il raison? Une question d'amour courtois dans le *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes".

En *Romania*, XCXIX. 1978, pp. 400-404.

RIQUER, Martin de., "Perceval y las gotas de sangre en la nieve".

En *Revista de Filología Española*, t. XXXIX. 1.955, pp. 186-219.

RIQUER, Martin de., *La Leyenda del Graal y temas épicos castellanos (medievales)*.

Madrid. Prensa Española. 1968.

ROQUES, Mario., "Le Graal de Chrétien et la demoiselle au Graal".  
En *Romania*, LXXVI. 1955, pp. 1-27.

ROQUES, Mario, "Le Ms. fr. 794 de la Bibliothèque National et le scribe Guiot".  
En *Romania*, XXIII. 1952, pp. 177-199.

SECHELLES, D. de., "L'évolution et la transformation du mythe arthurien dans le thème du Graal".  
En *Romania*, n° 78. 1.957, pp. 182-198.

SOUTHWARD, Elaine., "The Unity of Chrétien's Lancelot".  
En *Mélanges de Linguistique et de Littérature offerts à Mario Roques*, t. II. Genève. Slatkine. 1976, pp. 281-290.

VINAVER, Eugène., " Les deux pas de Lancelot".  
En *Mélanges de Langue et Littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, t. I, II. Genève. Droz. 1970., pp. 355-361.

ZADDY, Z. P., "Pourquoi Erec se décide-t-il à partir en voyage avec Enide ?".  
En *Cahiers de Civilisation Médiévale*. 1.964, 7, pp. 179-185.

#### 4. Bibliografía General

AUBAILLY, J. Claude., *La fée et le chevalier. Essai de mythanalyse de lais féeriques des XII et XIII<sup>e</sup> siècles.*

Paris, Champion. 1986.

AUERBACH, Erich., *Mimesis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale .*

Paris. Gallimard (coll: "Idées"). 1.968.

AUERBACH, Erich., *Lenguaje literario y público en la Baja Latinidad y en la Edad Media*

Seix Barral. Barcelona.1969

AZCARATE, A., *La flor de la liturgia renovada .*

Buenos Aires. Ed. Claretiana. 1.976.

BALTRUSAITIS, Jurgis. *Le Moyen-Age fantastique.*

Paris. Flammarion. 1981.

BEDIER, Joseph., *Les Fabliaux, études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Age .*

Paris. 1.964 (6<sup>e</sup> éd.)

BELPERRON, P., *La joie d'amour. Contribution à l'étude des*

*troubadours et de l'amour courtois .*

Paris. Plon. 1.948.

BEMBOWSKI, "Le faux semblant et la problématique des masques et déguisements"

En *Masques et Déguisements dans la Littérature Médiévale* . Montreal. Vrin, 1988.

BENOIT, F., *L'Héroïsation équestre*

Aix-en-Provence. Orphys.1954 (Publication des Annales de la Faculté des Lettres ).

BERMEJO LARREA, Esperanza., "Normas diferentes sobre la concepción del amor en los debates narrativos franceses del s. XIII"

En *Textos* . Departamento de Filología Francesa. Universidad de Zaragoza. 1.983, pp. 1-24.

BESTIARIO MEDIEVAL (Ed. de Ignacio Malaxecheverría).

Madrid. Siruela. 1986.

BEZZOLA, Reto. R., *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, 3<sup>e</sup> partie, t. II.

Paris. Champion. 1963.

BLOCH, March., *La société féodale. Les classes et le gouvernement*

*des hommes.*

Paris. Albin Michel. 1968.

BORDONOVE, G., *La vida cotidiana de los Templarios en el s. XIII.*

Madrid. Ed. Temas de Hoy. 1989.

BRONISLAW G., "Le marginal".

En *L'homme médiéval* . Paris. Du Seuil. 1989.

BRUYNE, Edgard de., *Historia de la Estética.*

Madrid. La Editorial Católica (Biblioteca de Autores Cristianos)  
1963.

BUSCHINGER, Danielle., "Le motif du déguisement de Tristan dans les  
oeuvres médiévales allemandes des XII et XIII siècles"

En *Masques et Déguisements dans la littérature médiévale* . Montreal.  
Vrin. 1988.

CAZENEUVE, Michel., *Le philtre et l'amour: la légende de Tristan et  
Iseut.*

Paris. José Corti. 1969.

COHEN, Gustave., *La vie littéraire en France au Moyen Age.*

Paris. Ed. Jules Tallandier, 1977.

CURTIUS, Ernest Robert ., *La Littérature Européenne et le Moyen Age latin* .

Paris. P.U.F. 1.956.

DONAIRE FERNANDEZ, María Luisa., *La mujer en la épica francesa.*

Oviedo. Servicio de Publicaciones de la Universidad. 1.982.

DRAGONETTI, Roger, *La technique poétique des trouvères dans la Chanson Courtoise. Contribution à l'étude de la Rhétorique Médiévale.*

Bruges. De Tempel. 1950.

DRAGONETTI, Roger., *La vie de la lettre au Moyen Age* .

Paris. Du Seuil.1980.

DRONKE, Peter., *Medieval latin and the rise of european love-lyric* .

Oxford. Clarendon Press. 1.965-6, 2 vols.

DUBY, Georges., *Le chevalier, la femme et le prêtre.*

Paris. Hachette. 1981.

DUBY, Georges., *El amor en la Edad Media y otros ensayos.*

Madrid. Alianza . 1990.

DUPIN, H., *La courtoisie au Moyen Age (d'après les textes du Xlle et XIII<sup>e</sup> siècles).*



Paris. A. Picard. 1.931.

*L'Eau au Moyen Age.*

*Senefiance*. n°15 . Publications du C.U.E.R.M.A Eds. Jean Laffitte, 1985.

*Exclus et système d'exclusion dans la littérature et la civilisation médiévales .*

*Senefiance*, n°5. Publications du C.U.E.R.M.A, 1978.

FARAL, Edmond., *La Légende arthurienne, études et documents .*

Paris. Champion. 1929.

FARAL, Edmond., *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Age.*

Paris. Champion. 1913.

La Femme dans la société des X-XIII siècles.

Poitiers. Centre d'Etudes de Civilisation médiévale, 1977.

FRANKWALT, M., *Le renforcement affectif de la négation par l'expression d'une valeur minimale en ancien français.*

Tübingen. Max Niemeyer Verlag. 1980.

FRAPPIER, Jean., *Histoire, Mythes et Symboles. Etudes de Littérature*

*française* .

Genève. Droz (Coll. Publications romanes et françaises. )1976.

FUMAGALLI, Vito., *Solitudo carnis. El cuerpo en la Edad Media* .

Madrid. Nerea. 1.990.

GALLAIS, Pierre., "Littérature et Médiatisation. Réflexions sur la Genèse romanesque".

En *Etudes Médiévales*, IV, 1971, p. 39-73.

GENNEP, Anold van., *Los ritos de paso* ,

Madrid. Taurus. 1986.

GILSON, E., *Humanisme Médiéval et Renaissance*.

Paris. Vrin. 1932.

GOUREVITCH, Aaron, *Les catégories de la culture médiévale*.

Paris. Gallimard. 1983.

HEER, Friedrich., *El Mundo Medieval*.

Madrid. Guadarrama.1963.

HIGHUET, G., *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*.

México. Fondo de Cultura Económica. 1954.

JEANROY, A., *La poésie lyrique des troubadours* .  
Toulouse. Privat. 1.934. 2 vols.

*L'Homme Médiéval* (sous la direction de Jacques Le Goff).  
Paris. Seuil (L'Univers Historique).1989.

HUCHET, Jean. Charles., *Le roman médiéval* .  
Paris. P.U.F., 1984.

HUCHET, Jean. Charles., *L'Amour discourtois* .  
Toulouse. Privat. 1987.

HUIZINGA, Johan., *El Otoño de la Edad Media: Estudios sobre las formas de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y los Países Bajos* .  
(8<sup>a</sup> ed. ). Madrid. Revista de Occidente. 1.971.

IMBS, Paul., "De la Fin'Amor".  
En *Cahiers de Civilisation Medievale.*, XII, n<sup>o</sup> 3, 1969.

IMBS, Paul., *La littérature narrative d'imagination*.  
Paris. P.U.F. 1961.

JONIN, Pierre., *Les personnages féminins dans les romans français de Tristan au XII<sup>e</sup> siècle. Etudes des influences contemporaines* .

Aix-en-Provence. Ophrys. 1.958.

KEPPLER, Claude., *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media* .

Madrid. Akal. 1.986.

LAFITTE-HOUSSAT, Jacques., *Troubadours et cours d'amour* .

Paris. P.U.F. (Que sais-je?). 1.971

LANGLOIS, Charles Victor, *La vie en France au Moyen Age*. (présenté par J. de Goff.)

Paris. Slatkine .1981.

LE GOFF, Jacques., *Lo Maravilloso y lo Cotidiano en el Occidente Medieval*.

Barcelona. Gedisa. *Coll: hombre y sociedad*. (Traducido por Alberto L. Bixio). 1985.

LE GOFF, Jacques., *Pour un autre Moyen-âge*.

Paris. Gallimard. 1978.

LE GOFF, Jacques., *La civilisation de L'occident Médiévale*,

Paris. Arthaud. 1987.

LE GOFF, Jacques., *Les Intellectuels au Moyen Age*.

Paris. Du Seuil. 1985.

LE GOFF, Jacques., *L'imaginaire médiéval*.  
Paris. Gallimard .1985.

LEJEUNE, Rita., "Le rôle littéraire de la famille d'Aliénor d'Aquitaine"  
En *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1. 1958, pp.319-37.

LORCIN, Marie-Thérèse., "Humeurs, bains et tisanes: l'eau dans la  
médecine médiévale".  
En *L'eau au Moyen Age. Senefiance* n° 15. Publications du C.U.E.R.M.A.  
Université de Provence. 1.985, pp. 259-273.

LOT-BORODINE, Myrrha., *Le Roman Idyllique au Moyen-âge*.  
Paris. Picard. 1913.

LYONS, Faith., *Les éléments descriptifs dans le roman d'aventure au  
XIII<sup>e</sup> s.*  
Genève. Droz. 1965.

MARKALE, Jean., *Le Roi Arthur et la société celtique*.  
Paris. Payot( Coll. "Le regard de l'histoire").1985.

MARKALE, Jean., *Lancelot et le chevalerie arthurienne*.  
Paris. Imago. 1985.

MARLE, Raimond van., *Iconographie de l'art profane* .

New York. Hacker. 1.971.

*Masques et déguisements dans la Littérature Médiévale* (études recueillies et publiées par M. Louise Ollier),  
Paris. Vrin. 1988.

MAURY, Alfred., *Croyances et légendes du Moyen Age*,  
Genève. Slatkine. 1974.

MENARD, Philippe., *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Age* .  
Genève. Droz. 1.969.

MENARD, Philippe., "La déclaration amoureuse dans la littérature arthurienne au XII<sup>e</sup> siècle".  
En *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XIII. 1.970, pp. 33-42.

NELLI, Rene., *L'érotique des troubadours*  
Toulouse. Privat. 1963.

*L'Or au Moyen-âge*

Senefience n°12 .Publications du C.U.E.R.M.A. Marseille. Eds. Jean Lafitte, 1983.

PATCH, Howard. Rollin., *El otro mundo en la literatura medieval*.

Madrid. Fondo de Cultura Económica. 1983.

PAYEN, J. Ch., *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale (Des origines à 1.230)*

Genève. Droz. 1.968.

PAYEN, J. Ch., *Le Moyen Age, des origines à 1300.*

Paris. Arthaud. 1970.

PEREZ GAMBINI, Carlos., *La cultura medieval .*

Madrid. Cincel, Kapeluz. 1.979.

POLLMANN, Leo., *Die liebe in der hochmittelalterlichen literatur frankreichs .*

Frankfurt am Main. 1.966.

REY-FLAUD, H., *La Névrose courtoise*

Paris. Navarin. 1983.

RIBARD, Jacques., *Le Moyen-Age. Littérature et Symbolisme.*

Paris. Champion. 1984.

RIVIERE, J., *Amuletos, Talismanes y Pentáculos.* (traducción al español. de Carlos Ayala)

Barcelona. Roca. 1986.

ROBREAU, Yvonne., *L'honneur et la honte. Leur expression dans les romans en prose du Lancelot-Graal (XII-XIII)* .

Genève. Droz. 1981.

ROUGEMONT, Denis., *L'amour et l'occident* .

Paris. Plon. 1972.

ROUGEMONT, Denis., *La part du diable*.

Paris. Gallimard (coll., Idées). 1.982.

RUIZ CAPELLAN, Roberto., *Bosque e individuo. Negación y destierro en la epopeya y novela francesas de los siglos XII y XIII*.

Salamanca. Universidad, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología Francesa. 1978

RUIZ CAPELLAN, Roberto., "La caza en la narrativa francesa" (ss. XII y XIII).

En *Estudios franceses* 4, 1980, pp. 139-73

RUIZ DOMENEC, J. E., *El juego del amor como representación del mundo en Andrés el Capellán*.

Bellaterra Barcelona. Universidad Autónoma. 1980.

RUIZ DOMENEC, J. E., Amor y moral matrimonial, el testimonio de Guilhem de Peitieu .



Bellaterra Barcelona. Universidad Autónoma. 1.983.

SCOBELTZINE, A., *L'Art féodal et son enjeu social.*

Paris. Gallimard. 1973.

SEIGNOLLE, CL., *Le diable dans la tradition populaire.*

Paris. Maisonneuve. 1.959

THIOLIER-MEJEAN, Suzanne., *Les poésies satiriques et morales des troubadours du XII<sup>e</sup> siècle à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle .*

Paris. Nizet. 1.978.

WADE, M., *La Mujer en la Edad Media .*

Madrid. Nerea. 1988.

WILMOTTE, M., *Origines du roman en France, l'évolution du sentiment romanesque jusqu'en 1.240 .*

Paris. Boivin. 1.942.

ZUMTHOR, Paul., *Essai de poétique médiévale .*

Paris. Du Seuil. 1.972.

## 5. Metodología

A.A.V.V., *Psicoanálisis y crítica literaria*.

Madrid. Akal. 1981.

ALBOUY, Pierre., *Mythes et mythologies dans la littérature française*.

Paris. A. Colin. 1.969.

ALLEAU, René., *De la nature des symboles*.

Paris. Flammarion. 1958.

ALLEAU, René ., *La Science des symboles*.

Paris. Payot. 1982.

L'Angrogne dans la littérature.

Paris. Albin Michel (col. "Cahiers de l'hermétisme"). 1990.

BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes* (Essai sur l'imagination du mouvement).

Paris. José Cortí. 1943.

BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*.

Paris. José Cortí. 1947.

BACHELARD, Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique*.

Paris. Vrin. 1947.

BACHELARD, Gaston, *Psychanalyse du feu* .

Paris. Gallimard. 1949.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de L'Espace* .

Paris. P.U.F. 1957.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de la rêverie* .

Paris. P.U.F. 1960.

BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du Repos* .

Paris. José Cortí. 1982.

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves* .

Paris. José Corti. 1989.

BARTHES, Roland., *Mythologies* .

Paris. Du Seuil. 1.957.

BASTIDE, R., *Sociologie et psychanalyse*.

Paris. P.U.F. 1950.

BAUDOQUIN, Charles., *Psychanalyse du symbole religieux*.

Paris. Fayard. 1957.

BAUDOUIN, Charles., *Psychanalyse de Victor Hugo* (préface de Pierre Albouy).

Paris. Armand. Colin, (coll. "U2"). 1972.

BAYARD, Jean. Pierre., *La symbolique du Feu.*

Paris. Guy Trédaniel. 1986.

BEIGBEDER, Olivier., *La Symbolique.*

Paris. P.U.F. (col. "Que sais-je?"). 1957.

BELEVAN, Henri., *Teoría de lo Fantástico .*

Barcelona. Anagrama ( col. "Fundamentos"). 1976.

BELLEMIN-NOEL, Jean., *Psychanalyse et littérature.*

Paris. P.U.F. (col. "Que sais-je?"). 1978.

BELLEMIN-NOEL, Jean., *Vers l'inconscient du texte .*

Paris. P.U.F. 1.979.

BENOIST, L., *Signes, Symboles et mythes.*

Paris. P.U.F. 1975.

BENVENISTE, Emile., *Problèmes de Linguistique générale.*

Paris. Gallimard. 1975.

BETTELHEIM, Bruno., *Les Blesures Symboliques*.  
Paris. Gallimard (coll" Tres"). 1971.

BETTELHEIM, Bruno., *Psicoanálisis de los cuentos de Hadas* (trad. de  
Silvia Turió).  
Barcelona. Grijalbo. 1986.

BLANCHOT, Maurice., "Du Merveilleux".  
En *L'Arche*, 27-28 (Août-Sept). 1948.

BOBES, Carmen, *Gramática textual de "Belarmino y Apolonio",  
análisis semiológico* .  
Madrid. CUPSA (Ensayos Planeta de Lingüística y Crítica  
Literaria).1977.

BODQUIN Charles., "Le symbole chez Sain Jean de la Croix".  
En *Psychanalyse de symbole religierux.*. Paris. 1957.

BONAPARTE, Marie., *Eros, Chronos et Thanatos*.  
Paris. P.U.F. 1952.

BONAPARTE, Marie., *Edgar Poe, sa vie, son oeuvre, étude analytique* .  
Paris. Denoel et Steele, et PUF. 1.958. 3 vols.

BREMOND, Claude., "La logique des possibles narratifs".

En *Communications* n° 8. Paris. Du Seuil. 1966.

BREMOND, Claude., *Logique du Récit.*

Paris. Du Seuil. 1973.

BRIL, Jacques., *Symbolisme et Civilisation. Essai sur l'efficacité anthropologique de l'imaginaire.*

Paris. Honoré. Champion, 1977.

BRUNEL, Pierre., *Le Mythe de la Métamorphose.*

Paris. Armand. Colin. 1974.

BURCKHARDT, Titus., *Alquimia .*

Barcelona. Plaza Janés. 1972.

BURGOS, Jean, "L'arbre ou les Métamorphoses d'un refuge exemplaire : sur un aspect de la poétique de l'arbre ".

En *Circe 2 : Le refuge I.* Paris. Lettres Modernes. 1.970, pp. 9-51.

BURGOS, Jean., *Méthodologie de L'imaginaire .*

Paris. Lettres Modernes. 1970.

BURGOS, Jean., *Pour une poétique de l'imaginaire.*

Paris. Du Seuil. 1982.

Cahiers de l'Hermetisme.  
Paris. Albin Michel. 1977.

Cahiers internationaux du symbolisme.  
Genève. Publications de la Société du Symbolisme. 1963.

CAILLOIS, Roger., *L'homme et le sacré* .  
Paris. Gallimard, (coll: "idées"). 1950.

CAILLOIS, Roger., *Au coeur du fantastique*.  
Paris. Gallimard. 1965.

CAILLOIS, Roger., *Le mythe et l'homme* .  
Paris. Gallimard, (Coll."Idées"). 1972.

CAILLOIS, Roger., *Approches de l'imaginaire*.  
Paris. Gallimard. 1974.

CAMPO, A. del., "Poesía y estilo de la *Noche Oscura*."  
EN *Revista de Ideas Estéticas I*, 1943, pp.33-58

CAMPBELL, Joseph., *Psicoanálisis del Mito. El Héroe de las Mil Caras*.  
México. Fondo Cultura Económica. 1959.

CASSIRER, Ernest., *Mito y Lenguaje*.

Buenos Aires. Nueva Visión. 1973.

CENCILLO, Luis., *Mito, Semántica y realidad*.

Madrid. La Editorial. Católica. 1970.

*CIRCE, Cahiers du Centre de Recherche de l'Imaginaire.*

*CIRCE 1: Méthodologie de l'imaginaire.*

Paris. Lettres Modernes. 1969.

*CIRCE 2: Le refuge I.*

Paris. Lettres Modernes. 1970.

*CIRCE 2: Le refuge II.*

Paris. Lettres Modernes. 1972.

CIRLOT, Juan Eduardo., *Diccionario de símbolos tradicionales* .

Barcelona. Luis Miracle Editor. 1958.

CLANCIER, Anne., "La Psychocritique".

En *Circé* 1, 1. 969, pp. 47-80.

CLANCIER, Anne., *Psychanalyse et critique littéraire, "Nouvelle recherche"* .

Toulouse. Privat. 1.973.



CHOISY, M., *La Métaphysique des Yogas* .

Genève. Mont Blanc. 1.948.

D'ARBOIS DE JUBAINVILLE, H., *Les Druides et les dieux celtiques à forme d'animaux.*

Osnabrück. Otto Zeller. 1969.

D'ARBOIS DE JUBAINVILLE, H., *El ciclo mitológico Irlandés y la mitología celta.*

Barcelona. Visión libros. 1981.

DAVY, Marie-Madeleine ., *Initiation à la symbolique romane* .

Paris. Flammarion.1.967.

DERCHE, Roland ., *Quatre mythes poétiques, Oedipe, Narcisse, Psyché, Lorelei* .

Paris. S.E.D.E.S. 1.962.

*Dictionnaire des Symboles* (sous la direction de Jean Chevalier avec le concours de Alain Gheerbrandt)

Paris. Lafont. 1969.

DIEL, Paul., *Le symbolisme dans la mythologie grecque* .

Paris. Payot. 1966.

DIEL, Paul., *Le symbolisme dans la Bible* .  
Paris. Payot. 1.976.

DIEZ DEL CORRAL, Luis, *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*.  
Gredos. Madrid. 1957.

DONTENVILLE, Henri., *Mythologie Française* .  
Paris. Payot. 1973.

DOUBROVSKY, Serge., *Pourquoi la nouvelle critique ?*.  
Paris. Mercure de France. 1.966.

DUMEZIL, Georges., *Mitra-Varuna, essai sur deux représentations indo-européenne de la souveraineté* .  
Paris. Gallimard . 1948.

DUMEZIL, Georges ., *Mythe et épopée* .  
Paris. Gallimard. 1968.

DUMEZIL, Georges., *El destino del Guerrero* .  
México. Siglo. XXI. 1971.

DURAND, Gilbert., "A propos du vocabulaire de l'imaginaire. Mythe, Mythanalyse, Mythocritique"

En *Recherches et Travaux* 15. Université de Grenoble, pp. 4-19.

DURAND, Gilbert., *Figures Mythiques e visages de l'oeuvre. De la Mythocritique à la Mythanalyse* .  
Paris. Berg. 1979.

DURAND, Gilbert., *Science de l'homme et tradition* .  
2<sup>e</sup> ed. Paris. Berg .1979.

DURAND, Gilbert., *Les grands textes de la sociologie moderne*  
3<sup>a</sup> ed. Paris. Bordas. 1979.

DURAND, Gilbert., *L'âme tigrée. Les purlis de Psyché* (recueil  
d'articles).  
Paris. Denoël/Gonthier. 1980.

DURAND, G., *Le Décor mythique de la "Chartreuse de Parme "*.  
3<sup>a</sup> ed. Paris. José Corti. 1983.

DURAND, Gilbert., *Structures Anthropologiques de L'Imaginaire*.  
Paris. Bordas. 1990 (10<sup>a</sup> ed.).

*EIDOLON: Feminaire* (2), 8.

L.A.P.R.I.L. Université de Bordeaux III. Oct. 1979.

*EIDOLON: Catabases (2)*, 15.

L.A.P.R.I.L. Université de Bordeaux III. Mai, 1981.

*EIDOLON: Eaux (2)*, 18.

L.A.P.R.I.L. Université de Bordeaux III, Oct. 1981.

*EIDOLON: Aspects du Feu* .

L.A.P.R.I.L. Université de Bordeaux III, Oct. 1988.

ELIADE, Mircea, *Images et Symboles*.

Paris. Gallimard. 1952.

ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*.

Paris. Gallimard. (Coll."Idées"), 1957.

ELIADE, Mircea, *Aspects du Mythe*.

Paris. Gallimard, (coll: "Folio Essais"). 1963.

ELIADE, Mircea, *El mito del Eterno Retorno*.

Madrid. Alianza. 1.972.

ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*.

Guadarrama. Madrid. 1973.

ELIADE, Mircea, *Mito y Realidad*.

Madrid. Guadarrama. 1973.

ELIADE, Mircea, *Tratado de Historia de las Religiones. Morfología y dinámica de lo sagrado.*

Madrid. Ediciones Cristiandad. 1981.

ELIADE, Mircea, *Herreros y Alquimistas.*

Madrid. Taurus. 1984.

ELIADE, Mircea, *Iniciaciones místicas.*

Madrid. Taurus. 1984.

FERNANDEZ, D., "Introduction à la psychobiographie".

EN *Nouvelle revue de psychanalyse*, I. Paris. Gallimard. 1970.

FRANZ, M.L. von., *La voie de l'individuation dans les contes de fées.*

Paris. La Fontaine de Pierre. 1978.

FRANZ, Marie .Louise. von., *L'Ombre et le Mal dans les contes de fées.*

Paris. La Fontaine de Pierre. 1980.

FRANZ, Marie .Louise. von., *La femme dans les contes de fées.*

Paris. La Fontaine de Pierre. 1984.

FRAZER, James .George., *La Rama dorada* (Magia y Religión).

Madrid. Fondo Cultura Economica. 1989.

FREUD, Sigmund., *Introduction à la psychanalyse*.  
Paris. Payot. 1947.

FREUD, Sigmund ., *Totem et Tabou*.  
Paris. Payot. 1947.

FREUD, Sigmund ., *L'Interpretation des rêves*.  
Paris. P.U.F. 1967.

FRYE, Northrop., *Anatomia de la crítica* .  
Caracas. Monte Avila editores. 1.957.

GALICHET, George., *Grammaire Structurale du français moderne* .  
Paris. Hatier. 1.971.

GENNEP, Arnold. van, *Los Ritos de Paso*  
Madrid. Taurus. 1986.

GENETTE, Gerard., *Figures I, II, III*.  
Paris. Du Seuil. 1969.

GENETTE, Gerard., "La Rhétorique restreinte".  
EN *Communications* 16. Paris. Du Seuil. 1970, pp. 158-171.

GIRARD, René., *La violence et le sacré*.  
Paris. Bernard Grasset. 1972.

GIRARD, René., *Literatura, Mímesis y Antropología*.  
Barcelona. Gedisa ( col. "Hombre y sociedad") .1984.

GRAVES, Robert., *La Diosa Blanca . Historia comparada del mito poético*.  
Buenos Aires. Losada. 1.970.

GREIMAS, Algidas. Julien., *Du sens*.  
Paris. Du Seuil. 1970

GRIMAL, Pierre., *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine* .  
Paris. P.U.F. 1.979 (6<sup>a</sup> ed.).

GUENON, René., *Le roi du Monde*.  
Paris. Gallimard. 1958.

GUENON, René., *Le Symbolisme de la croix*.  
Paris. Guy Trédaniel. 1984.

GUIETTE, R., "Symbolisme et senefiance au Moyen Age"  
En *Romanica Gandesia*, VIII, 1960.

GUIRAUD, Pierre., *Index du vocabulaire du symbolisme*.  
Paris. Klincksieck. 1953.

GUSDORF, Georges., *Mythe et métaphysique*.  
Paris. Flammarion. 1953.

GUYONVARCH, Ch.; LE ROUX, F., *Les Druides*.  
La Guerche-de-Bretagne. Ouest-France. 1986.

HUCHET, Ch., *Littérature médiévale et psychanalyse. Pour une critique littéraire*.  
Paris. P.U.F. (col. "Ecriture"). 1990.

HUTIN, S., *L'Alchimie* .  
Paris. P.U.F. 1971.

*L'île territoire mythique* (Etudes rassemblées par Fr. Moureau).  
Paris. Aux Amateurs des Livres. 1989

JUNG, Carl Gustav., *L'homme à la découverte de son âme*.  
Genève. Mont-Blanc. 1950.

JUNG, Carl Gustav., *Símbolos de transformación*.  
Paidós. Buenos Aires. 1962,



JUNG, Carl Gustav., *El hombre y sus símbolos*.  
Aguilar. Madrid. 1969.

JUNG, Carl Gustav., *Psychologie et Alchimie* .  
Paris. Buchet-Castel. 1970.

JUNG, Carl Gustav., *Los complejos y el inconsciente* .  
Plaza-Janés. Barcelona. 1970.

JUNG, Carl Gustav., *Arquetipos e inconsciente colectivo* .  
Paidós. Buenos Aires. 1977.

KÖLHER, Erich., *Le Hasard en Littérature* .  
Paris. Klincksieck. 1986.

KRAPPE, A. H., *Mythologie Universelle* .  
Paris. Payot, 1930.

KRAPPE, A. H., *La genèse des Mythes* .  
Paris. Payot. 1952.

KUSHNER, Eva., *Le mythe d'Orphée dans la littérature française  
contemporaine* .  
Paris. Nizet. 1.961.

LACAN, Jacques., (El seminario de), *Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis* .

Paidós. Barcelona. 1964.

LACAN, Jacques., *Ecrits* .

Paris. Seuil. 1966.

LACROZE, R., *La Fonction de L'Imagination* .

Boivin. Paris .1938.

LAPLANCHE, J., et PONTALIS, J.B., *Vocabulaire de la Psychanalyse*.

Paris. P.U.F. 1971.

LE GALLIOT, Jean ., *Psychanalyse et langage littéraires. Théorie et pratique* .

Paris. Nathan. 1.977.

LEROI-GOURHAN, André., *Le Geste et la parole, t. I: technique et langage*

Paris. Albin Michel, 1965.

LEVY-BRUHL, Lucien., *L'expérience mytique et les symboles*.

Paris. P.U.F. 1938.

LEVI-STRAUSS, Claude., *Anthropologie Structurale*

Paris. Plon. 1958.

LEVI-STRAUSS, Claude., *Mythologies, I: Le cru et le cuit*  
Paris. Plon, 1964.

MABILLE, Pierre., *Le Miroir du Merveilleux.*  
Paris. Minuit. 1962.

MALINOWSKI, Bronislaw., *Magia, Ciencia, Religión..*  
Barcelona. Ariel. 1982.

MARKALE, Jean., *Les Celtes et la civilisation celtique .*  
Paris. Payot. 1969.

MARKALE, Jean., *L'épopée celtique en Bretagne .*  
Paris. Payot. (Coll. "Petite Bibliothèque Payot"). 1971.

MAURON, Charles., *Des métaphores obsédantes au mythe personnel .*  
Paris. José. Corti. 1980.

MAUSS, Marcel., *Sociologie et Anthropologie .*  
Paris. P.U.F. 1960.

MENDEL, Gerard., *La révolte contre le père. Une introduction à la  
sociopsychanalyse.*

Paris. Payot. 1968.

MERANI, Alberto L., *Diccionario de Psicología* .

2ª ed. Barcelona. Grijalbo. 1979.

MILLET, L.; DAVY, M.; TROVILLARD, J., *Le Symbole* .

Paris. Fayard. 1959.

MOREL, G., "La structure du symbole chez Saint Jean de la Croix" .

En *Recherches et débats XXIX: Le symbole*. Paris. Fayard. 1959, pp.

66-86

*Mythe, Symbole, Roman* .

Actes du colloque d'Amiens (réunis par J. Bessière)

Paris. P.U.F. 1.980.

NATAF, Georges., *Symboles, signes et marques* .

Paris. Berg.1973.

NELLI, René., *L'amour et les mythes du coeur . Le corps féminin et*

*l'imagination* .

Paris. Hachette. 1.975.

PEÑUELAS, M., *Mito, Literatura y Realidad* .

Gredos. Madrid. 1965.

POUILLON, Jean *Temps et Roman* .

Paris. Gallimard. 1946.

*Problèmes du mythe et de son interprétation* (Colloque de Chantilly).

Paris. Belles-Lettres. 1.978.

PROPP, Vladimir., *Morfología del cuento* .

(4<sup>a</sup> ed.) Madrid. Ed. Fundamentos. 1.977.

PROPP, Vladimir., *Edipo a la luz del folklore* .

Barcelona. Bruguera. 1.983.

*Quiromancia*

Barcelona. De Vecchi. 1988.

RANK, Otto., *El mito del nacimiento del héroe*.

Buenos Aires. Paidós. 1961.

RANK, Otto., *El trauma del Nacimiento* .

Barcelona. Paidós. 1981.

*Recherches sur l'imaginaire* .

Université d'Angers. U.E.R. des Lettres et des Sciences Humaines.

Cahier XIII.1985.

RICARD, R., "Saint Jean de la Croix et l'image de la bûche enflammée.  
Contributions à l' étude d'un thème symbolique".  
En *Les Lettres Romanes*, 33, 1979, pp. 73-85.

RICHARD, Jean-Pierre., *Poésie et profondeur* .  
Paris. Du Seuil. 1.955.

RICOEUR, Paul., *De l'interprétation, essai sur Freud* .  
Paris. Du Seuil. 1965.

ROHEIM, Géza., *Psychanalyse et anthropologie, culture, personnalité,  
inconscient* .  
Paris. Gallimard. 1.967.

ROSOLATO, Guy ., *Essais sur le symbolique* .  
Paris. Gallimard. 1.969.

RUIZ CAPELLAN, Roberto.; ARAMBURU RIERA, Francisca., "Substratos  
míticos en el *Cantar de Roldán* ".  
En *Cuadernos de Investigación Filológica*. T. XII y XIII. 1.986-7, pp.  
5-43.

SARTRE, Jean .Paul., *L'Imagination* .  
Paris. P.U.F. 1950.

SARTRE, Jean .Paul., *L'Imaginaire* .

Paris. Gallimard.( col:"essais"). 1986.

TODOROV, Tzvetan., *Introduction à la littérature fantastique* .

Paris. Du Seuil. 1970.

TODOROV, Tzvetan., "Les catégories du récit"

En *Communications* 8. Paris. Du Seuil. 1966.

TODOROV, Tzvetan. , "Les registres de la Parole" .

En *Journal de Psychologie* n° 64. Du Seuil. (col. "Points"). 1981.

TODOROV, Tzvetan., *Théories du symbole.*

Paris. Du Seuil. 1977.

TODOROV, Tzvetan., *Symbolisme et interprétation.*

Paris. Du Seuil. 1978.

VAX, Louis., *La séduction de l'étrange.*

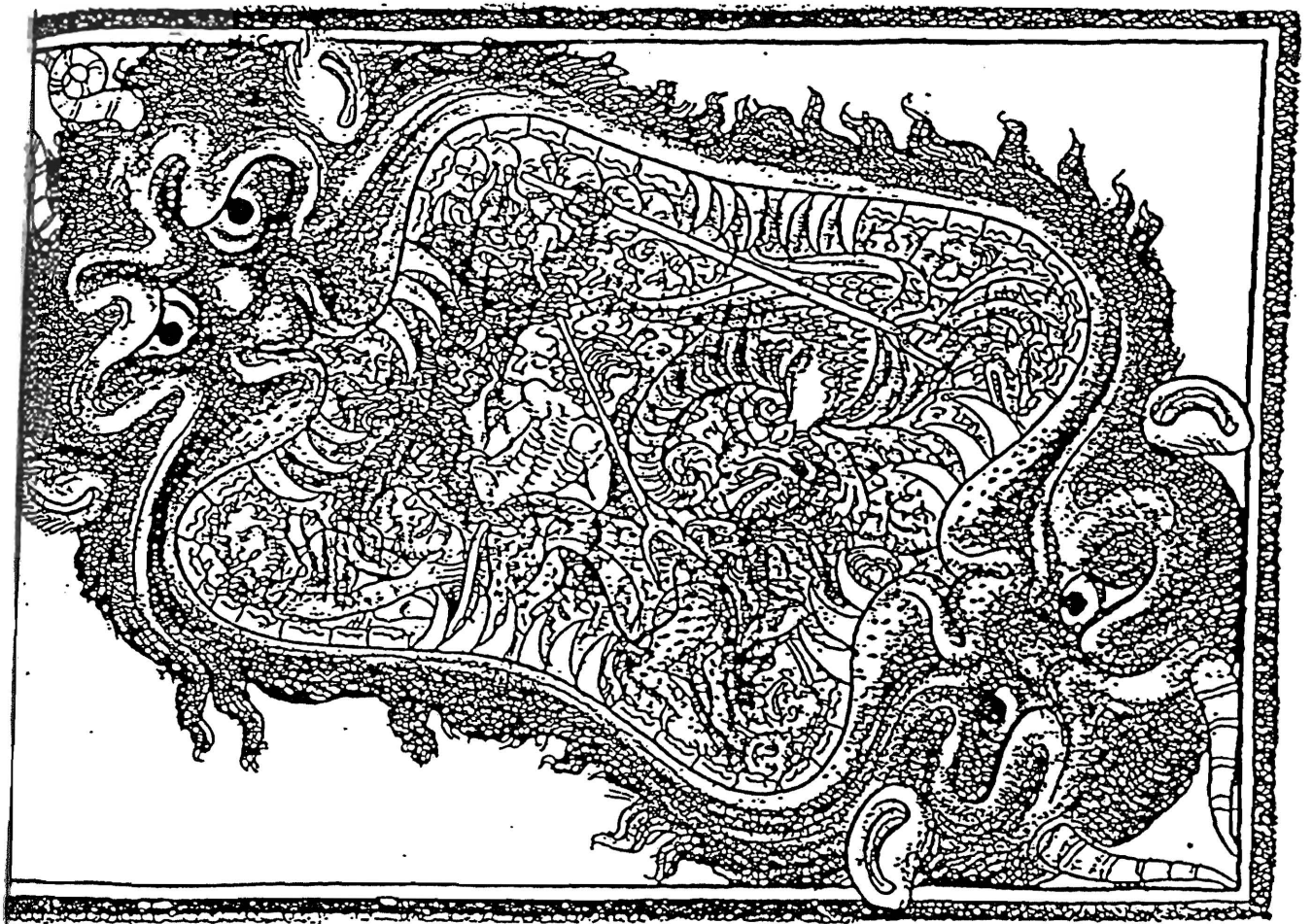
Paris. P.U.F. 1965.

VILLEGAS, Juan., *La estructura mítica del héroe.*

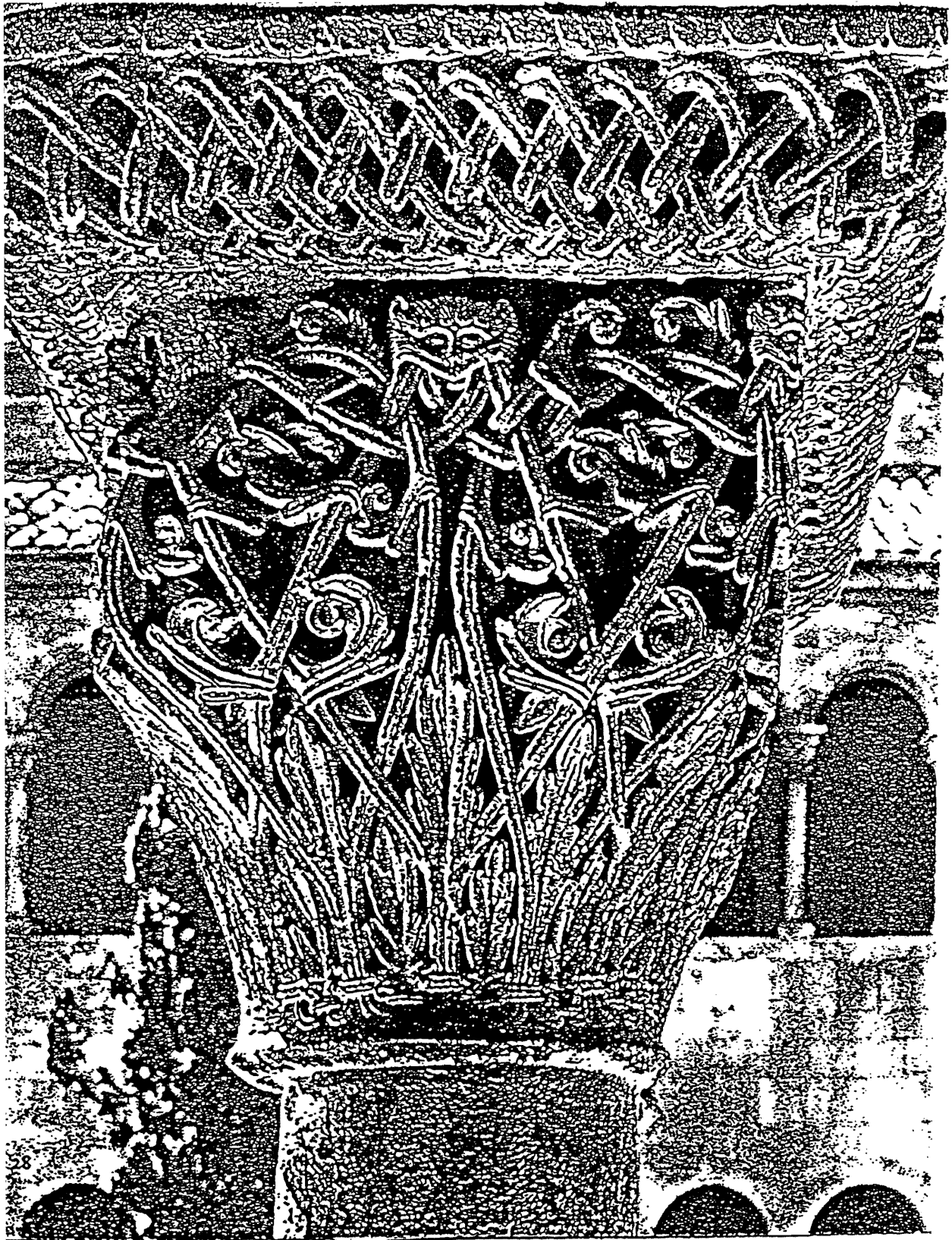
Barcelona. Planeta. 1973.



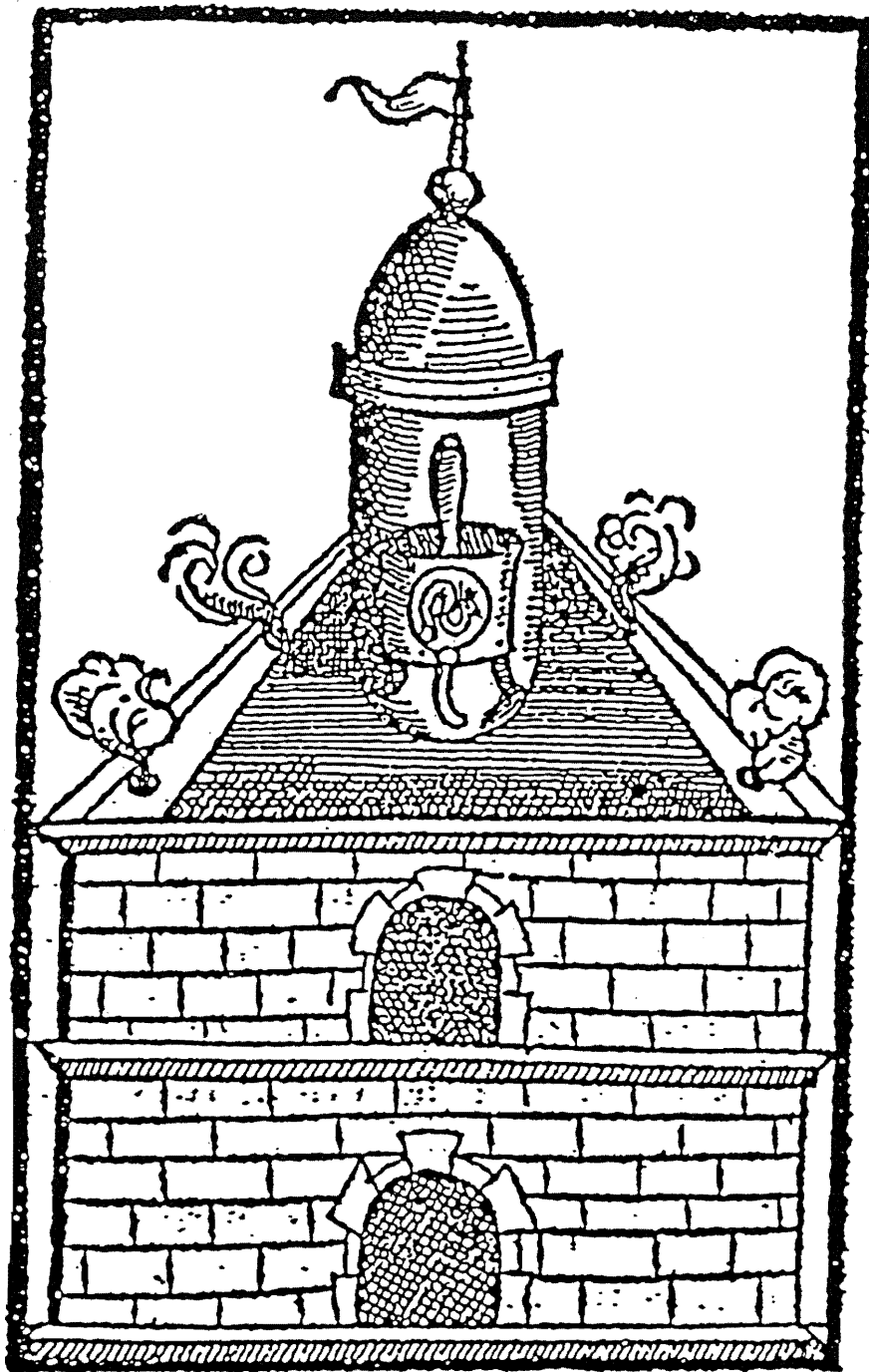




LAM. 1 Gorgoneion doble. Apocalipsis anglonormando, comienzos del siglo XIII.  
Paris, Biblioteca Nacional, ms. 4<sup>03</sup>, f.40

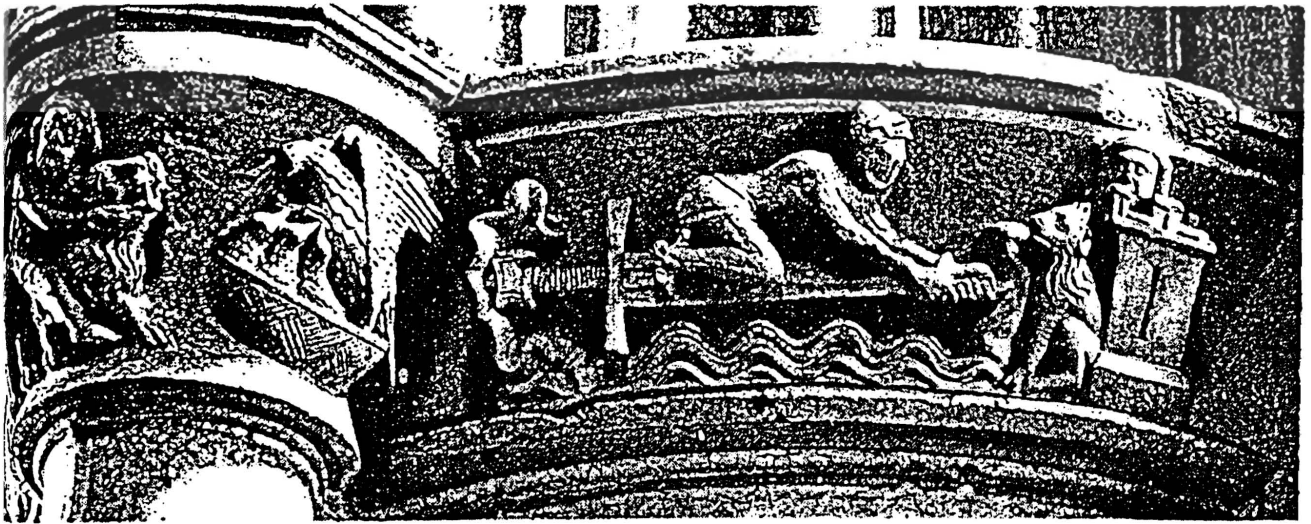


Santo Domingo de Silos: Capitel de la galeria norte: Mascara y rinceau



LAM. 4.

Atanor del libro de Basilio Valenti-  
ro «Von dem grossen Stein der Uhal-  
ten...», Leipzig, M.DC.J ii.



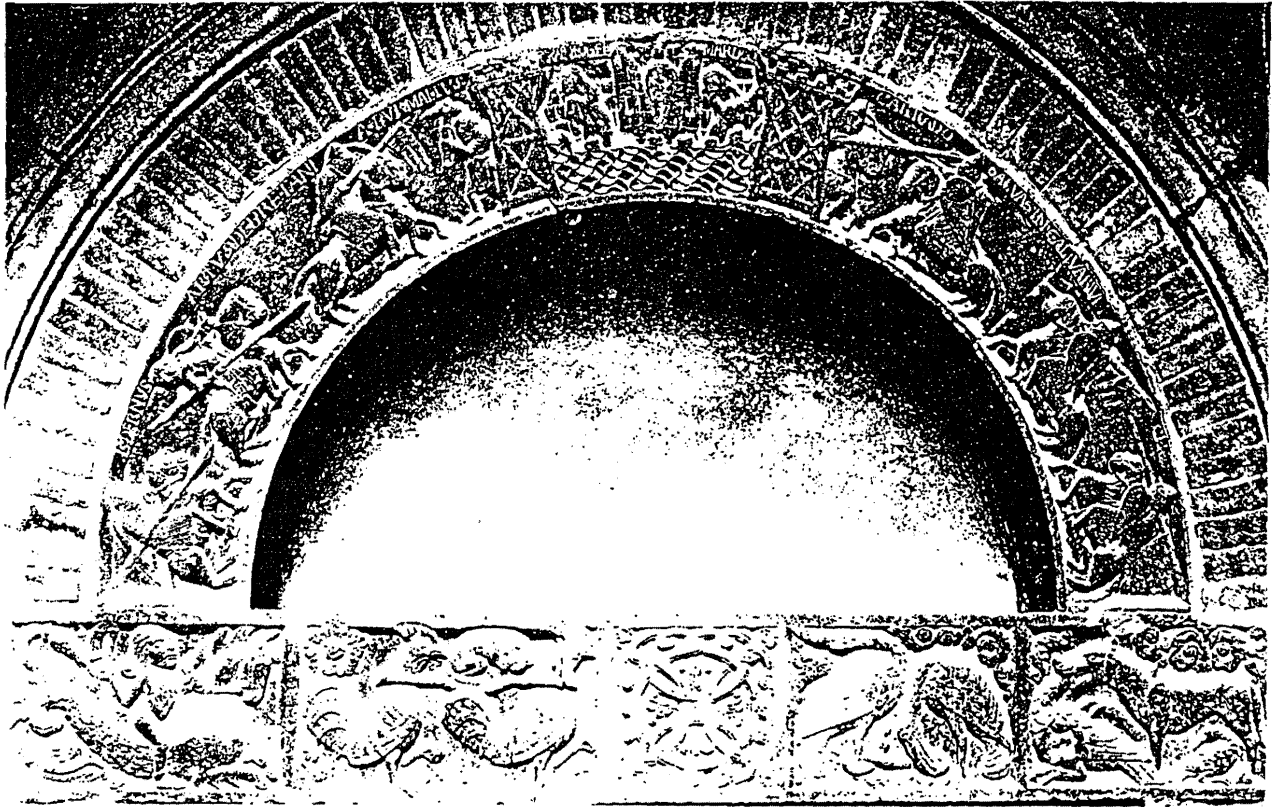
LAM. 5 Capitel de Caen, 1350-1400. Lancelot en el puente de la espada.



LAM. 6 Vaso funerario, periodo geometrico atico [del Dypilon]. Museo Nacional de Ateas (s. IX-VIII a.C.)



*El andrógino hermético, Rey y Reina a la vez, entre el «árbol del Sol» y el «árbol de la Luna» y sobre el dragón de la Naturaleza. Tiene alas y lleva en la mano derecha una serpiente enroscada, y en la izquierda, un cáliz con tres serpientes. La mitad masculina viste de rojo, y la femenina, de blanco. — Del manuscrito de Michael Cochem (hacia 1530) que se conserva en la Biblioteca Vadiana de St. Gallen.*



LAM. 8

Arthur, Gawain, and Other Knights Rescue Winlogee.  
ARCHIVOLT, MODENA CATHEDRAL. EARLY XII CENTURY.

*Phot. L. K. Porter*