

IV. Chrétien de Troyes: la creación de la ficción novelesca

La inclinación de las casas nobiliarias a ejercer el mecenazgo entre los clérigos procedentes de las escuelas urbanas, el renacer de la cultura clásica, la práctica de traducción y de elaboración cronística en la forma del octosílabo pareado, prepararon el terreno para la gran transformación del género. Dispusieron las posibilidades que sólo un genio —en la expresión de S. Hofer— habría de saber sintetizar. A un escritor de la Champaña de cuya vida no se sabe prácticamente nada, se debe la aparición del roman como novela en el Occidente europeo. Tan sólo es posible afirmar con seguridad que Chrétien estuvo al servicio del condado de Champaña donde elaboró la tercera y cuarta de sus obras —*El caballero de la carreta* y *El caballero del león*— entre los años 1177 y 1179, para seguidamente marchar a la corte de Flandes. Al príncipe Felipe le dedicó su último roman, *El Cuento del Graal*, escrito con toda probabilidad entre los años 1181 y 1183. A. Fourrier situó su primer roman, el *Erec*, hacia el año 1170, después del cual y según manifiesta el propio Chrétien, se habría dedicado a traducir a Ovidio, a una elaboración de la historia del rey Marc y de Iseo la rubia y al *Cligés*, su segunda obra conservada. Si es correcta la cronología establecida por Fourrier, la labor literaria de este autor se extendería a lo largo de las décadas setenta y ochenta del siglo XII. Un período decisivo en la historia de Europa pues durante esos años tuvo lugar

un sensible cambio en la percepción de las cosas. Mientras en el terreno de la especulación filosófica los intelectuales parisinos se interesaban por la noción de re-presentación como se pone de manifiesto en el *Anticlaudianus* de Alain de Lille (1182-3) o en el *Tratado del amor cortés* de Andrés el capellán (1186-90), en el campo de la literatura se penetraba en las posibilidades de la experiencia lúdica en el suceso narrado. Como ha sostenido J. E. Ruiz Domenec la idea de juego invade la obra de Chrétien de Troyes y ahí reside justamente su modernidad: en la advertencia de un «como si», la ficción se instaló de modo ya irremediable en el relato. Ello supuso un gran cambio en la conciencia de los planos de construcción de la realidad creándose un profundo abismo entre estas obras y aquellas anteriores en las que no se advertían signos de diferenciación entre la ficción y la realidad. A principios del siglo XIII Jean de Garlande distinguía en su *Poetria la res ficta* (el hecho ficcional) de la *res gesta* (el hecho histórico) y estas nociones le sirvieron para elaborar una de las primeras clasificaciones de géneros literarios. Este autor supo acoger en su tratado la última novedad tanto en el ámbito literario como en el filosófico: aquella categoría mental que hizo posible y legitimó la creación de una historia verdadera desplazando la exigencia de transmitir verdad histórica.

Algunos de los Prólogos que encabezan los romans de Chrétien parecen dar entrada a una auténtica teoría literaria. El escritor sitúa su propia tarea, la distingue de otras, fija sus objetivos y determina el plano de construcción. Destaca, en primer lugar, el nuevo contenido que ofrece Chrétien al concepto roman. En *El Caballero de la Carreta*, el concepto aparece introducido en la expresión *romans a feire anpraigne* («me dediqué a hacer un roman»), siendo utilizado como un sustantivo que define su obra y que además está empleado de modo sinónimo a otro término que se encuentra más abajo: *Del Cheva-*

lier de la Charrete/comance Chrestiens son livre («Del Caballero de la Carreta/comienzo Chrétien su libro»). *Livre* y *romans* poseen un significado equivalente y aluden concretamente a la idea de hacer un libro, una obra escrita en lengua románica. La noción de traducción ha desaparecido totalmente. Con todo, Chrétien conoce el valor de *roman* como traducción. En el Prólogo al *Cligés* donde enumera las obras realizadas anteriormente afirma que aquel que escribió acerca de Erec y Enid y *les comandezans d'Ovide/et l'art d'amors en roman mist* («y tradujo el arte de amar de Ovidio»). En efecto, aquí el término se encuentra incardinado a la expresión habitual de los escritores de los años cincuenta y sesenta: *mettre en romans*, porque en este caso se trata indudablemente de una traducción del *Ars amandi* de Ovidio. Chrétien empleó de modo distinto el concepto *roman* para aludir a la traducción ovidiana y para referirse al *Caballero de la Carreta*. Dos acepciones distintas que indican una conciencia también distinta de la obra literaria. Esta nueva conciencia se encuentra atestiguada en otro concepto y en otra expresión: *et tret d'un conte d'aventure/ une mout bele conjointure* («y extrae de un cuento de aventuras, un relato muy hermoso»). El término *conjointure* aparece por vez primera en la literatura francesa en este Prólogo al *Erec*. Literalmente significa «conjunción» y se puede glosar, tal y como ha sostenido E. Köhler, por «la relación interna de las partes con respecto a un todo», lo que en la terminología actual equivaldría al concepto «estructura». La *conjointure* es lo creado por el escritor, de modo que desde esta perspectiva resultaría semejante a *roman* y a *livre*. Chrétien ha descrito un proceso: extraer de un cuento de aventuras, una «estructura» muy hermosa. Su tarea ha sido en primer lugar en seleccionar (*traire*) de unas fuentes definidas como *conte d'aventure*. Unos versos más abajo de este mismo prólogo se confirma la suposición de que el cuento de aventuras es una fuente oral: *D'Erec, le fil*

Lac, est li contes/ que devant rois et devant contes/ depecier et corronpre suelent/ cil qui de conter vivre vuelent («Acerca de Erec, el hijo del rey Lac es el cuento, que ante reyes y condes suelen corromper y destruir los que viven de contar»). Un cuento posiblemente bretón (al menos el nombre del protagonista es de origen bretón) narrado por los que viven de contar, es decir, por los juglares. Frente a la *conjointure*, lograda a través de la escritura, el autor contrapone los vicios juglarescos inherentes a la oralidad: *depecier*, *corronpre* («despedazar», «corromper»). La unidad estructural aparece aquí como una propiedad de la escritura.

La *conjointure* aparece calificada como *mout bele*. Sorprende este adjetivo pues sustituye al que hasta el momento había sido habitual: *vrai*. El objetivo del escritor es ahora la obtención de una belleza resultante de la armonía de las partes con respecto a un todo. Tal y como ha advertido H. R. Jauss, la expresión indica un «ennoblecimiento de la ficción», pues ésta esconde un *sensus moralis*. No hay divergencia entre ética y estética pues la belleza continúa ligada a la verdad aunque ésta ya no se relacione con la historia. Si Alain de Lille justificó el valor de las *images* considerando que las *mendacia singula* podían convertirse *in verum*, a Chrétien de Troyes parece perseguirle una idea similar en estos versos iniciales del *Erec*. Los cuentos de aventuras que narraban la historia del personaje habían estado condenados a la corrupción de los juglares; la veracidad se alcanzará en el esfuerzo constructivo del escritor para crear una historia ejemplar.

Chrétien de Troyes es consciente de que los temas y motivos no proceden de su propia imaginación. Su originalidad no radicó en la invención de una historia jamás oída, sino en la novedosa organización de una historia conocida. El autor concibió que la obra debía estar formada por «materia y sentido». Guiado por el impulso habitual de adular al mecenas, Chrétien sostiene en el

Prólogo de *El Caballero de la Carreta: matiere et san li done et livre/ la contesse, et il s'antremet/ de panser, que gueres n'i met/ fors sa painne et s'antancion* («materia y sentido le concede la condesa y él se dispone a pensar, sin poner nada más de su parte excepto su entrega y toda su voluntad»). La diferenciación entre materia y sentido supone asimismo la apertura a la ficcionalidad. La materia hace referencia a la fuente ya seleccionada, a ese proceso que el escritor de la Champaña definió como «extraer de un cuento de aventuras». Alude al argumento fijado a través de las fuentes existentes. El sentido es aquél que un autor quiere imponer a la materia y que en el texto se manifiesta en sus intervenciones, juzgando las situaciones y los actos de sus personajes. La separación entre materia y sentido implica una actitud frente al texto totalmente distinta a la que imperaba en la épica, donde el autor o intérprete no se podía inmiscuir en los sucesos pues aquéllos formaban parte de un pasado inalterable. A la objetividad épica se opone una intensa subjetividad que surge ante la evidencia de que lo narrado no es un acontecimiento histórico, sino una ficción que con todo puede contener verdad. Una verdad que depende del correcto sentido que un autor sepa otorgarle a la historia.

Una inmensa distancia separa el *roman de Brut* de Wace del *Erec* de Chrétien de Troyes, que se advierte leyendo tan sólo los primeros versos de este *roman*: «Un día de Pascuas, en el tiempo nuevo, en Caradigan, su castillo, el rey Arturo mantuvo corte». Un inicio de este tipo supone una ruptura radical del tiempo histórico. Chrétien se ha introducido en la sucesión lineal de acontecimientos y ha elegido «un día de Pascuas», de modo semejante a como Geoffrey y Wace daban entrada a las fiestas de la coronación de Arturo. Pero en este caso se le ha otorgado valor de origen que no desencadenará el tiempo histórico, sino el tiempo ficcional. El público de hacia el

año 1170 se debió sorprender al oír estos primeros versos del *roman* y debió reconocer en ellos dos elementos: Arturo y la corte. El primero de ellos había sido difundido en la tradición literaria dentro del mismo género y poseía un claro significado histórico. El segundo hacía referencia a una realidad contundente llena de actualidad. Como sostiene W. Iser son éstos dos datos extratextuales, supuestos, pues se remiten a un campo de referencias para seguidamente dar entrada al relato de ficción.

Ya los cronistas habían logrado identificar el mundo artúrico con lo paradigmático de la cortesía. Chrétien intensifica esta relación al describir el ambiente de la corte: «Nunca fue vista corte más hermosa, llena de buenos caballeros, valientes, audaces y fieros, y llena también de ricas damas y doncellas, hijas de reyes, gentiles y hermosas». Una imagen ideal de la corte, espejo del espacio donde el propio escritor escribía su *roman*. Un inicio semejante construye el principio de *El Caballero de la Carreta* y de *El Caballero del León*: de nuevo, la Corte de Arturo, un día de Pascuas, justamente la época en que la caballería renovaba la casta mediante los ritos de investidura. En estos tres *romans* Chrétien configura una imagen perfecta de la Corte de Arturo formada siempre por la conjunción de tres elementos: el rey, la reina con sus doncellas y los caballeros. Una imagen ternaria que reproduce el modelo cortesano de la segunda mitad del siglo XII y que, como ha señalado G. Duby, descansaba en la unidad conyugal compuesta por el *senior* y su esposa, la dama acompañada de las doncellas, y aquellos caballeros que esperaban la generosidad de su señor.

Muy pocos personajes sirven al escritor para el reconocimiento inmediato de la corte artúrica: además del rey, suele citar a la reina Ginebra y pocos versos más abajo aparecen unos personajes fijos, Gauvain, el sobrino del rey, y Keu, el senescal. Ambos habían intervenido en la *Historia* de Geoffrey, pero Chrétien les concedió unas ca-



Caza del ciervo blanco, por el rey Artús y sus caballeros, en el primer episodio de *Erec*. Miniatura de un manuscrito. (Biblioteca nacional, París.)

racterísticas diferentes: Gauvain, lleno de prudencia y cortesía, consejero del rey, frente al orgulloso y desmesurado senescal, dispuesto siempre a la discusión. Un auténtico contrapunto literario, cuya función consistía en hacer reconocible la Corte de Arturo como colectividad. La imagen estática entra en movimiento a partir de un conflicto que de inmediato genera una cierta ruptura de la idealidad cortesana. En el *Erec*, Arturo decide ir a la caza del ciervo blanco, lo que en opinión de Gauvain resultará conflictivo. La ruptura del ideal se intensifica cuando durante la caza un caballero desconocido afrenta a la reina Ginebra, lo cual origina la súbita relevancia de un individuo, el protagonista del relato, Erec, que abandonando la colectividad se internará en el espacio del bosque con el fin de reparar la afrenta. Se boceta ya la contraposición entre lo público y lo privado, la colectividad y el individuo, la corte y el caballero. Este esquema inicial adquiere mayor densidad en *El Caballero de la Carreta*: la irrupción de un caballero extraño en la corte lleno de descortesía y desmesura destruye la imagen ideal de la corte pues pone de manifiesto la debilidad del rey Arturo. En *El Caballero del León* será un relato retrospectivo, la historia de un fracaso ante la aventura, lo que genere la «salida del caballero cortesano». Chrétien de Troyes relegó el plano histórico para dotar a la Corte de Arturo de una función narrativa adecuada a un contenido preciso. Construyó la forma ar-túrica que H. Emmel entendió no como algo externo, sino como una «rigurosa correlación entre contenido y estructura».

En principio, la salida del caballero cortesano tiene por función el restablecimiento del orden perdido. Se consigue mediante la *aventura*, un concepto que invade el roman y cuyo campo de significados es muy amplio. En su acepción etimológica, *aventure* (de *adventus*) es «aquello que le acontece al caballero». Introduce una dimensión específica del género opuesto a la épica, pues supone —según

una terminología hegeliana— la imposición de una ética del acontecimiento frente a una ética de la acción. A diferencia del héroe épico que actúa por su propia voluntad, el héroe del roman se somete al acontecimiento y también al azar, que es otro de los significados fundamentales del concepto *aventure*. La aventura implica riesgo y su ejercicio se encuentra plenamente identificado con la práctica del combate. Constituye la unidad estructural básica de los romans de Chrétien y, al mismo tiempo, integra el *topos cortés*, la relación amor/caballería.

El *Erec* y *El Caballero del León* desarrollan un modelo estructural similar: los dos caballeros abandonan la colectividad para solucionar una afrenta. Dejándose llevar por el azar, llevan a cabo una aventura («La Conquista del Gavilán» en el *Erec* y «La Aventura de la Fuente» en *El Caballero del León*) que no sólo sirve para restaurar el orden, sino que conduce a los dos caballeros a la obtención de un objeto. Erec o Yvain se oponen al adversario al que dominan mediante el combate y ello sirve para que se atribuyan el objeto ansiado: la doncella o la dama con la que contraerán matrimonio. Después de la conquista del gavilán, Erec retorna con Enide a la corte del rey Arturo concluyéndose la costumbre de la caza del ciervo blanco. Chrétien ofrece un indicio de la estructura de la obra al afirmar «aquí terminan los primeros versos» (v. 1844). En *El Caballero del León* es la Corte del Rey Arturo la que se traslada al lugar de la Fuente y, por analogía con el *Erec*, ahí se puede situar el final de la primera parte de la obra (v. 2475). Ambos romans presentan un esquema similar de la primera parte: Corte de Arturo / salida del caballero cortesano / realización de la aventura que permite la obtención del objeto / reaparición de la Corte de Arturo. Como señaló R. Warning, este esquema reproduce la estructura del cuento, pero Chrétien sobrepasó con mucho este plano de la narración. Ahí donde el cuento termina, comienza el escritor la novela. El *sensus*

moralis se sitúa en una segunda parte que tiene como objeto relatar la crisis del protagonista.

Profundamente interesado por el equilibrio del *topos cortés*, Chrétien planteó diversas posibilidades de su ruptura. En el *Erec*, el amor excesivo del protagonista hacia su esposa Enide le conducen al olvido de las armas, la *recreantise*, lo que motiva una reprobación pública de su conducta y será Enide quien le transmita las críticas de la corte. En *El Caballero del León*, se suscita el caso inverso: el célibe Gauvain convence a Yvain para que abandone a su esposa Laudine y se dedique de nuevo a la vida de torneos. El ejercicio de la caballería hacen olvidar a Yvain a su esposa y no cumple el plazo que ésta le había concedido para su errancia. En esta segunda obra, Chrétien desarrolla ampliamente el tema de la crisis (vv. 2476-2795). Esta poseerá un espacio propio, la tierra salvaje, y una actitud específica, la locura de Yvain. Realmente, al escritor de la Champaña no le interesó sólo la obtención del objeto, sino mucho más su correcta obtención que se inicia una vez superada la crisis en una tercera parte (vv. 2796-6818). A lo largo de esta última parte las aventuras se suceden, casi siempre en ritmo ascendente (su dificultad suele ser cada vez mayor) y finalizan con la reintegración del héroe en la colectividad que a veces coincide con una última reaparición de la Corte de Arturo.

En la tercera parte Chrétien perfila una ética del comportamiento caballeresco y es justamente ahí donde se sitúa el carácter de ejemplaridad de sus protagonistas alcanzado en una evolución progresiva. En todos estos romans se exige la transformación de los personajes y se apunta la idea de «proceso iniciático», tal y como sostuvieron R.R. Bezzola y A. Fierz-Monnier. Tanto Erec como Yvain superan distintas etapas que en el segundo roman se significan mediante la adquisición de un nuevo nombre por parte del héroe. Desde Chrétien, la pérdida o el hallazgo de un nombre constituyó en la literatura ar-

túrica una forma simbólica para aludir a la transformación del héroe, un modo de marcar una etapa decisiva en la evolución del personaje. La sustitución del nombre de Yvain por el de «El Caballero del León» en el verso 4290 del roman, señala un cambio y alude a la adquisición de nuevos valores éticos y morales. El pasaje es considerado por algunos autores como un momento decisivo en la obra marcando el inicio de una nueva parte.

En realidad, no existe unanimidad de opiniones en el análisis estructural de estos romans de Chrétien, pues mientras algunos autores argumentan una estructura bipartita, otros en cambio abogan por la tripartición. Los primeros no suelen otorgar valor de «parte estructural» a la crisis, resuelta por lo general en pocos versos; los segundos advierten que la importancia estructural de un pasaje no tiene por qué ser cuantitativa. Y en efecto, como se comprobará más adelante, la presencia o ausencia de crisis motivará modelos estructurales diferentes en la tradición artúrica posterior.

A pesar de las variantes que se introdujeron en *El Caballero del León*, parece que esta obra fue pensada sobre el modelo ya esbozado en el *Erec*. Concepciones distintas habrían de guiar el estilo constructivo de *El Caballero de la Carreta* y *El Cuento del Graal*.

Ambas obras quedaron inacabadas. Con todo, es posible advertir los cambios estructurales que Chrétien introdujo en la *Carreta* y la complejidad que sufrió el «modelo *Erec*» en *El Cuento del Graal*.

El Caballero de la Carreta conserva la forma artúrica inicial y la acción se desencadena por la aparición del caballero extraño. La afrenta a la corte artúrica se encuentra materializada en la sustracción de un objeto: la reina Ginebra. Esta novedad implicó la construcción de la acción según el esquema de la *queste* («búsqueda»). La reparación de la afrenta sólo es efectiva cuando el caballero que sale de la corte, logre recuperar el objeto perdido. El inicio

del roman se encuentra aquí ampliado y podría configurar por sí solo una primera parte de la obra: Corte de Arturo / llegada del caballero extraño / rapto de Ginebra y seguidamente, la aparición del que será el protagonista de la obra y cuyo nombre no se desvela hasta el verso 3660. Chrétien logró concentrar la intriga y el enigma en esa ocultación del personaje cuyo primer acto le procura un nombre: al subirse en la carreta como requisito indispensable para saber acerca de la reina, el caballero se convertirá en «el de la Carreta» y sólo cuando la haya encontrado recuperará su auténtico nombre: Lancelot du Lac. Ya en esta obra, Chrétien pensó en la posibilidad de construir un doble plano en la acción: la búsqueda de la reina la llevan a cabo dos personajes, Gauvain y Lancelot, que adoptan dos posturas diferentes definidas en el roman mediante los conceptos *reisons* y *amors* (Gauvain, el que se deja llevar por la razón y Lancelot, el que se abandona al amor) y concretizados en la adopción de dos caminos diversos (Gauvain elige el Puente de las Aguas y Lancelot, El Puente de la Espada). Pero a partir del verso 700, Chrétien abandona a Gauvain para extenderse en la *queste* de Lancelot ordenada en aventuras consecutivas. En su última novela el escritor recuperó el doble plano que originó, en la expresión de W. Kellermann, un estilo propiamente constructivo.

Una sensible alteración de la forma artúrica se comprueba al leer los primeros versos de *El Cuento del Graal*. El espacio habitual de la Corte de Arturo se encuentra sustituido por un nuevo escenario: una yerma floresta solitaria. La acción transcurre también un día de primavera pero resulta completamente novedosa comparándola con los anteriores romans: un joven saliendo de la casa de su madre. Una aguda ironía invade el primer pasaje de esta obra, generando como señalara P. Haidu una profunda distancia estética por parte del autor con respecto a su texto. El joven asiste a un espectáculo cuyo significado

desconoce y que pretende interpretar aplicando las enseñanzas maternas: la aparición de la caballería. Chrétien configura un nuevo tipo de personaje: un ingenuo, un ignorante, un *nice* en francés antiguo. Esta última obra logra reproducir mejor que ninguna otra la idea del roman como iniciación pues es en la que con mayor intensidad se aprecia la profunda transformación del héroe. El joven ingenuo está destinado a ser el mejor de los caballeros. Por ello, después del encuentro con la caballería se asiste a una evolución progresiva cuyo objetivo consiste en alcanzar la identidad caballeresca. De la casa de la madre a la Corte del Rey Arturo y de la Corte hacia las primeras aventuras: aprendizaje del manejo caballeresco de las armas en casa de Gornemant de Goort quien además le investirá caballero, ejercicio de la función caballeresca al ayudar a la doncella desprotegida de Belrepeire, la aventura del Castillo del Graal, sin duda, el suceso fundamental de la obra. El joven que salió de la casa de la madre ya no es el mismo que abandona el castillo del Graal y, como siempre, esa transformación aparece indicada mediante el descubrimiento del nombre. A la salida del Castillo del Rey Pescador, el joven se encuentra con su prima que le recrimina un comportamiento equivocado pues el héroe guardó silencio ante las maravillas del Graal; en esa situación, el joven adivina llamarse Perceval el galés (vv. 3573-75). La imagen de Perceval como el mejor de los caballeros se manifiesta en el episodio de las gotas de sangre en la nieve, cuando el héroe abstraído en la semblanza de la dama, combate con cuantos caballeros de la corte de Arturo pretenden sacarle de sus pensamientos por medio de las armas; sólo el cortés Gauvain le convence para que le acompañe a la Corte donde es recibido como un caballero realizado. Aquí culminaría un proceso evolutivo en el héroe y se configuraría la primera parte de la obra, mucho más compleja que el *Erec* o *El Caballero del León*. La segunda parte daría entrada a la noción de crisis: una vez en

la Corte de Arturo, Perceval, es recriminado públicamente por la Doncella fea en la mula. Una escena repetitiva del encuentro con la prima, pero que señala la distancia entre lo público y lo privado. Las críticas de ambos personajes son similares, pero Perceval entra en crisis porque en esta ocasión su error en la Corte del Pescador se manifiesta ante toda la Corte. Chrétien vuelve a construir un doble plano de la acción que se origina a partir del esquema de la *queste*. En esta ocasión, la *queste* se orienta hacia el Graal y la lanza sangrante y son dos personajes, Gauvain y Perceval, quienes la llevan a cabo, aun cuando el primer caballero salga por otros motivos a la aventura, pues pronto el azar le conducirá hacia la búsqueda de esos objetos maravillosos. La salida de los caballeros de la Corte (v. 4714) abriría una tercera parte en la que Chrétien eclipsa por mil quinientos versos al que hasta el momento había sido el protagonista de su roman. En efecto, la narración prosigue con Gauvain y el autor recupera a Perceval más adelante, presentándolo según la imagen del caballero errante cuya crisis no se identifica con la locura (como era el caso de Yvain) sino con el pecado (v. 6217). Perceval va errante, olvidado de Dios, sin entrar en iglesia ni adorar la cruz y ya han transcurrido cinco años desde que abandonó por segunda vez la Corte de Arturo. Después de este episodio que transcurre el día de Viernes Santo durante el cual Perceval se arrepiente de sus pecados en la casa del ermitaño, la narración vuelve a continuar con Gauvain (v. 6518) y de pronto queda interrumpida. Los romanistas han discutido acerca de si estas últimas aventuras de Gauvain pertenecían originalmente al roman o si por el contrario un copista habría unido dos obras diferentes. Dejando al margen esta última parte del roman y limitándonos hasta el encuentro de Perceval y el ermitaño, se aprecia la creación de un nuevo modelo estructural. Fruto de la maduración de las experiencias anteriores, síntesis en cierto modo de los esquemas narrativos

de *El Caballero del León* y de la *Carreta*, esta obra influyó decisivamente en la novelística posterior.

La construcción de la *conjointure* fue el gran hallazgo de Chrétien de Troyes. Su inmenso legado y lo que permitió la transformación del género. Pero además la materia de Bretaña adquirió nuevos contenidos dentro de la ficción novelesca.

El rico caudal de motivos que ofrecía la tradición oral de origen bretón fue sutilmente adaptada a las intenciones que guiaban al escritor de la Champaña. La relación entre la *aventure* y la *merveille* recibió un perfecto equilibrio y, alejándose de los posibles valores míticos iniciales, Chrétien racionalizó su materia al orientarla hacia otras funciones. El autor introdujo en sus obras gran cantidad de motivos que en parte conservan sus aspectos maravillosos pero a los que se les había desprovisto de su contenido original. En el *Erec*, la última aventura, «La Alegría de la Corte», se encuentra configurada a partir de elementos que parecen proceder de las civilizaciones celtas: el héroe se introduce en un espacio con propiedades extraordinarias (cerrado sólo por el aire pero que «ofrecía más resistencia que el hierro, en un jardín de frutos perennes») y se enfrenta a un personaje que recuerda a una divinidad irlandesa: un gigante de armas de color rojo llamado Mabonagrain (un nombre que parece proceder del dios Mabon, hijo de Matrona, «el prisionero de la isla»). El personaje está aprisionado en el lugar por haber concedido a su amiga un *don contraignant* (un don obligatorio). La doncella se presenta en un principio llena de rasgos prodigiosos, pues parece que es ella la «encantadora» del lugar. El público de los años setenta debía intuir la presencia del enigma en el extraño lugar. Posiblemente asociaba los nombres y la situación con esquemas míticos. Sin embargo, después de saturar el suceso de elementos maravillosos, el autor los racionaliza de un modo casi imperceptible: el extraño gigante resulta ser más tarde el sobrino del conde

del lugar, la doncella será prima de Enide. Los sucesos no se encuentran explicados sino que se ocultan en la intriga y la aventura busca ante todo revelar un sentido moral. El héroe destruye un tipo de amor claramente anticortés, alejado de la civilización, que recuerda demasiado a la leyenda tristaniana, un mito subversivo contra el que Chrétien luchó incansablemente (como se advierte en su explícita crítica planteada en el *Cligés*).

En *El Caballero del León*, «La Aventura de la Fuente» (ante la que fracasó Calogrenante y triunfará Yvain) se sitúa en un plano muy semejante: una condensación de elementos maravillosos para su inmediata racionalización. El enigmático «Cortejo del Graal» constituye en principio un suceso que tiene que ver con lo maravilloso. El héroe contempla «maravillado» la aparición del doncel con la lanza sangrante y a la doncella que lleva el resplandeciente graal. Muchos elementos de las aventuras se encuentran atestiguados de modo aislado en las literaturas célticas. Sin embargo, la organización de esos elementos en motivos y temas también parecen debidos a la capacidad del escritor de la Champaña, orientados hacia una intención concreta, al sentido que el autor quiere conceder a su relato.

Una circunstancia real se oculta tras la ficción novelesca. La figura del caballero errante corresponde a un grupo social concreto, conflictivo en las capas elevadas de la segunda mitad del siglo XII, aquel que con toda probabilidad componía la mayor parte del público receptor del género: los *jóvenes*, condenados al celibato por las nuevas estrategias matrimoniales, carentes también de tierras destinados a los primogénitos, ociosos por la ausencia de guerras, errantes para ocupar sus vidas en los torneos. La novela poseyó esa función mediatizadora tan característica del género permitiendo que los jóvenes caballeros alcanzaran el objeto codiciado (esposa y tierras) al menos en la ilusión, al identificarse con personajes como Erec o Yvain.

La forma artúrica

Un jor de Pasque, au tans novel,
A Caradigan, son chastel,
Ot li rois Artus cort tenue,
Ains si riche ne fu veüe;
Car mout i ot buens chevaliers,
Hardiz et corageus et fiers,
Et riches dames et puceles,
Filles a rois, jantes et beles.

Un día de Pascuas, en tiempo nuevo
en Caradigan, su castillo,
mantuvo corte el rey Arturo.
Nunca antes se había visto una tan rica,
pues había allí muy buenos caballeros,
lentos de valor, coraje y feroces,
y ricas damas y doncellas,
hijas de reyes, gentiles y hermosas.

(Chrétien de Troyes, *Erec*)

Artus, li buens rois de Bretaingne,
La cui proesce nos ansaigne,
Que nos soiens preu et cortois,
Tint cort si riche come rois
A cele feste, qui tant coste,
Qu'an doit clamer la pantecoste.
Li rois fu a Carduel an Gales.
Après mangier parmi cez sales
Li chevalier s'atropelerent
La, ou dames les apelerent
Ou dameiseles ou puceles.
Li un recontoient noveles,
Li autre parloient d'amors,
Des angoisses et des dolors
Et des granz biens, qu'an ont sovant
Li deciple de son covant,
Qui lors estoit riches et buens.

Arturo, el noble rey de Breña,
cuyas proezas son para nosotros
ejemplos de valor y de cortesía,
al llegar esta fiesta que llamamos
Pentecostés, la celebró con todo el
fasto propio de la realeza, reunien-
do a su corte de Caraduel, en el país
de Gales. Después del banquete,
los caballeros formaron grupos
junto con las damas,
damiselas o doncellas.
Unos contaban historias,
otros hablaban de amor,
de las angustias y tormentos
que causa y de los deleitosos bienes
de que a menudo gozaron los
discipulos de su escuela, cuya regla
era a la sazón dulce y buena.

(Chrétien de Troyes, *El Caballero del León*, trad. M.J. Lemarchand)

Et dit qu'a une Acenssion
li rois Artus cort tenue ot,
riche et bele tant con lui plot,
si riche com a roi estut.
Après mangier ne se remut
li rois d'anre ses conpaignons;
molt ot an la sale barons,
et si fu la reine ansanble;
si ot avec aus, ce me sanble,
mainte bele dame cortoise,
bien parlant an langue françoise

Y dice que en una Ascensión
el rey Arturo mantuvo corte
tan poderosa y bella como quiso,
tan rica como corresponde a rey.
Después de comer no se movió
el rey de entre sus compañeros;
en la sala había muchos barones
y también estaba la reina con ellas;
me parece que había con ellos mu-
chas hermosas y corteses damas que
bien conversaban en lengua francesa.

(Chrétien de Troyes, *El Caballero de la Carreta*)

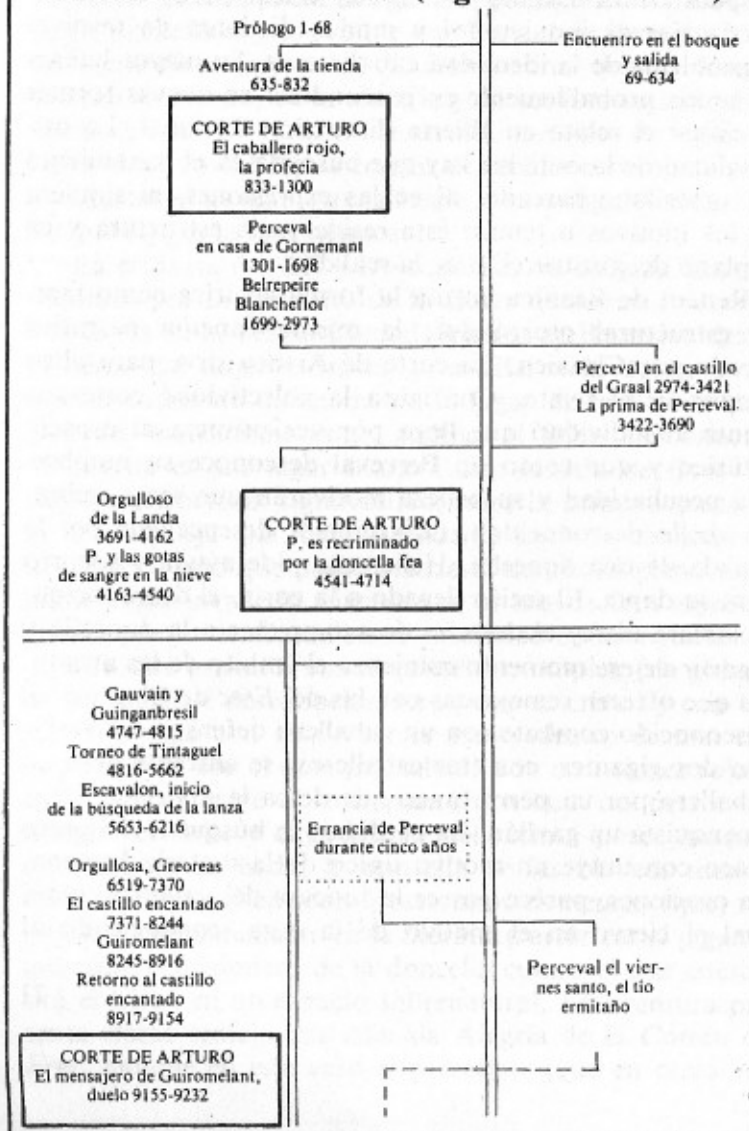
7 iax qui uert d' Amu



es a cachier & leu

Erec atacando a un gigante. Miniatura de un manuscrito de Erec.
(Biblioteca nacional, París.)

Estructura del *Perceval* (según Erich Köhler)



El roman acogió una forma concreta de representación de la familia. A diferencia de la épica interesada en desarrollar la verticalidad propia de la conciencia de linaje, el nuevo género asumió la idea de la familia como unidad conyugal. Por ello, tal y como sostiene H.R. Bloch, el tema fundamental de la novela gira en torno a la célula familiar, exponiendo una adecuada moral matrimonial (*Erec*) o bien su transgresión en el adulterio (*El Caballero de la Carreta*), e incluso planteando la ruptura genealógica como es el caso del *Perceval*, el joven que desconoce a su padre y también al linaje de su madre que justamente tiene que ver con el enigma del Graal. Las relaciones familiares constituyen un motivo constante de preocupación en los romans de Chrétien y de modo más específico, el núcleo formado por el tío materno y el sobrino, pieza clave en la estructura de parentesco durante la época feudal. Restos del pasado a los que se les superponen nuevas ideas de las relaciones afectivas, y una nueva ética del comportamiento. La caballería construyó una imagen cortesana del mundo, para utilizar la expresión de J.E. Ruiz Domènec, y la novelística de Chrétien de Troyes constituyó el medio más eficaz. El escritor de la Champaña se sirvió de la ficción, el gran hallazgo de su época, para configurar un ambicioso proyecto imaginario destinado a la reducida élite que encargaba sus obras. El éxito y la difusión se comprueba en la tradición literaria posterior.