

La reescritura del fenómeno maravilloso en el episodio de la doncella de Escalot

Resumen

En este artículo se analiza comparativamente el episodio de la doncella de Escalot en *La Mort du roi Arthur*, del siglo XIII y en dos versiones inglesas del siglo XIV: la *Stanzaic Morte Arthure* y *Le Morte d'Arthur* de Sir Thomas Malory. El episodio se estudia tomando como eje el tratamiento que recibe lo maravilloso en los sucesivos procesos de traducción y adaptación de la materia. Se establecerá hasta qué punto la forma por la cual los diferentes narradores estructuran el episodio determina el significado y el alcance del fenómeno maravilloso en cada obra.

Palabras clave: materia artúrica, maravilloso, reescritura, doncella de Escalot.

Abstract

This article presents a comparative analysis of the maiden of Escalot episode in the thirteenth century *La Mort du roi Arthur* and in two fourteenth century English versions: the *Stanzaic Morte Arthure* and *Le Morte d'Arthur* by Sir Thomas Malory. The episode is examined with a focus on the treatment accorded to the marvelous phenomenon along the processes of translation and adaptation. It is analyzed to what extent the structure that each narrator proposes for the episode determines the scope and meaning of the marvelous phenomenon.

Key words: Arthurian matter, marvelous phenomenon, rewriting, maiden of Escalot.

La tradición cronística de la materia artúrica tuvo en las islas británicas un desarrollo ininterrumpido desde la *Historia Regum Britanniae*, compuesta en el siglo XII, hasta la versión aliterativa de la *Morte Arthure* de fines del siglo XIV

donde esta vertiente aún muestra toda su vitalidad. La narración pseudohistórica del reino de Arturo pasa del latín al francés y del francés al inglés de manera relativamente inmediata, como lo demuestran, por ejemplo, las sucesivas traducciones de la *Historia* por Wace y Layamon. El *Roman de Brut* de Wace desencadenó a su vez una extensa y prolífica producción en prosa, que aseguró la transmisión continua de la materia artúrica en Inglaterra hasta el final de la Edad Media e incluso posteriormente.¹ Esta fluidez no se observa, sin embargo, cuando la leyenda es abordada desde el ámbito ficcional del *roman*. La obra de Chrétien de Troyes es mayormente ignorada en Inglaterra: solo *Yvain* se traduce al inglés medio un siglo más tarde; por lo demás, se conserva una versión muy libre de *Perceval* compuesta en la primera mitad del siglo XIV.² En el caso de las obras que analizaremos a continuación asistimos a un fenómeno similar: entre la composición de *La Mort du roi Arthur* (c. 1230), el último *roman* del vasto ciclo conocido como *Lancelot-Grial* o *Vulgata*, y sus posteriores traducciones y adaptaciones inglesas median alrededor de doscientos años, pues la *Stanzaic Morte Arthure* data de alrededor de 1400 y *Le Morte Darthur* de Sir Thomas Malory, de 1470. En el pasaje de una a otra versión, la materia, por cierto, no se reproduce *ad litteram*. A las transformaciones que de por sí conlleva el cambio lingüístico en el proceso de traducción se deben sumar las mutaciones que exige el salto diacrónico que separa los diversos momentos de composición a fin de que se cumplan las expectativas de las diferentes audiencias.

En este trabajo nos enfocaremos en las modificaciones que atraviesa el episodio de la doncella de Escalot incluido en *La mort du roi Arthur* al ser reelaborado en el siglo XV por los adaptadores ingleses, atendiendo en particular

a la forma por la cual se interpreta, glosa o reescribe el fenómeno de lo maravilloso. Frente al estupor y la incomprensión iniciales que puede suscitar lo maravilloso en su carácter intrínsecamente inescrutable, cada narrador ensaya diferentes intervenciones en su fuente para otorgarle un sentido y una función en la *conjointure*³ particular de su obra.

Las tres versiones del episodio siguen a grandes rasgos la misma línea argumental: una doncella se enamora de Lancelot y, al no ser correspondida, muere trágicamente de amor. Su cuerpo llega en una barca a Camelot donde mediante una carta explica los motivos de su muerte y eleva su reclamo a la corte. Si bien más allá de esta relativa uniformidad pueden registrarse diferencias entre las tres obras en el plano del contenido, los cambios se vuelven realmente significativos cuando el traductor interviene de manera activa en el plano formal. En efecto, mientras que el adaptador inglés anónimo se mantiene relativamente fiel a su fuente en la estructuración del episodio, Malory, en cambio, efectúa modificaciones considerables que determinarán fuertemente tanto su valor intrínseco como su función en el contexto general de la obra. En este sentido, analizaremos hasta qué punto la reorganización estructural del relato de la doncella de Escalot repercute en el alcance del fenómeno maravilloso y lo resignifica.

Una barca mágica en Camelot

En *La Mort du roi Arthur*, la *merveille* del episodio se concentra mayormente en torno a la llegada a Camelot de una barca autopropulsada que, provista de ricas telas y adornos, trae a la corte el cuerpo de la doncella muerta por amor. El motivo

de la barca sin timonel es frecuente en la narrativa artúrica. En su *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers*, Anita Guerreau-Jalabert lo clasifica como D1121 y lo identifica en numerosas obras en verso,⁴ a las que se puede agregar una serie de *romans* en prosa, incluso pertenecientes al ciclo de la *Vulgata*, como la *Queste del Saint Graal*. Más allá de que por su naturaleza convencional y por su frecuencia es probable que la audiencia estuviera familiarizada con este motivo y reconociera de antemano su carácter maravilloso, el narrador brinda, además, algunos indicios textuales que ratifican al lector que se encuentra frente a un suceso que escapa al orden humano, de tal modo que el principio de verosimilitud queda inmediatamente suspendido. Por empezar, la barca se describe de modo hiperbólico, tanto en su exterior como en su interior, por su gran riqueza y suntuosidad. La apelación reiterada al recurso de la hipérbole (“...esgardez la *plus* bele nacele que je *onques* veïsse” [p. 404]; “si troverent enmi la nef .i. lit molt tres bien apareilliez de *totes* les beles choses dont nus riche liz poïst estre garniz” [p. 406]⁵) es altamente funcional a su caracterización maravillosa en la medida en que desplaza el objeto del orden de lo habitual y lo acomoda en torno a lo extraordinario en su absoluta singularidad. Es, pues, esta abundancia superlativa, así como el misterio de su procedencia, lo que genera el asombro, despierta la curiosidad e instala la duda respecto de la naturaleza del hallazgo. La identificación de la doncella por Gauvain no aplaca, sin embargo, esta inquietud sino que la exagera, puesto que semejante riqueza no puede explicarse por la condición de la doncella. De hecho, en repetidas ocasiones el texto llama la atención acerca de su pobreza y de la brecha social que la distancia de Lancelot o de Gauvain. Frente a los intentos de seducción de

este último, la doncella, sintiéndose burlada, responde de la siguiente manera: “Ha! mon seignor Gauvain, fet soi la pucele, ne me gabez mie, car ge sai bien que vos estes riches hom, et trop hauz hom por amer si povre pucele come ge sui” (p. 238). Más adelante, su hermano, al intentar disuadirla de que continúe requiriendo el amor de Lancelot, le recuerda su condición: “Car je sai bien que il a son cuer si hautement assis que il ne deigneroit pas descendre por amer si povre demoisele com vos estes...” (p. 282, véase también la página 268). Dada la insistencia en la pobreza de la doncella, esta abundancia, inexplicada e inexplicable, anuncia de manera manifiesta la proximidad del Otro Mundo.

A pesar de que en la narrativa artúrica el rol de la riqueza como motivo que señala la *merveille* se encuentra bastante bien establecido, a fin de evitar ambigüedades, el narrador de *La Mort du roi Arthur* recuerda y, así, refuerza su función mediante la inserción de un episodio que, en este sentido, sirve como un claro antecedente: la incursión en el castillo de Morgana. En su camino hacia Camelot tras el torneo de Taneborg, el rey Arturo se pierde en un bosque junto con su mesnada y, llegada la noche, encuentra por azar alojamiento en un castillo cuya señora resulta ser Morgana.⁶ Aquí también la enorme riqueza, sumada a la luminosidad, provoca la sorpresa e incluso el pavor de Arturo, que ante esta maravilla, se persigna.⁷ El carácter feérico del castillo y de su riqueza se corrobora por la posterior aparición de Morgana, que establece claramente su filiación con el Más Allá: “quant ge m’en departirai de ci, ge m’en irai en l’ille d’Avalon ou les dames sont qui sevent toz les enchantemenz del monde” (p. 334). De este modo, precedida oportunamente por este antecedente narrativo, la llegada de la rica barca a Camelot se instala sin lugar a dudas en la esfera de lo maravilloso.

Nuestro análisis posterior demostrará hasta qué punto la omisión del encuentro entre Arturo y Morgana en ambas versiones inglesas constituye una decisión consciente de uno y otro narrador al trasladar y, como veremos, desarticular (aunque en diversas medidas) el fenómeno maravilloso que encuentran en sus fuentes.

En su cuidada construcción del episodio, el texto francés brinda a su vez otro indicio que insinúa el vínculo ya no de la barca sino de la doncella con el Otro Mundo. Cuando Ginebra se entera por Gauvain de que Lancelot ha llevado al torneo la manga de una doncella sobre su yelmo, para explicar la falsedad de su amigo inmediatamente atribuye a su rival cualidades mágicas que la incluirían en el séquito de Morgana: “Ge vos di veraiement, fet soi la roïne, que aucune dame ou aucune damoisele l’a soupris par poison ou par enchantement...” (p. 262) de tal forma que “ele l’a si atorné qe il ne s’en porroit jamés departir s’il bien le voloit” (p. 268). Si bien esta rotulación feérica de la doncella de Escalot es solo una proyección falsa resultante de la imaginación celosa de la reina, ciertamente no es fortuita puesto que permite al narrador sugerir que la doncella tal vez opere en otro orden de la realidad. Esta insinuación es elidida tanto por el refundidor inglés anónimo como por Malory en las versiones análogas de esta escena (*Stanzaic Morte Arthure*: vv. 632-663, *Le Morte Darthur*, p. 770).

Ahora bien, además de recurrir a motivos como el de la barca y el de la riqueza hiperbólica, la estrategia esencial que pone en funcionamiento el narrador de *La Mort du roi Arthur* en su configuración del fenómeno maravilloso tiene lugar en el plano formal. El episodio de la doncella de Escalot se entrelaza de manera intrincada con la narración de una serie de eventos que sobrevienen en torno a los

torneos que convoca Arturo y con el relato del fruto envenenado.⁸ Esto exige la diagramación de una estructura cronotópica compleja, en la cual la simultaneidad de la acción lleva al desplazamiento permanente del foco narrativo de un espacio a otro, de manera que cuando se desarrolla una línea argumental, otra queda en suspenso. Esta inevitable limitación del discurso literario, que solo puede expresar lo simultáneo en forma sucesiva, es, empero, sagazmente optimizada por el narrador en la medida en que le permite escenificar un juego de perspectivas que no solo contribuye a la generación del suspenso sino además y fundamentalmente a la representación de lo maravilloso. Desde el momento en que Lancelot se despide de la doncella de Escalot, el foco de la acción oscila mayormente entre la corte, conmocionada por el presunto envenenamiento de Gaerín por la reina, y la ermita donde se refugia el héroe, rechazado por Ginebra a causa de sus celos y herido luego de manera involuntaria por un cazador. Tras anunciar su muerte por segunda vez, la doncella desaparece por completo de la escena y solo vuelve a cobrar protagonismo al llegar a Camelot en la misteriosa barca funeraria. Si bien el narrador anticipa su muerte y promete que “l'estoire le devisera apertement ci après” (p. 354), lo cierto es que las circunstancias en las que la doncella abandona esta vida, llega a la nave y aparece en Camelot son deliberadamente escamoteadas al lector. Desviada la atención hacia la desesperación de la reina o la herida de Lancelot, la muerte de la doncella queda relegada a la oscuridad y al misterio que conforman la esencia de lo maravilloso, en la medida en que la “estoire” lleva a cabo un salto significativo en la articulación causal de los episodios sin reponer nunca este vacío semántico. Evidentemente, conocer la razón o la causa de la maravilla disiparía el asombro, aplacaría la curiosidad y

devolvería de inmediato el suceso al rango de lo ordinario. Como indica Douglas Kelly, la aventura maravillosa "...belongs to an order of phenomena that are seemingly acausal or coincidental or that fit into an unknown order of events"⁹, por lo cual, en virtud de este peculiar procedimiento narrativo, la barca mágica que llega por sí sola a Camelot, desprovista de cualquier tipo de explicación racional, queda inscrita en una dimensión que claramente excede el orden humano.

Las refundiciones inglesas

¿Cómo responden los traductores ingleses ante la irracionalidad que introduce esta maravilla? ¿Aceptan sin más el enigma constitutivo del fenómeno maravilloso o intentan aprehenderlo? El análisis comparado de las diferentes versiones permite percibir que ambos adaptadores efectúan intervenciones más o menos significativas en sus fuentes mediante las cuales tienden a limitar el alcance de lo maravilloso. El autor de la *Stanzaic Morte Arthure* muestra, en términos generales, una actitud ambivalente con respecto a su fuente: en determinados momentos la respeta casi literalmente y en otros se entrega a su propia invención. El resultado de esta alternancia es una serie de errores e incongruencias debidos a la torpe superposición de la materia original y la traducida. Por ejemplo, el narrador omite el pasaje de su fuente en el que Lancelot se aloja en una ermita y es herido por un cazador, pero luego retoma la línea argumental del texto francés y el héroe aparece enfermo sin que en ningún momento se reponga cuándo o cómo fue herido:

Word come to Launcelot du Lake,
There as he seke ywounded lay... (vv. 933-934¹⁰)

Igualmente, cuando llega la barca a la corte, se dice que Gawain reconoce a la doncella

which he some time had wooed fast
His owne leman for to be... (vv. 1012-1013)

Pero en la escena en que se produce el encuentro entre la doncella de Ascolot y Gawain, el caballero no intenta seducirla puesto que ella inmediatamente le comunica que Lancelot la ha tomado como amante y aduce que le ha dejado el escudo como prueba fehaciente de su amor. En relación con el episodio de la doncella, el narrador incorpora algunas modificaciones que, en varios casos, son retomadas por Malory pero mantiene mayormente el juego de perspectivas que instrumenta el texto francés, de modo que el fenómeno maravilloso no sufre alteraciones sustanciales. No obstante, vale la pena detenerse en dos detalles menores pero significativos. Por un lado, aquí la doncella no es hija de un pobre valvasor sino de un duque (vv. 137, 1119) por lo que, si bien la riqueza de la barca se describe en términos hiperbólicos, su proveniencia ya no resulta tan enigmática. Además, como mencionamos antes, se ha elidido la incursión de Arturo en el castillo de Morgana; por lo tanto, la relación entre la abundancia y el Otro Mundo carece de antecedentes en el texto y pierde vigor. Por otro lado, mientras que en la versión francesa se indica simplemente que “vint une nacele (...) si arriva desoz la tor lo roi Artur” (p. 404), el traductor inglés brinda una explicación para el desplazamiento de la barca:

And son there-in gonne they see
A little bote of shape full good
To them-ward *with the streme* gan te... (vv. 963-965, cursivas mías)

Esta explicación es, por cierto, insuficiente y parcial, pero consigue atenuar el misterio que rodea la llegada de la nave. Como se indicó más arriba, entre la

composición de la versión francesa de *La mort du roi Arthur* y la traducción inglesa transcurren alrededor de doscientos años. Este intervalo supone un cambio en la audiencia, que se amplía para incluir, además de la aristocracia, otros grupos sociales, como miembros de la baja nobleza o habitantes de las ciudades. Según Helen Cooper, este cambio en la recepción de la obra trae aparejada una modificación en los intereses literarios, sociales y éticos del público que se ve reflejada, entre otros aspectos, en el tratamiento que recibe el fenómeno de lo maravilloso: "... adventures tend at least to be grounded in a sense of the possible".¹¹

Sin embargo, pareciera que en la obra de Malory lo posible ya no basta, ya que su versión del episodio se carga de referencialidad y queda asentada de manera firme en el terreno de lo fáctico o, al menos, de lo verosímil. Esto se consigue mediante la completa desarticulación de la estructura diseñada por el autor del texto francés. En esta sección de la *Morte Darthur* la técnica del entrelazamiento es reemplazada por una narración más bien lineal de los acontecimientos. El relato de, en este caso, la manzana envenenada se desprende del complejo entramado que en la *Mort* francesa lo unía al episodio de la doncella de Escalot, de manera que uno y otro guardan absoluta independencia. Esta nueva organización de la materia realza la figura de la doncella, puesto que ya no es relegada a un segundo plano por eventos de mayor trascendencia como el ajusticiamiento inminente de la reina o la enfermedad de Lancelot.¹² En la *Morte Darthur* Elayne de Astolat¹³ concentra sobre sí toda la tensión narrativa de manera que, desde su despedida de Lancelot, el narrador concede apenas unas pocas líneas a la situación de la corte para luego dedicarse a relatar con todo detalle las

circunstancias de su muerte. Este viraje en el foco de la narración es la innovación más importante que, en este sentido, lleva a cabo Malory, pues le permite derribar las bases sobre las cuales se construye el fenómeno maravilloso en sus dos fuentes. Douglas Kelly afirma certeramente que “a marvel persists as it is not understood”.¹⁴ Y en la versión del episodio que propone Malory nada carece de una explicación racional y lógica: la riqueza con que se adorna la barca no guarda relación alguna con el Más Allá sino que pertenece a Elayne (“And lette me be put in a fayre bed with all the rychyste clothys that I have aboute me...” [p. 779]¹⁵) y, lo que es central, la barca ya no se mueve sola sino que es timoneada por un hombre: “... and there lette me be put within a barget, and but one man with me, such as ye truste, to stirre me thidir...” (p. 779). De esta manera, al restituir plenamente el principio de causalidad que el narrador francés había elidido y el traductor inglés anónimo apenas había sugerido, Malory procura racionalizar el fenómeno de lo maravilloso, sustrayéndolo definitivamente de la esfera de lo inverosímil.

Pero esta restitución del lazo causal de los eventos narrados no se reserva solo a la desarticulación del elemento maravilloso en este episodio. Resulta interesante señalar que en los casos en que las fuentes omiten la motivación de un determinado suceso o lo atribuyen simplemente al azar, Malory, al traducirlo, suplementa una explicación. Por ejemplo, en la versión francesa el episodio del fruto envenado, que trae consecuencias tan graves para la corte, se introduce mediante un giro verbal que denuncia su carácter azaroso e inmotivado: “... *si avint* en tel maniere que a hore de disner si manjoit mes sires Gauvains a la table la roïne, et autres chevaliers assez” (p. 374, cursivas mías).¹⁶ La única razón que

proporciona el texto para el envenenamiento de Gaerín es el odio, en lo que al lector respecta, inexplicado de Avarlán hacia Gauvain. El traductor de la versión inglesa en verso reproduce y enfatiza la naturaleza fortuita del suceso al presentarlo mediante una fórmula que repite cada vez que en su fuente la acción carece de una motivación clara: “til it fell upon a tide...” (v. 834, véanse también los versos 353, 440, 624, 666, 728, 888, 2770, 3834). Dado que este modo aleatorio de concatenar los acontecimientos aparentemente no alcanza para satisfacer los parámetros de verosimilitud que rigen su obra, Malory agrega una serie de datos que, al igual que en el episodio de la doncella de Astolat, permiten reponer de manera satisfactoria el principio de causalidad y brindar cohesión al relato. La comida en la mesa de la reina no es casual sino que es organizada deliberadamente por Ginebra “for to shew outwarde that she had as grete joy in all other knightes of the Round Table as she had in sir Launcelot” (p. 746). Se explica que Gawain tenía la costumbre de comer todo tipo de frutas, por lo que se aclara la estratagema de asesinarlo con una manzana envenenada, y se proporciona el motivo del odio que le profesa Sir Pyonell. Nada queda librado al azar. Evidentemente, en su claro afán por preservar la verosimilitud del relato, Malory llega a cercenar no solo lo maravilloso sino incluso lo azaroso, que suele ser el principal motor de la acción en el *roman*. Por esta y otras razones, como su uso particular de la prosa,¹⁷ el reemplazo de topónimos míticos por nombres de ciudades y lugares de la Inglaterra contemporánea o el uso en determinadas secciones de fuentes pseudohistóricas como la *Morte Arthure* aliterativa, Helen Cooper plantea que en el tratamiento de la materia artúrica Malory se aleja sustancialmente de los principios compositivos propios del ciclo francés para

inclinarse hacia la tradición cronística inglesa derivada de la *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth y representada por autores como Layamon, Mannyng, John Harding y el autor de la *Morte Arthure* aliterativa.¹⁸

El fin de las aventuras

Por último, al apropiarse del episodio, Malory modifica también su ubicación en el conjunto de la obra y anula así el valor estructural que le habían otorgado tanto el texto francés como la versión inglesa en verso. Estrictamente, el relato sobre la doncella de Astolat no forma parte de lo que Malory denomina “The moste pyteous tale of the Morte Arthure Saunz Gwerdon” sino que integra el cuento de sir Lancelot. Tanto en la edición de Caxton, con la separación en libros, como en el manuscrito de Winchester existe una división clara entre una y otra sección. Más allá del *explicit* presente en cualquier edición moderna basada en el manuscrito de Winchester, como la de Vinaver, la consulta del facsímil digitalizado,¹⁹ permite percibir una serie de marcas gráficas que establecen una división antes del comienzo del cuento de la muerte de Arturo propiamente dicho: un espacio en blanco, una inicial en rojo que ocupa varias líneas, el uso de tinta roja en las líneas finales de la sección anterior y en las iniciales de la que comienza y, por último, una tipografía diferente y de mayor tamaño en la primera línea de la nueva sección. De manera que no solo la estructura narrativa sino también la disposición gráfica del texto desvinculan absolutamente el episodio de la doncella de Astolat de la caída del mundo artúrico. Si bien en la *Mort* francesa se puede percibir una diferencia entre la liviandad de la primera parte y la atmósfera más lúgubre de la segunda (Hult, “Introduction”, p. 34), existen indicios y anticipaciones de la

inminente catástrofe del reino artúrico desde el comienzo del *roman*. En la reunión de la corte que abre el texto, Arturo se muestra plenamente consciente de que, tras el ascenso del grial, “les aventures del roiaume de Logres estoient einsi menees a fin...” (p. 188). El grial había funcionado esencialmente como principio generador de la acción y su desaparición pone fin a las aventuras que había originado. Solo el advenimiento de una maravilla semejante, cuyo misterio reclame una aventura que lo deleve, puede restituir ese tiempo venturoso. La llegada de la barca funeraria de la doncella de Escalot maravilla a tal punto a Gauvain que, esperanzado, exclama: “... a pou que je ne di que les aventures recomencent” (p. 406). Mientras que la *Stanzaic Morte Arthure* atribuye este comentario a Arturo (vv. 979-983), Malory lo elimina, pues habiendo reubicado el episodio, no tiene ningún valor. Esta reacción de Gauvain frente a un suceso maravilloso que incitaría el inicio de la aventura descubre la nostalgia por un tiempo perdido y la vana ilusión de recuperarlo. Vana, en efecto, puesto que la llegada de la barca no genera aventura alguna sino que, a través de la carta de la doncella, se vuelve de manera retrospectiva sobre los eventos narrados y cierra trágicamente el episodio. El desengaño que introduce la carta de la doncella anticipa la catástrofe que se yergue sobre el mundo artúrico. Al resolver el episodio de este modo en este punto de la obra, el narrador no tiene otro propósito que enfatizar la frustración de las expectativas que había generado. La caída del reino de Arturo es inevitable. Evidentemente, las aventuras ya no volverán a comenzar.

¹ El denominado “*Brut* en prosa”, en sus diversas manifestaciones, se conserva en cuarenta y nueve manuscritos en anglonormando, ciento ocho en inglés y veinte en latín. Esta amplia tradición

manuscrita da cuenta de la significación literaria, histórica y cultural del *Brut* en prosa para la Inglaterra tardo-medieval. En efecto, este texto constituyó un relato fundamental de la historia inglesa durante varias generaciones. Para un análisis exhaustivo de las diferentes versiones de este “artefacto cultural” (p. 29), así como de su uso e influencia a través de los siglos, véase Lister M. MATHESON, *The Prose “Brut”: The development of a Middle English Chronicle*, Tempe, Arizona, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1998.

² Véase Mary F. BRASWELL (ed.), *Sir Perceval of Galles and Ywain and Gawain*. Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, 1995.

³ Chrétien de Troyes utiliza el término *conjointure* en el prólogo de *Erec y Enid* para poner en evidencia la transformación que opera sobre su fuente durante el proceso de composición, que describe en los siguientes términos: “... trait d’un conte d’aventure,/ une mout bele conjointure” (Jean-Marie FRITZ [ed.], París, Le Livre de Poche, colección Lettres gothiques, 2003, vv.13-14). Si bien la crítica ha esbozado numerosas interpretaciones para la palabra *conjointure*, Eugène Vinaver estableció certeramente su significación como un modo de tratar la materia para lograr “... a whole made out of several parts” (Eugène VINAVER, *The Rise of Romance*, Londres, Oxford University Press, 1971, pág. 36). De modo que un *roman* no será una sucesión arbitraria de episodios (como los cuentos de “... cil qui de conter vivre...”, v. 22), sino más bien una totalidad significativa en la cual cada aventura adquiere una función precisa en relación con el sentido de la obra.

⁴ Anita GUERREAU-JALABERT, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers*, Ginebra, Droz, 1992. Véanse, por ejemplo, *Floriant et Florete* (vv. 733-930, 1253-1536, 2015-2495), *Guigemar* (vv. 123-208), *Li Romans de Claris et Laris* (vv. 12113-12288, 16086-16185) y *Vengeance Raguidel* (vv. 105-325, 4882-5021).

⁵ Todas las citas corresponden a la edición de David F. HULT, *La Mort du roi Arthur*, París, Le Livre de Poche, colección Lettres gothiques, 2009. Se coloca entre paréntesis el número de página correspondiente.

⁶ En la tradición artúrica, Morgana goza de una reputación ambivalente: por un lado, se muestra como un hada bienhechora y, en especial, sanadora que pone sus encantamientos al servicio del héroe herido. Con estas características aparece en la *Vita Merlini* de Geoffrey de Monmouth, el primer testimonio de este personaje, y en *Erec y Enid* e *Yvain* de Chrétien de Troyes. Por otro lado, a partir del *Lancelot* en prosa se empieza a perfilar una imagen maléfica de Morgana, puesto que queda asociada de manera estrecha con las hadas que raptan a un mortal para llevárselo al Otro Mundo y así deviene un personaje peligroso e inquietante. En *La Mort du roi Arthur* confluyen ambas vertientes de la tradición morganaiana: este episodio en el que Arturo es alojado por su hermana incluye numerosas referencias al rapto de Lancelot en el *roman* en prosa homónimo, de modo que pone de relieve esta faceta maléfica del hada. Sin embargo, hacia el final del texto, el autor retoma la tradición heredada de Geoffrey de Monmouth, ya que Morgana junto con su séquito se ocupa de trasladar a Arturo moribundo a la isla de Avalon. Para un análisis exhaustivo del personaje de Morgana y de los cuentos morganianos, véase Laurence HARF-LANCNER, *Les fées au Moyen Âge*, París, Champion, 1984.

⁷ Llama la atención la repetición casi formulaica del discurso directo atribuido a Arturo y a Gauvain frente al castillo y la barca, respectivamente: “Par foi, fet soi li rois Artus, s’il avoit leenz molt tres grant richece, je ne m’en merveilleroie pas, car ça defors en voi ge a trop grant outrage” (p. 322); “Par foi, fet soi mes sires Gauvains, se ceste nacele est par dedenz ausi bele com ele est par dehors, ce sont merveilles...” (p. 406).

⁸ En “The poetry of interlace” (*The Rise of Romance, op.cit.*), Eugène VINAVER proporciona una descripción detallada de la técnica del entrelazamiento desarrollada por los autores de *romans* en prosa del siglo XIII. A fin de narrar diversos temas en forma simultánea “... they had to alternate

like threads in a woven fabric, one theme interrupting another and again another...” (p. 76). Al igual que en los motivos del arte románico, la cohesión se alcanza mediante la amplificación de la materia misma. Según Vinaver, en estos *romans* cíclicos el sentido de la obra no se expresa de manera explícita mediante intervenciones del narrador sino que se transmite de manera menos evidente a partir de los vínculos establecidos entre episodios aparentemente independientes.

⁹ Douglas KELLY, *The art of medieval French romance*, Wisconsin, University Press, 1992, p. 188.

¹⁰ Todas las citas de corresponden a la edición de Larry D. BENSON, con la revisión de Edward E. FOSTER, incluida en *King Arthur's Death: The Middle English Stanzaic Morte Arthur and Alliterative Morte Arthure*, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, 1994. Disponible en <http://www.lib.rochester.edu/camelot/teams/stanzfrm.htm>. Se coloca entre paréntesis el número de los versos correspondientes.

¹¹ Helen COOPER, “The *Lancelot Grail Cycle* in England: Malory and his predecessors” en *A Companion to the Lancelot-Grail Cycle*, Carol Dover (ed.), Cambridge, D. S. Brewer, 2003, p. 148.

¹² Para un análisis exhaustivo de la reelaboración del personaje de la doncella de Escalot en la obra de Malory, véase John Michael WALSH, “Malory’s characterization of Elaine of Astolat”, *Philological Quarterly*, 59, 1980.

¹³ Mientras que en las versiones en verso francesa e inglesa la doncella permanece innominada, Malory le concede un nombre. Esto sin duda contribuye a realzar su personaje, tal como se indicó más arriba, puesto que de este modo se consigue diferenciar a Elayne de la inmensa cantidad de doncellas que se enamoran de Lancelot a lo largo del ciclo. Pero además la identificación precisa de la doncella es plenamente coherente con el propósito de Malory de extraer el episodio del dominio de lo maravilloso. El nombre le proporciona una identidad más objetiva y discernible, y de este modo, una existencia más tangible. Resulta interesante señalar que en *Sir Launfal* Thomas Chestre manifiesta una respuesta muy similar a la de Malory frente al fenómeno maravilloso. En su adaptación del *lai* de *Lanval* de María de Francia, la amante del héroe se encuentra mucho más asentada en el mundo real que el hada de la versión francesa. En efecto, no solo se le otorga un nombre, como a Elayne, sino también una genealogía prestigiosa y un escudo de armas. Además, preocupada por la situación financiera de su amante, le ofrece un criado para que lleve su contabilidad y pague sus deudas. De esta manera, Chestre desestima por completo la estricta separación entre el mundo cortesano y el mundo feérico a partir de la cual María de Francia había estructurado su *lai*.

¹⁴ Douglas KELLY, *op.cit.*, p. 154.

¹⁵ Todas las citas corresponden a la edición de Eugène VINAVER, *The works of sir Thomas Malory*, Nueva York, Oxford University Press, 1959. Se coloca entre paréntesis el número de página correspondiente.

¹⁶ El estudio ya canónico de Erich KÖHLER’s, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung*, Tübingen, Niemeyer, 2002 (primera edición, 1956), demostró la estrecha asociación que existe entre el concepto de *avenir/aventure* y el azar en la literatura cortesana del siglo XII. Véase especialmente el capítulo 3. En “The sense of an ending: La Mort le Roi Artu” en *A Companion to the Lancelot-Grail Cycle*, Carole Dover (ed.), Cambridge, D. S. Brewer, 2003, Norris J. LACY analiza brevemente este episodio para mostrar que, a diferencia de lo que se observa en la *Queste del saint Graal*, en *La Mort le Roi Artu* la fuerza narrativa no es la divinidad sino la Fortuna. Esto significa que “... events are effectively removed from the agency of human control”, de manera que “many incidents appear to be random occurrences” (p. 121).

¹⁷ Véase Jeremy SMITH, “Language and style in Malory” en *A Companion to Malory*, Elizabeth Archibald y A. S. G. Edwards (eds.), Cambridge, D. S. Brewer, 1996, pp. 97-113. Smith señala que en el proceso de traducción Malory reelabora la sintaxis de sus originales franceses de tal forma

que reemplaza las estructuras subordinadas por estructuras paratáticas. La adopción de este estilo no representaría una limitación o una falta de sofisticación, como había sugerido P. J. C. Field, sino una elección consciente del traductor entre dos tradiciones prosísticas diferentes: una nativa, que se remonta al periodo anglosajón y utiliza mayormente la coordinación, y otra importada de modelos franceses que comienza a desarrollarse a principios del siglo XIII y en la que prevalece la subordinación. Por lo tanto, para Smith “his choice of the English prose tradition is an assertion of Englishness” (p. 105).

¹⁸ Helen COOPER, “Romance after 1400” en *The Cambridge History of Medieval English Literature*, David Wallace (ed.), Cambridge, University Press, 1999, p. 709.

¹⁹ Accesible en línea gracias al *Malory Project*: <http://www.maloryproject.com>.