

# Algunas aproximaciones al uso de la alegoría en los relatos artúricos. Un recorrido por diversos textos, territorios y modos de significar

MANUEL ABELEDO

*Universidad de Buenos Aires / IIBICRIT-CONICET*

*manuelabeledo@gmail.com*

Recibido: 15/11/2022 - Aceptado: 25/11/2022  
DOI: <https://doi.org/10.46553/LET.86.2022.p97-121>

**Resumen:** La alegoría, entendida en su sentido retórico estricto como un procedimiento que produce la significación a través de una estructura de metáforas, es uno de los dispositivos retóricos más frecuentes en la Edad Media; sin embargo, casi no aparece en la literatura artúrica del período. El presente trabajo busca, a través del análisis de sus escasas apariciones, y de una serie de sistemas de equivalencias que se apoyan, aunque con fines diversos, en la forma alegórica, entender los procesos hermenéuticos que rigen estos pasajes, y los modos en que se articula la participación de los personajes y del lector en la administración informativa.

**Palabras clave:** alegoría; significación; representación; exégesis; traducción.

## **Some Approaches to the Use of Allegory in Arthurian Narrative. A Journey through Various Texts, Territories, and Ways of Meaning**

**Abstract:** The allegory, understood in its strict rhetorical sense as a procedure that produces signification through a structure of metaphors, is one of the most frequent rhetorical devices in the Middle Ages; nevertheless, it's nearly absent in the Arthurian literature of the period. This work, through the analysis of the rare occasions in which allegory appears and of a series of equivalence systems that are based on the allegorical form (although with different purposes), aims to understand the hermeneutic procedures that rule those fragments, and the ways in which the participation of characters and of the reader in the administration of information is articulated.

**Keywords:** Allegory; Signification; Representation; Exegesis; Translation.

### **1. Precisiones iniciales**

El presente trabajo tiene como objetivo analizar una serie de procedimientos que son, en realidad, en buena medida infrecuentes en la literatura artúrica medieval, y que están ligados a la figura retórica de la alegoría. Seguiremos un recorrido, quizás algo caprichoso, por ciertos mojones en donde su uso se revela particularmente problemático, relevante o elocuente, y que en general son representativos de la materia de Bretaña, porque son emblemáticos y porque resultarán al lector, al menos así espero, buenos ejemplos y legítimos portaestandartes de ciertas lógicas que le son propias.

Digo que la alegoría es infrecuente en la materia de Bretaña, y esto exige ya una aclaración. No estoy pensando en todo aquello que puede ser considerado alegórico, sino en un objeto más específico. Cuando hablo de alegoría me refiero a aquello que en Cicerón y Quintiliano aparecía como una serie de metáforas concatenadas, como una «metáfora continuada» (1916: 94; *vid.* Lausberg, 1975: 209; Todorov, 1993: 33), y cuyo ejemplo más representativo y conocido en la Edad Media probablemente sea el *Roman de la rose* de Guillaume de Lorris y Jean de Meung. Este concepto de alegoría tiene una serie de rasgos que nos interesan especialmente, y que enumeramos a continuación:

1) En primer lugar, es un sistema de equivalencias. Presenta dos estructuras, que en general son relatos, entre las que plantea una serie de correspondencias: entre ambos sistemas en su totalidad, entre elementos particulares y entre los modos en que esos elementos se vinculan entre sí en el interior de cada sistema.

2) Esa equivalencia, que construye una relación, un modo en que un sistema se dirige al otro, no tiene cualquier forma sino que tiene la de un proceso de significación: uno de los dos sistemas *significa* al otro: lo sustituye, lo representa y conduce a él. Un relato de partida permite alcanzar el otro como relato de llegada.

3) La significación demanda un acto de interpretación, se trata de episodios que « donnent lieu à des séquences narratives particulières, dont le point commun est de ménager, dans l'espace même de la fiction, un discours herméneutique » (J.-R. Valette, 1996: 195).

4) El relato de partida está siempre subordinado al relato de llegada. No es autónomo, sino que toda su conformación depende y está al servicio de su potencial de significación. Esto se ve claramente en la distinción que hace Tzvetan Todorov entre símbolo y alegoría en Goethe:

En la alegoría el aspecto significante es instantáneamente atravesado por el conocimiento de lo que está significado, mientras que en el símbolo conserva su valor propio, su opacidad. La alegoría es transitiva, el símbolo intransitivo [...]; la alegoría, en cambio, sólo se dirige a la intelección. [...] La alegoría significa directamente, es decir que su faz sensible no tiene más razón de ser que transmitir un sentido (1993: 282).

5) Si el relato de partida está subordinado al de llegada, esto quiere decir que no tiene ningún valor referencial en sí mismo, que no puede subsistir ni existir sin su contraparte, y por ende *exige* el proceso de significación de manera «ostensible», en términos de Jean-René Valette (1996: 185); recorrer el sendero que lleva al relato de llegada no solamente es posible, sino que además es necesario.

6) Por este motivo, el relato alegórico porta una *indicación hermenéutica*: si conduce siempre al relato de llegada es porque carga una señal que le exige al lector recorrer ese camino. Sostiene nuevamente Todorov:

D'abord on doit distinguer la séquence verbale pour laquelle est nécessaire une interprétation ; cette perception de la différence est elle-même conditionnée par le fait que la séquence ne se laisse pas absorber par les schèmes disponibles ; on reconnaît donc, dans un premier temps, le fait nouveau, en s'adaptant à lui (accommodation). Ensuite, on résorbe cette nouveauté, et cette non-intégrabilité, en les soumettant, précisément à l'interprétation (1978: 25).

Afirma a su vez Susan O'Leary, analizando el *Roman de la rose*, que «allegory functions as what could be called a paradoxical tautology. Taken literally, it seems to be simple; but it is not. [...] It is the paradox of the seemingly understood, obvious meaning which necessitates the search by the reader for that which remains veiled» (1980: 224).

7) Si esa indicación y ese recorrido son necesarios, eso quiere decir que el pacto de lectura propuesto por la alegoría incluye la promesa de un relato de llegada, uno que es único, cierto, accesible y reconocible sin lugar a duda o ambigüedades:

L'aventure chevaleresque se déroule, alors, dans l'énigme. Mais c'est une énigme dont l'ambiguïté est contrôlée, car les destinataires du récit courtois, les initiés, savent très bien qu'au-dessous de la discontinuité apparente des épreuves d'amour et de guerre, il existe une cohérence rigoureuse, une armature de signifiants et de signifiés parfaitement intacte (Vance, 1976: 937, *apud* J.-R. Valette, 1996: 184).

En palabras de Suzanne Akbari, «the transparent mediation between subject and object, between reader and meaning, is the unreachable goal of language; in particular, it is the goal of allegory» (2004: 7). La alegoría promete para sí, dicho rápidamente, una única interpretación correcta. Promesa que puede incumplir, con la que puede engañar al lector, desde ya, como en cualquier procedimiento ficcional, pero que debe permanecer como ilusión, y que en términos generales estará garantizada en los pasajes que analizaremos en este trabajo.

8) Finalmente, ese movimiento interpretativo no remite hacia un afuera del relato, hacia una suerte de nota al pie, cuya lectura es siempre opcional, sino que ese desvío se transforma en un desvío interno, propio del relato, tomado dentro de su mismo decurso narrativo: «This syntagmatic level of the allegory thus is the meta-logic one, where the “logic” of the text reveals its own meaning, and the juxtaposition to its context links this literal meaning to that of the principal idea which the images and their meaning reflect» (O'Leary, 1980: 234).

Entender la alegoría de esta manera tiene como consecuencia dos exclusiones evidentes. En primer lugar, deja de lado los numerosos intentos que se han hecho de entender los relatos artúricos en sí mismos como grandes sistemas alegóricos, o al menos como colecciones de secuencias narrativas que son siempre potencialmente alegóricas; ya en otra parte (2017: 83, 171-173 *et passim*) he manifestado mi desacuerdo con este tipo de lecturas que, además de resultar muchas veces demasiado aventuradas, subestiman en general la autonomía y el sentido que los relatos artúricos tienen sin necesidad de un significado ulterior; mucho antes y mejor que yo expusieron sus cuestionamientos hacia estas lecturas Jean Misrahi (1964), Jean Frappier (1973: 9), Armand Strubel (1989: 248 y ss.) y Jean-René Valette (1996: 166-167, 206-207), entre otros.

Más allá de estas diferencias de criterio, es preciso reparar en que ambas aproximaciones suponen dos ideas divergentes de alegoría, que podemos diferenciar a partir de la distinción que hace Todorov entre sentido transpuesto y sentido espiritual (1993: 62), o la hecha por Suzanne Akbari entre alegoría vertical y horizontal (2004: 13-14), o la que existe entre el concepto amplio de alegoría definido por Angus Fletcher (1970: 7) y el más restringido que propongo aquí. Creo que puede haber acuerdo general en que la andadura habitual de los textos artúricos no establece indicadores hermenéuticos

ineludibles y evidentes de suyo, y por ende no responde a los parámetros que hemos definido aquí. Sí encontraremos ocasionalmente pasajes alegóricos, cuya necesidad de interpretación no aparece ofrecida directamente al lector sino depositada en los personajes, y que tiene lugar en los modos en que éstos se comunican entre sí; serán los episodios que interesen a este trabajo.

El otro gran fenómeno con el que debemos establecer una distinción es el que conocemos normalmente bajo los términos de «figura» o «tipología», y que «en tanto [...] pone una cosa en lugar de otra, haciendo que una represente y equivalga a la otra, pertenece también a las formas de representación alegórica en el sentido más amplio» (Auerbach, 1998: 100). Dos grandes diferencias separan nuestra alegoría del sistema de equivalencias figural. En primer lugar, en aquella el elemento signifiante no tiene la condición real, histórica que es propia de éste, que es «una profecía real o representación anticipadora de algo futuro; la figura es ese algo verdadero e histórico que representa y anuncia otro algo igualmente verdadero e histórico» (Auerbach, 1998: 69). Lo que nosotros tomamos como punto de partida son aquellos elementos que son construidos inicialmente como signos, cuya función primera y principal es la de significar, y no aquello que tuvo su propia, autónoma oportunidad secular de formar parte de los acontecimientos del reino de este mundo. Aun si no todos los pasajes de forma alegórica que trataremos son relatos en el universo diegético, en el modo en que se dirigen al personaje que debe interpretarlos, siempre asumirán primeramente la forma de un signo, estarán allí en función de su posibilidad, y de su necesidad, de representar.<sup>1</sup> Y eso nos conduce a la segunda gran diferencia con la forma tipológica. El signo figural, el «tipo», por definición, no tiene ninguna indicación hermenéutica. En tanto es acontecimiento histórico tiene ganado su derecho a existir sin necesidad de significar nada, y por ende no hay lugar para lo ostensible, lo no-integrable que veíamos arriba con Valette y Todorov.<sup>2</sup> Aun así, en muchos casos veremos modos alegóricos que se construyen para fundar equivalencias en sistemas que no son estrictamente alegóricos, y cuyos puntos de partida no son relatos sino eventos, y por ende no vamos a descartar la forma figural por completo, sino que partiremos de nuestra alegoría, más restringida, y pensaremos a partir de allí cuál es el peso de lo figural en ella, en qué medida es permeada y de qué modos su funcionamiento y su proceso hermenéutico son determinados por lo figural.

## 2. Segmentar

Hasta donde he podido rastrear, encuentro un solo pasaje que puede ser entendido de manera plena y sin cortapisas como un relato alegórico. Ocurre en el *Tristan en prose*: en su noche de bodas Iseo debe dar cuenta con Marco de su virginidad perdida y Brangaine, mediante un ardid, entrega la suya en su lugar. Poco después, Iseo, en un irracional acto de celos, ordena su

---

<sup>1</sup> Por otra parte, tampoco debemos olvidar que esos hechos históricos que funcionan como tipo para la figura, por más históricos que supongamos que hayan sido, tienen en la gran mayoría de los casos la forma de un relato (en principio, de un pasaje del Antiguo Testamento), y por ende esta distinción no terminará siendo tan nítida.

<sup>2</sup> De hecho, la interpretación tipológica no solamente es facultativa, sino que es además *ajena*, implica siempre de algún modo ponerse en el lugar de un intruso, de un *voyeur*, de una perspectiva que no es la propia porque es la perspectiva divina, la de la eternidad, ya que «the specific thing about typology lies in its synoptic view of what is divided in time, in the juxtaposition of two linked scenes out of the succession of time, in the rendering visible of a simultaneity of what is not simultaneous» (Ohly, 2005: 40).

muerte.<sup>3</sup> En el momento de la ejecución, Brangaine pide a sus verdugos que le lleven el siguiente relato:<sup>4</sup>

Quant ele fu partie d'Yrlande de la meson son pere et ele ot avec li amenee une demoisele assez gentil feme, ele avoit une flor de lis avec li qui mout li faisoit grant honor, et ausi avoit la demoisele dont je vos paroil. Yselt quant ele fu esmeüe perdi sa flor, dont il li avint, quant ele fu venue au roi Marc, son seignor, il covenoit qu'ele presentast au roi sa flor, ele ne pot, car ele l'avoit perdue. L'autre demoisele, qui mieuz avoit sa flor gardee, la presta a Yselt, et par itant fu Yselt sauvee, car se li rois l'eüst trovee sanz flor, mal l'en poïst avenir. Cele bonté, biau seignor, que la demoisele fist a Yselt me fait morir (Curtis, 1976: 95).<sup>5</sup>

Pensemos, primero, en el porqué de la alegoría. Brangaine busca mostrar a Iseo que, lejos de haberle hecho el mal por el que ésta la castiga, lo que hizo fue un enorme sacrificio. ¿Por qué decirlo alegóricamente? Porque Brangaine no puede contarle lo ocurrido a dos hombres desconocidos sin mancillar muy severamente la honra (y la situación) de Iseo, así como la suya propia, póstuma. Brangaine necesita segmentar el público de su mensaje, establecer una frontera entre quienes quedan adentro y afuera del círculo de sus posibles destinatarios. Para ello recurre a la alegoría, que ejecuta así una operación fundamental que le será propia, como veremos, aun bajo las diferentes formas que adopta a lo largo de estos relatos: la de segmentar la audiencia. La administración de la información estará entre sus funciones elementales.<sup>6</sup> Mientras tanto, en ese círculo de entendidos, de poseedores secretos y privilegiados de la llave hermenéutica, entra también el lector, en quien se profundiza la impresión de su intimidad con los héroes.

De esta manera, la alegoría de la flor asume una forma que es excéntrica entre sus contemporáneas. Veamos el *Roman de la rose*: la función de la alegoría allí es, en primer lugar, la de dar un marco apropiado y narrable dentro de ciertos parámetros de decoro vigentes para la puesta en escena de situaciones eróticas (*vid.* MacCornack, 1994: 94). En segundo lugar, y no menos importante, la alegoría está al servicio de una labor hermenéutica que produce un goce en el lector, la impresión de compartir un código, un ámbito de interpretación con el texto que se reactiva constantemente en cada nueva equivalencia. Si esa impresión se apoya en la posesión de un código, y por ende sobre una exclusión, lo hace en la medida en que supone un club selecto de sujetos que detentan la sutileza y la experiencia necesarias para descifrar la alegoría, pero no existen allí exclusiones definidas de manera nítida y explícita, con nombre y apellido, como ocurre en la precisión quirúrgica con la que es operada la segmentación en el relato de Brangaine. Y es que lo que permite segmentar la audiencia en la

---

<sup>3</sup> Adeline Richard toma esta secuencia como muestra de la locura de Iseo (2007: 232).

<sup>4</sup> Simon Gaunt pesquisa la circulación de este episodio en otras versiones, especialmente a partir de un manuscrito en el que la flor se ve transformada en una camisa blanca (1986).

<sup>5</sup> «Cuando partió de Irlanda de la casa de su padre llevaba consigo una doncella muy gentil, que tenía una flor de lirio con ella que le daba muy gran honor, y también la tenía la damisela de la que les hablo. Iseo cuando fue llevada perdió su flor, por lo que le ocurrió que, cuando llegó al rey Marco, su señor, y convenía que le presentase al rey su flor, no pudo hacerlo, pues la había perdido. La otra damisela, que había cuidado mejor su flor, se la dio a Iseo, y por ello se salvó Iseo, pues si el rey la hubiera encontrado sin la flor, podría haberle acaecido gran mal. Esta bondad, buen señor, que la damisela hizo por Iseo me hace morir» (traducción mía).

<sup>6</sup> Es un elemento central dentro de la teoría del velo que defiende Boccaccio en el capítulo 7 del Libro XIV, y en los que le siguen, de la *Genealogía de los dioses paganos* (1983: 816 ss.; *vid.* Murrin, 1969: 10-11; Kriesel, 2008: 86 ss. *et passim*; Akbari, 2004: 8).

alegoría de la flor no es la participación en ninguna comunidad particular definida en torno a rasgos de pertenencia social. La llave hermenéutica que la desentraña es la información, es el conocimiento previo precisamente de su sentido oculto. En el *Roman de la rose* el lector trae consigo una capacidad hermenéutica que le permite acceder a un aprendizaje erótico. Aporta el proceso y se lleva el sentido. En el relato alegórico de Brangaine la relación es inversa: Iseo, la receptora para la que está destinada (igual que el lector), cuenta ya con el sentido oculto de la alegoría, que es el conocimiento de la maniobra operada en la noche de bodas, y es lo que pone de su parte para que ésta funcione. Lo que obtiene como premio es el acceso al proceso de significación, la posibilidad de proyectar el puente interpretativo. Esta posibilidad es la que permite completar la necesidad ostensible de la alegoría, calmar la ansiedad producida por un indicador hermenéutico que sigue siendo universal: los verdugos no saben a qué se refiere Brangaine con la flor de lirio (por más sorprendente que parezca), pero saben perfectamente que el relato que portan no habla sobre una flor de lirio, y que debe ser interpretado, aun si ellos no pueden hacerlo.

Hay otra función que la alegoría tomaba en el *Roman de la rose* y no está presente en nuestro pasaje: la distancia que media entre el relato alegórico y el de su sentido, así como la complejidad del juego de equivalencias, no parecen estar construidas en función del goce producido por la tarea interpretativa. Por el contrario, la alegoría de la flor parece estar signada por una impresión que oscila entre la incomodidad y la pereza. Desarmemos el juego de equivalencias que funda el sistema: la única transposición real es la que le ocurre a la virginidad de ambas doncellas, transformada en flor de lirio. Brangaine torna en una « assez gentil feme », los peligros de los que es salvada Iseo se convierten en un mal que « l'en poïst avenir »: no hay metáfora aquí, sólo una mayor vaguedad en la referencia. Los verbos que hacen a los procesos (« avoit », « perdi / perdue », « presentast », « garde », « presta ») son los que rigen la transposición: se usan literalmente para la flor, y para la virginidad son metáforas, en efecto, pero de uso habitual y cristalizado. Iseo y Marco, finalmente, permanecen intactos, con sus nombres propios. Estamos frente a algo que podría llamarse un «grado cero» de la alegoría: la sustitución<sup>7</sup> de un relato por otro a partir de una operación de equivalencia tan básica y limitada como sea posible, y que se funda casi exclusivamente en el remplazo metafórico del elemento que se encuentra en el centro de la historia (y que es, además, el que funciona como tabú). La distancia entre el relato de partida y el de llegada es tan pequeña, la pared que los separa es tan delgada, que de manera particularmente llamativa se funden en un mismo plano en su frase final: « cele bonté, biau seignor, que la demoisele fist a Yselt me fait morir »; los términos « demoisele » y « me », que conviven en la misma frase, remiten en personas gramaticales distintas a un mismo referente, de un lado y otro de la significación alegórica.

Los mecanismos de interpretación implican aquí, entonces, por un lado, una segmentación precisa de la audiencia para una administración específica de la información y, por otro, una máxima economía retórica para lograr esa segmentación con el menor esfuerzo, la menor

---

<sup>7</sup> El gesto de sustitución, como dice Valette hablando de la *merveille* (1996: 178), es el gesto básico, fundante, mínimo e indispensable que transforma un elemento cualquiera en significante, y por ende el que queda solo y desnudo cuando nos encontramos con el grado cero del signo.

intervención metafórica posible. Evidentemente lo que tenemos aquí es una plena victoria de la funcionalidad por sobre la experiencia estética.

### 3. Representar

En la *Queste del saint Graal*, Melyan y Galaad llegan juntos a una encrucijada.<sup>8</sup> Allí, un cartel advierte: « Oz tu, chevaliers qui vas aventures querant, voiz ci deus voies, l'une a destre et l'autre a senestre. Celle a senestre te deffent je que tu n'i entres, car trop covient estre preudome celui qui i entre se il en velt issir ; et se tu en cele a destre entres, tost i porras perir » (Pauphilet, 1923: 41).<sup>9</sup> Melyan toma el camino de la izquierda, se encuentra una bella corona, la toma para sí y de inmediato aparece un caballero que lo ataca, lo derriba y lo deja al borde de la muerte. Galaad vuelve, lo rescata, vence a su atacante, lleva a Melyan a una abadía, y allí un fraile le explica el significado de sus aventuras:

Par cele a destre devez vos entendre la voie Jhesucrist, la voie de pitié, ou le chevalier Nostre Seignor errent de nuiz et de jorz, de jor selonc l'ame et de nuit selonc le cors. Et par cele a senestre devez vos entendre la voie as pecheors, ou li grant peril avienent a cels qui s'i metent. Et por ce que ele n'estoit mie si seure come l'autre, deffendoit li bries que nus ne s'i meist, se il n'estoit plus preudons que autres, ce est a dire se il n'estoit si fondez en l'amor Jhesucrist que por aventure ne peust chaoir en pechié (Pauphilet, 1923: 45).<sup>10</sup>

Quisiera reparar aquí en cuatro cuestiones. Primeramente, los elementos que significan el pecado son enormemente simples. Nuevamente pareciera primar aquí el criterio de la economía: una decisión moral se representa en una encrucijada, el orgullo en ponerse una corona. La alegoría es, como en la flor de Brangaine, lo más elemental, lo más sobria, lo más directa posible: una vez más, su grado cero.

En segundo lugar, en la medida en que nos encontramos con una aventura, es decir, con unos hechos (y no con un relato) que tienen un significado, en la medida en que tenemos frente a nosotros cosas que ocurren y que a la vez significan, nos encontramos ya en el ámbito de las formas alegóricas propias del sentido figural.

Tercera cuestión: existe aquí una suerte de modalidad mixta en el camino que conduce del relato de partida al de llegada. Los breves pasajes que efectivamente hemos citado, que hacen referencia estrictamente a la encrucijada, son los únicos que pueden ser leídos en clave alegórica. Según la explicación del fraile, la corona era una trampa para hacer caer a Melyan en

---

<sup>8</sup> Denis de Rougemont comenta una versión alternativa de este pasaje en función de su carácter alegórico (1945: 112-113).

<sup>9</sup> «Tente, caballero que vas buscando aventuras, he aquí dos caminos; uno a la derecha y otro a la izquierda, te prohíbo que entres en el de la izquierda, pues debe ser muy esforzado el que en él penetre, si es que quiere salir; si entras en el de la derecha, morirás pronto» (Alvar, 1982: 39).

<sup>10</sup> «Por el de la derecha debíais entender el camino de Jesucristo, el camino de piedad, en el que los caballeros de Nuestro Señor vagan noche y día; de día, según el alma, y de noche, siguiendo el cuerpo. Por el de la izquierda debéis entender el camino de los pecadores, en el que llegan grandes peligros a los que se meten en él. Como no era tan seguro como el otro, el letrado prohibía la entrada a cualquiera que no fuera mejor que los demás; es decir, que no estuviera tan firme en el amor de Jesucristo que no pudiera caer en pecado» (Alvar, 1982: 42).

el pecado, pero no tenía un *significado* por fuera de esa *función*; el caballero *era* el diablo, no *representaba*, no *significaba* el diablo, y, como afirma Iser, «la interpretación es sobre todo un acto representativo más que explicativo» (Iser, 2005: 32). La corona y el caballero muestran el orgullo de Melyan de manera pragmática, no representacional; el único elemento de la secuencia que es representado alegóricamente es la de la encrucijada entre dos caminos. Sin embargo, tampoco en ella es tan fácil separar nítidamente los aspectos metafóricos de los pragmáticos. El diablo seduce con la corona y ataca con la lanza sólo en el camino de la izquierda, ¿cuál es el modo en que la elección alegórica de la encrucijada determina entonces la decisión del maligno? Si el cartel se hubiera dado vuelta con el viento, ¿el orgullo se hubiera probado tomando el camino de la derecha? ¿El diablo esperaría del otro lado? Un primer modo de entender este problema supone que esto es efectivamente así, que no es el camino el que determina su propia naturaleza, sino aquello que el cartel mismo, en la agencia ejercida por su acto de habla, determina *pragmáticamente*; lo que importa no es el camino, sino qué decisión toma Melyan frente a la disyuntiva que se le plantea.

Sin embargo, no es posible leer la encrucijada de modo enteramente relativo. El fraile encuentra la causa de la desventura de Melyan en una confusión: «einsi fus tu deceuz par entendement ; car li escriz parloit de la chevalerie celestiel, et tu entendoies de la seculer, par coi tu entras en orgueil ; et por ce chaïs tu en pechié mortel » (Pauphilet, 1923: 45).<sup>11</sup> El caballero pensaba que las dificultades anunciadas eran del orden de la caballería terrena (¿y, quizás, de ser así, su fe en sí mismo no hubiera sido orgullo ni pecado?), cuando en realidad eran propias de la celeste. Melyan se confunde, las implicancias pragmáticas de su lectura se ven así interferidas por un ruido que impide la correcta lectura, y sin embargo aun así el letrado y los caminos conservan un significado que evidentemente les es propio, una lógica que no es pragmática sino del orden de lo sobrenatural, y que no está determinada por las suposiciones y los actos de Melyan. Ambas formas de entender la lógica del episodio están funcionando al unísono, y es una ambigüedad que se explica en parte por la ambigüedad propia de lo figural, y en parte por la que surge de los modos particulares que adoptan aquí los procesos de significación. La dimensión pragmática de la encrucijada da cuenta de que, para poner el pecado en escena, la alegoría no es suficiente. Una vez más parece haber un desinterés o una desconfianza en relación con la capacidad significativa de la alegoría: la relación de causalidad se superpone y opaca la de significación.

Pongamos este episodio en contraste con el de la tumba de Symeu del *Lancelot propre*. Lancelot desciende a un sótano en que le prometen una aventura escalofriante. Allí encuentra una tumba ardiente, la tumba de su antepasado Symeu, sobrino de José de Arimatea, que se encuentra purgando sus pecados. El espectro que habita el sepulcro explica todas las causas y funcionamientos del encanto con prístino detalle, y adelanta incluso el resultado de la hazaña que Lancelot intenta llevar a cabo, que será negativo: el éxito le está reservado a un descendiente, al que alude prefigurando a Galaad sin mencionarlo. « Mes or vos en alés, bials cosins, si no soiés mie honteus, kar vos aves tote la proesce et la valor qui peut estre en home

<sup>11</sup> «Así fuiste engañado por el entendimiento, pues el escrito hablaba de la caballería celestial y tú interpretaste de la secular, por lo que fuiste orgulloso y por eso caíste en pecado mortal» (Alvar, 1982: 42).



corrumpu. Et se ce ne fust, ce sachiés vos bien, vos accomplissiés les merveilles que vostre parens acomplira » (Micha, 1978: vol. 2, 36-37).<sup>12</sup> Lancelot lo intenta de cualquier manera, y fracasa según había sido anunciado.

Como se verá, la estructura de ambos relatos es enormemente similar: el héroe se encuentra con un desafío y es advertido desde el inicio de que no saldrá ileso de él. Desoye la advertencia, lo enfrenta igualmente, y, en virtud del carácter mágico de la aventura, resulta en un fracaso. Ese fracaso no obedece a la falta de las virtudes que en principio le son propias a la tarea, y que son del orden de la *fortitudo* (vencer en un combate, levantar una piedra pesada). Se debe a una falla cuya naturaleza es moral, y la aventura, articulada como prueba a través de su contenido sobrenatural, existe en función de denunciar esa falta.<sup>13</sup>

En la tumba peligrosa están ausentes las dos modalidades que veíamos arriba en la aventura de Melyan. No hay formas alegóricas, no existe ninguna relación de significación entre la capacidad de levantar la piedra que cubre una tumba y la de llevar una vida moralmente apropiada. O, mejor dicho, sabiendo que las metáforas, si se las tortura lo suficiente, confiesan lo que uno desee, el texto no presenta indicadores hermenéuticos en ese sentido. Tampoco hay una relación pragmática, de causalidad entre ellas. O, mejor dicho, para que la haya es imprescindible la intervención del componente mágico. Durante el episodio de la tumba de Symeu, Lancelot no incurre en ningún vicio o pecado, no comete ningún exceso, no se comporta de manera indebida, no desobedece ninguna orden superior; en resumidas cuentas, *no hace nada malo* que determine su fracaso. Lo que ocurre no es que los viciosos se comportan, por serlo, de tal manera que les impide realizar la aventura, el vicio no se revela a partir de actitudes que lo delatan y determinan un resultado. El vicio opera sólo porque existe, porque está ahí, en función de un pasado, o incluso de una ontología, y *la magia lo sabe*.

Y con esto llegamos a la cuarta cuestión. Si entre la piedra y el pecado de Lancelot no hay relación significativa ni pragmática sino solamente mágica, esa relación exige ser explicada, y el texto efectivamente lo hace, de la manera más económica posible: «si no fueras un hombre corrompido... ». En cambio, en la encrucijada era posible prescindir de la explicación del fraile, era posible construir un relato alegórico en que los procesos de significación fueran deducibles. No solamente era posible: considerando lo trillado de los signos, era fácil, y aun así el relato opta por conceder al fraile extensos párrafos para que funja de intérprete. Si la explicación

---

<sup>12</sup> «Pero ahora marchaos, buen primo, no sintáis vergüenza, pues tenéis todo el valor y la valentía que puede haber en un hombre corrompido. Si no fuera por eso, tened por seguro que realizaríais las hazañas que vuestro descendiente llevará a cabo» (Alvar, 1987: vol. 4, 953).

<sup>13</sup> El mecanismo es habitual en el *corpus* artúrico, y no siempre es negativo: en ocasiones está al servicio, por el contrario, de ofrecer un héroe victorioso y resaltar sus virtudes morales, como ocurre con la extrema fidelidad a la reina de la que hace gala Lancelot en la aventura del Valle sin retorno (Micha, 1978: vol. 1, 286-304; Alvar 1987, vol. 3, 845-858). La misma aventura de la tumba de Symeu contiene una prueba que refuerza positivamente la figura de Lancelot, ya que antes de fracasar en ella es capaz de abrir la de Galaad, hijo de José de Arimatea. Sin embargo, no hay nada en el relato que indique que el éxito se deba a una virtud moral, solamente se afirma que « cil qui la leveroit geteroit toz les enprisonés del Roialme sans Retor » (Micha, 1978: vol. 2, 31; «el que la levantara sacaría a todos los prisioneros del Reino sin Retorno», Alvar 1987, vol. 4, 949). Micheline de Combarieu entiende que « l'échec de Lancelot a la tombe de Symeu le disqualifie comme Sauveur mais ne fait pas de lui un damné » (1995: 277).

existe es porque el relato elige que exista. Y, de hecho, consigue gracias a la alegoría que la complejidad, la extensión y las ramificaciones de las explicaciones del fraile se apoyen en las formas de la interpretación, de la exégesis, cosa que no ocurre y hubiera sido totalmente imposible en las explicaciones de Symeu. Allí está la gran diferencia entre ambos episodios, allí vemos el diferencial a favor del pasaje de la *Queste*: en el potencial para generar ese segundo momento hermenéutico, el de la exégesis, pleno y climático, que describe Valette:

La décomposition de la séquence interprétative en deux étapes (*ostension* puis interprétation *stricto sensu*) est clairement marquée, ne serait-ce que par les pages (parfois deux chapitres) qui les séparent ; à cela s'ajoutent, dans l'ordre de l'histoire, l'éloignement dans le temps, le déplacement dans l'espace et surtout le changement de personnages : celui qui interprète n'est pas, dans les passages retenus ci-dessus, celui qui est témoin de la merveille (1996: 186).

Es la instancia de explicación la que interesa, no el trabajo de interpretación. La encrucijada alegórica implica una *relación* de significación, pero no un *proceso* hermenéutico, ya que este es sustituido y obturado por la exégesis. Ese sistema de equivalencias no despliega una estructura ingeniosa, un espacio de goce textual, una oportunidad para seducir al lector. Lo reduce a su mínima expresión, a su grado cero, enclaustra la alegoría en un espacio pequeño y controlable, y ni aun así se siente en control de ella: desconfía de su capacidad de significación, la domestica mediante la causalidad. Pero aun si el relato trata la alegoría con incomodidad, la busca, y la busca para producir una segunda instancia, que resulta del proceso hermenéutico pero que a la vez lo clausura, que es la de la exégesis. La interpretación del fraile sí da cuenta de un goce estético, sí produce un despliegue retórico, sí está al servicio de impresionar al lector. La práctica hermenéutica ya no lo hace trabajar, le otorga una impresión exhibiéndole un sistema cuyos engranajes ya no se mueven, como si estuviera en un museo. El relato tiende hacia una exégesis sin signo, prefiere las respuestas antes que las preguntas, y sobre todo antes que los procesos.

Lo que ocurre aquí es que el gesto de la explicación que está en juego no es ya un paso subsiguiente a aquel proceso de lectura, propio de la forma alegórica, que Maravall llama *desciframiento*, por el cual la dificultad del texto poético incita

a trabajar por descifrar lo que detrás de esa aparente oscuridad o dificultad se encuentra. [...] La figura no es más que la representación plástica de un ejemplo, cuyo valor, al añadirse ese elemento plástico, sube de punto, porque a la incitante curiosidad de averiguar lo que el caso moralmente significa se añade la gustosa curiosidad de descifrar lo que entraña (1983: 226-227).

La narración de la *Queste* prefiere jugar al juego de la oscuridad, entregar al lector a la autoridad del fraile antes que a la hermenéutica alegórica. La forma en que se juega este modo de alegoría se puede apreciar mejor a la luz del episodio del sueño de Galahot del *Lancelot en prose*.

#### 4. Fetichizar

Al comienzo del segundo libro del *Lancelot propre*, Galahot le cuenta al héroe dos sueños que tuvo y que lo perturban notoriamente:

Il m'estoit avis en mon dormant que je estoie en la maison le roi Artu mon seignor o grant compaignie de chevaliers ; si venoit hors de la chambre la roine un serpent, le greignor don je onques euisse oï parler, et venoit droitement a moi et espandoit feu et flambe si que je perdoie la moitié de tos mes membres. Ensint m'avint la premiere nuit, et l'autre après me fu avis que j'avoie dedens mon ventre .II. cuers et estoient si pareil que a paines peust l'en l'un deviser de l'autre. Et quant je me regadoie, si on perdoie l'un, et quant il ert partis de moi, si devenoit un lieupart et se feroit d'une grant compaignie de vestes salvages. Et maintenant me sechoit li cuers et tos li cors et m'ert avis el songe que je moroie (Micha, 1978: vol. 1, 7).<sup>14</sup>

De inmediato añade: « ne jamais ne serai a aise devant ce que je sache certainement que ce senefie » (Micha, 1978: vol. 1, 8);<sup>15</sup> solicita al rey Arturo que le envíe a sus mejores clérigos para revelar su sueño, cosa que éste hace gustoso entregando a los diez más sabios, y con ello se desata una aventura hermenéutica extensa y compleja en la que los enviados van dilucidando aspectos del sueño alegórico al mismo tiempo que van sumando visiones y profecías que incorporan nuevas equivalencias a descifrar.<sup>16</sup> Este episodio, igual que el que analizamos en el apartado anterior, está construido bajo la forma de la *merveille* y ha sido estudiado en tanto tal por Jean-René Valette en su trabajo, ya citado, sobre las formas significantes de lo maravilloso, trabajo que resulta ser un antecedente fundamental para el presente. El procedimiento es allí descripto con precisión:

La mise en œuvre de l'interprétation se reconnaît donc à ces trois critères, lexical (la présence du lexème *senefiance*), thématique (l'apparition de nouveaux personnages, détenteurs du sens, appartenant dans la quasi-totalité des cas à la clergie), rhétorique (la merveille est transposée dans un système de signes, elle se prête à un processus de re-présentation) (1996: 185).

La *merveille* nos permite sumar una variable de análisis a las que hemos visto, ya que en el sueño de Galahot se ve nítidamente un aspecto que estaba también presente en los pasajes anteriores, que es el de la trascendencia del significado alegórico. Porque «allegory by nature and design in the medieval period suggests an attempt to represent a significant truth» (MacCornack, 1994: 135), una de sus funciones es la de ser un vehículo privilegiado para dar cuenta de una verdad, y para producir además un efecto que dota a esa verdad de un matiz aurático. Elijo el término *revelación*, aprovechando cierta ambigüedad que le es propia: 1) porque hace visible un sentido escondido debajo del literal, 2) porque descubre una verdad a su destinatario, que sabe algo que no sabía antes, y 3) porque se usa habitualmente para hablar de una manifestación divina, y por ende de algo que está dotado de trascendencia, de un potencial de transformación moral. Así, en los casos vistos hasta aquí, 1) la flor se revela virginidad, la encrucijada dilema moral, el leopardo Lancelot, y en ese proceso 2) Iseo entiende que cometió una injusticia, se prueba el orgullo de Melyan, Galahot entiende que su situación presente lo

---

<sup>14</sup> «Mientras dormía me pareció que estaba en casa del rey Arturo, mi señor, con gran compañía de caballeros; de la habitación de la reina salía una serpiente, la mayor de cuantas he oído contar, y venía directamente hacia mí. Echando fuego y llamas, de forma que yo perdía la mitad de mis miembros. Esto fue lo que me ocurrió la primera noche; la siguiente, me pareció que yo tenía dentro de mi vientre dos corazones, tan semejantes entre sí, que a duras penas se podía distinguir el uno del otro. Cuando me detenía a contemplarlos, perdía uno de ellos: entonces, aparecía un leopardo y atacaba una gran manada de animales salvajes. Al punto, se me secaba el corazón y todo el cuerpo, de modo que me parecía en el sueño que me moría» (Alvar, 1987: vol. 3, 657-658).

<sup>15</sup> «Nunca más volveré a estar a gusto, hasta que sepa de forma cierta su significado» (Alvar, 1987: vol. 3, 658).

<sup>16</sup> Estudié este episodio anteriormente, concentrándome en las implicancias que tenía para la representación heroica de sus protagonistas (2013; 2017: 136-146).

conduce a la muerte, y así 3) Iseo se retracta de su condena, la superioridad moral de Galaad queda demostrada por contraste,<sup>17</sup> Galahot opta por una vida más piadosa. Como se verá, el carácter trascendente del que está dotado el significado moral de la alegoría está presente en los tres episodios, pero formando una serie claramente progresiva: cuando es mayor la distancia entre el trabajo hermenéutico y el destinatario de la alegoría, cuando gana en centralidad la figura de los «personajes portadores de sentido» de los que hablaba Valette, mayor es el peso trascendente de su significado.

Ahora bien, vemos en la interpretación de los sueños de Galahot un desborde de aquello que hasta aquí nos había asombrado por su carencia, por su frugalidad: el goce hermenéutico. Aquí sí el proceso de identificación de una serie de equivalencias que podríamos considerar alegóricas<sup>18</sup> está hecho para impresionar al lector, para hacerlo espectador asombrado, como ocurre en la literatura policial, de una serie compleja, elaborada y concentrada en sus pliegues de procesos de interpretación y de desciframiento.<sup>19</sup> ¿Por qué el uso de las formas alegóricas es tan distinto en la encrucijada de Melyan y en el sueño de Galahot? Las coincidencias son claras: se trata de procedimientos de equivalencias entre dos sistemas que toman la forma de la alegoría aunque no son efectivamente alegorías, y no se espera que el lector sea capaz de reconstruir la equivalencia, sino que presentan la estructura en dos partes que vimos descripta por Valette, donde las exégesis están a cargo de figuras de autoridad, son siempre complejas, y ocupan un buen espacio. Como se verá, la relación formal entre el mundo de los signos y el mundo de los significados es bastante similar. ¿Qué es lo que hace que en un caso el relato escoja el grado cero de la alegoría, y en el otro elija maximizar en extensión y complejidad el sistema de equivalencias metafóricas? Creo que hay tres diferencias básicas entre ambas secuencias que resultan determinantes para entender los modos en que los textos eligen, y se permiten, significar alegóricamente.

En primer lugar, debemos tener en cuenta la materialidad del elemento significante. En la encrucijada, como vimos, se trata de un componente real: *significa* una disyuntiva moral pero también *es* un lugar donde efectivamente el personaje debe decidir entre dos caminos para transitar en los términos más concretos; es a la vez signo y cosa, y eso, decíamos, nos remitía al terreno de lo figural. El sueño, en cambio, es un relato autónomo, no tiene compromiso con lo real, y tampoco tiene ningún valor en sí mismo, fuera de su capacidad de significar: a nadie le importa qué les pasa a los dragones, las serpientes, los leones y los leopardos por otro motivo que no sea que representan a los protagonistas del relato, que son capaces de hablarnos acerca

---

<sup>17</sup> El relato no presenta mayores conclusiones para Melyan. Terminada la exégesis sólo sabemos que ambos personajes «dient que ceste senefiance est bele et merueilleuse» (Pauphilet, 1923: 46; «ellos dicen que la causa es hermosa y digna» [Alvar 1982, 45]), y Melyan, cuyo arco narrativo no abarca más que unas once páginas, sólo volverá a aparecer una vez, poco después, todavía en la abadía, no más que para dar novedades sobre Galaad a Gauvain (Pauphilet, 1923: 51; Alvar, 1982: 42).

<sup>18</sup> Tzvetan Todorov releva un buen número de autores que emparentan la adivinación y la interpretación de los sueños como una práctica hermenéutica alegórica; Artemidoro, por ejemplo, llama alegóricos a «los sueños que significan ciertas cosas por medio de otras» (Todorov, 1993: 36). Podemos encontrar en el capítulo 31 del Libro primero de la *Genealogía* de Boccaccio una idea similar, cuando habla de los sueños como portadores de una verdad velada (1983: 110).

<sup>19</sup> La riqueza de este tramo en el *Lancelot en prose* es destacada por Alexandre Micha, en contraste con la «torpeza» que muestra en la versión corta (1976: 334-335).

del sistema de llegada de la alegoría; el sueño trae así la indicación hermenéutica, la «invitación» a interpretar (*vid.* Brownlee, 2010: 123). Una sola cosa lo diferencia del relato alegórico, de la flor de Brangaine: el sueño aparece, ocurre, mágicamente, inmotivadamente u obedeciendo a motivaciones inescrutables, bajo la forma del misterio. No tiene ningún responsable de esa intención comunicativa (o, al menos, ninguno al que podamos *hacer* efectivamente responsable de esa significación). No existe un sujeto que produzca un signo y le asigne un sentido alegórico, que se haga cargo de la eficacia de las equivalencias, de la posibilidad de su desciframiento, que funde un relato, a fin de cuentas. El sueño significa, pero su posibilidad de significar, la carga de ese proceso, no recae en su factura, en el emisor, sino en el receptor de ese mensaje, que deberá, por ende, ser especial.

La segunda gran diferencia reside en que, aun si el discurso del maestro Heliés, el último y más importante de los diez clérigos, está plagado de admoniciones morales,<sup>20</sup> el significado del relato alegórico no es moral. La exégesis hecha por el fraile acerca de la encrucijada involucra una serie de evaluaciones morales acerca de las decisiones tomadas por Melyan, mientras que los sueños, las visiones, las pruebas mágicas tienen siempre como significado *hechos*: Arturo y Galahot combaten en batalla, Lancelot la resuelve fundando su amistad con el segundo, Ginebra se enamorará de él y lo quitará del lado de Galahot, que morirá de pena pasado un lapso determinado. Esta diferencia implica un balance muy distinto en el peso narrativo que tienen la significación y el significado. Cuando el significado es moral, la importancia de éste es vital, y el relato se concentrará con toda su energía en ponerlo en el centro y en garantizar su claridad; por eso en la encrucijada el relato está mucho más interesado en la exégesis del fraile que en construir la escena que es su oportunidad. En cambio, ¿cuánto puede importar al relato transmitir hechos que ya son narrados en otra parte? Lo que se cuenta en la visión del primer clérigo en tomar la palabra, Bonifacio el romano, es claramente la batalla entre Arturo y Galahot, ya pasada y ya contada en detalle y extensamente unos veinte capítulos antes:

Il me fu avis que je veoie venir de vers les isles un grant lion a molt grant compaignie d'autres bestes et de vers les parties d'Oriant en venoit tos coronés uns autres, et ravoit grant compaignie de totes bestes. Mais il n'en avoit mie tant com celui qui devers Occident venoit. Quant les bestes estoient assamblees, si hurtoient ensamble les uns encontre les autres, si en avoient le peyor celes devers Oriant, quant uns lieupars descendoit d'une montaigne, grans et fiers et orgueillos, et se tornoit encontre les bestes d'Occident, et si tost com il estoit venus, si les arestoit totes par son cors et tenoit. Et li lions qui estoit mestres des autres bestes venoit al lieupart, si li faisoit si grant joie come veste pooit fere a autre, et maintenant s'en aloit la ou li lions coronés estoit, si li baissoit le col et li coronés aloit par desus lui et autretel faisoient les autres bestes desor les autres. Itant en vi, mais je ne poi onques tant encerchier que je seuisse qui li dui lion estoient ne li lieupart (Micha, 1978: vol. 1, 43-44).<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Adeline Richard resalta en ellas el peso de la vergüenza, que ve como el carácter expansivo de la deshonra del pecado de los amantes (2007: 152-53).

<sup>21</sup> «Me pareció que yo estaba viendo cómo llegaban desde las islas un león y un gran séquito de animales, y desde la parte de oriente se acercaba otro león con corona, también con un gran acompañamiento de animales, aunque eran menos que los que llegaban de occidente. Cuando se reunieron todos se atacaron los unos a los otros,

¿Cuánto interés puede tener el lector en alcanzar significados que ya conoce, que ya fueron narrados, y bastante recientemente? Nada de lo que efectivamente aprehende terminado el episodio del sueño es especialmente relevante para él. Mediante la serie de admoniciones con que Heliés reprende a Galahot, la extensa discusión sobre la conveniencia de conocer el término de la propia vida, el relato de la exégesis se adorna con una serie de contenidos morales laterales que no le son propios para esconder su verdadera futilidad. Lo que importa de la alegoría es el proceso de significación, es el modo en que se accede a, y en que se construyen, esos conocimientos, y por eso despliega toda su funcionalidad y complejidad en su sistema de equivalencias.

La tercera diferencia fundamental entre ambos episodios es consecuencia de la falta de sentido moral de la alegoría, y reside en la responsabilidad asumida por Melyan en la interpretación, ligada al funcionamiento pragmático de la encrucijada. Puesto en situación decide tomar el camino que no debe, decide ponerse la corona, y para que eso tenga un significado moral que pueda derivar en su falta, su pena y su reprensión, es necesario pensar que tenía la responsabilidad de comprender las implicancias de sus actos. Es decir, es preciso suponer que el significado de esas acciones, que es el de la alegoría, era accesible para él. Por el contrario, Galahot no tiene ninguna posibilidad de acceso, y ninguna responsabilidad, sobre la interpretación de su sueño. Desde el principio se declara absolutamente incompetente para descifrarlo, y no hay absolutamente ningún elemento en el relato que indique otra cosa; por el contrario, no sólo Galahot sino también nueve de los diez mejores clérigos del rey Arturo resultan incapaces de descifrarlo, al menos por completo.

El lector configura su posición frente al texto a partir de la identificación con el protagonista, no solamente en el plano afectivo, sino también en el de la administración de la información: si el protagonista es absolutamente incapaz de descifrar el sueño, entonces el lector se declara igualmente incompetente y no hace ningún intento en ese sentido (¿no es esa, acaso, la razón principal por la que vemos las deducciones de Sherlock Holmes a través de los ojos del Dr. Watson?). El relato de la encrucijada pedía al lector que, al ver a Melyan tomar el sendero que no era el indicado, al verlo ponerse la corona, sospechara que el asunto iba por mal camino. Probablemente eso determine que la aventura alegórica le ocurra a Melyan, aun si un fracaso similar era posible para Lancelot, como vimos en la tumba de Symeu: porque la identificación del lector con Lancelot es demasiado profunda como para pedirle que lo juzgue de esa manera. Esa cercanía no presenta ningún problema ni en el sueño ni en la tumba peligrosa, donde el lector no tiene ninguna tarea de interpretación que llevar a cabo.

El asunto tiene todavía otra vuelta de tuerca. Acabo de decir que el lector, declarado incapaz de interpretar el sueño junto con Galahot, no tiene la obligación ni la necesidad de hacer ningún trabajo hermenéutico. Y sin embargo la premisa de partida es absolutamente falsa: el lector

---

y llevaban la peor parte los de oriente, hasta que bajó de una montaña un leopardo grande, fiero y valeroso; atacó a los animales de occidente y, apenas había llegado, los detuvo y paró a todos él solo. El león, que era señor de los otros animales, se acercaba al leopardo, dándole las mayores muestras de alegría que puede dar un animal a otro, y luego iba a donde estaba el león que llevaba la corona y le besaba el cuello; a continuación, el coronado pasaba por encima de él, y lo mismo hacían los demás animales de su séquito con los otros. Eso fue lo que vi, pero por más que busqué no he conseguido saber quiénes eran los dos leones y el leopardo» (Alvar, 1987: vol. 3, 682-683).

*puede perfectamente* interpretar los signos, y de hecho *lo hace*. ¿Realmente debemos dar por sentado que el lector no es capaz, ni se imagina de hecho, que la serpiente que sale de la habitación de la reina es la reina? ¿Que el leopardo que ataca a todos los animales es Lancelot? ¿Que la pérdida de uno de dos corazones es la pérdida del amigo más entrañable? Recordemos la visión de Bonifacio el romano: me parece absolutamente descabellado suponer que el lector no puede reconocer, o que de hecho no reconoce allí, la batalla entre Galahot y Arturo que el relato terminó de narrar poco antes.

Existe, entonces, una cierta contradicción: el relato sólo se permite construir grandes procedimientos de equivalencia alegórica donde puede eximir previamente al lector de la tarea de descifrarlos, y, una vez que lo exime, le deposita la interpretación a los pies, tan posible como ineludible. Creo que podemos desenredar este nudo si otorgamos a los diez clérigos de Arturo el mismo rol que tienen las plañideras en los velorios: están allí para llorar en lugar del doliente, para que el doliente les transfiera la *responsabilidad* de llorar, pero no la posibilidad de hacerlo. Las plañideras liberan al doliente de la carga del llanto, estructurada socialmente, no para que éste no llore, sino para que lo haga en plena autenticidad, en la medida de sus propias emociones, necesidades, momentos, reacciones (*vid.* Zizek, 2003: 63-64). Lo mismo ocurre aquí: los clérigos liberan al lector de la tarea de descifrar la alegoría, pero no para que no lo haga sino para que lo haga en la medida de sus posibilidades, sus deseos, sus impulsos, sus recorridos involuntarios. Como las risas enlatadas en los programas cómicos, el relato está construido para que el lector haga su trabajo hermenéutico, pero de manera que no se produzcan incomodidades en la lectura, que no haya consecuencias, si no lo hace.

Por supuesto, este mecanismo le depara al lector un placer adicional: el orgullo de haber logrado descifrar aquello que obligó a muchos de los mejores clérigos del rey Arturo a declararse incompetentes; la batalla entre los dos leones, tan transparente para el lector, obligaba a decir a Bonifacio « je ne poi onques tant encerchier que je seuisse qui li dui lion estoient, ne li lieupart ». Esto coloca al lector en un lugar de superioridad hermenéutica, y a partir de ahí se desarrolla un juego de competencias y rivalidades entre aquellos que tienen acceso a ciertas operaciones hermenéuticas y aquellos que no. Este juego se verá mejor a la luz del episodio de la prueba por el hierro candente a la que se somete Iseo.

## 5. Mentir

A los *romans* en verso pertenece una escena clásica y rápidamente reconocible, que con seguridad estaba presente en el texto de Thomas, como sabemos gracias a otros testimonios de la versión *courtois*, pero que no está incluida en los fragmentos conservados (Frappier, 1963: 453), y que tomo por ende del texto de Béroul; a los efectos de lo que nos interesa aquí, las dos versiones coinciden perfectamente. Se trata de la ordalía del hierro ardiente: Iseo, en público, debe jurar que no ha cometido adulterio, y probará la verdad de su juramento sosteniendo al

decirlo un hierro al rojo vivo, que sólo le quemará la piel si comete perjurio.<sup>22</sup> La reina planea una astuta estratagema para salir del mal paso: pide a Tristán que asista a la cita, para la que hay que cruzar un vado pantanoso, disfrazado de leproso. Al llegar, le pide su ayuda para atravesarlo sin manchar sus delicadas ropas, y él obedece, llevándola a horcajadas. Una vez del otro lado, Iseo pronuncia su juramento:

Entre mes cuises n'entra home, / Fors le ladre qui fist soi some, / Qui me porta outre les guez, /  
Et li rois Marc mes esposez. / Ces deus ost de mon soirement / Ge n'en ost plus de tote gent. /  
De deus ne me pus escondire: / Du ladre, du roi Marc, mon sire. Li ladres fu entre mes janbes  
(Bérout, 1982: 129, vs. 4205-4213).<sup>23</sup>

Desde ya, nadie va a sostener que el juramento conforme una alegoría, ni que haya ninguna intención en el texto de producir ese tipo de mecanismo de significación. Pero sí me parece claro que la treta juega con la construcción de un sistema de equivalencias que tiene forma alegórica a partir de la ambivalencia de la frase «estar entre las piernas»: el leproso es Tristán, llevar a horcajadas sustituye la relación sexual,<sup>24</sup> *escondire*, que aparece como el enunciado de una simple excepción, afirma en el relato de llegada la culpa que aparentemente se está negando en el de partida. Hay dos relatos, el del cruce y el de los amores, que están clara e indudablemente vinculados entre sí, que tienen una relación metafórica organizada de manera sistémica, y en donde uno de los relatos, el que es explícitamente enunciado, está subordinado al otro, no tiene otro valor en sí mismo que el de serle equivalente. ¿Por qué decimos, entonces, con tanta convicción, que no es una alegoría? Porque no hay intención de significar. No existe ninguna voluntad, más bien todo lo contrario, de que alguien llegue a deducir el relato de llegada gracias al de partida. Los receptores del relato no deben descifrar la alegoría, como en la flor de Brangaine los verdugos no debían descifrar el significado del mensaje que transmitían. Pero en ese caso los mensajeros sabían que existía un significado, que eso tenía que querer decir algo, aunque no supieran qué; aquí nadie debe percibir siquiera que detrás de lo dicho existe *otra cosa*, aquella a la que lo dicho sustituye.

Hay cuatro distintos receptores de la confesión de Iseo, que segmenta a sus destinatarios de manera precisa. El primero es Tristán, que entiende la treta, pero no es su destinatario. El juego no fue creado para él, no participa ni tendría por qué hacerlo; si está presente es porque es parte del significante. El segundo es el público al que se dirige el juramento, con el rey Marco a la cabeza, que no recibe otra cosa que un relato literal, incapaz de percibir un significado transpuesto detrás de lo que escucha. El tercero es Dios (o la fuerza sobrenatural que creamos

---

<sup>22</sup> Vicenç Belrán señala el origen folklórico de la prueba (1996: 20), y Axayácatl Campos lo relaciona con la travesía femenina (2014: 108). Existe otra prueba similar en el *Tristan en prose* (Curtis, 1976: 128-133), cuya solución, sin embargo, es de otra naturaleza y tiene toda otra serie de implicancias, que es la del cuerno encantado: la mujer adúltera que intente beber de él no podrá hacerlo y revelará su infidelidad. Iseo no pasa la prueba, pero tampoco lo hace la inmensa mayoría de las mujeres de la corte, y termina siendo preferible reconocer que el cuerno no funciona antes que poner en juego la honra de todos los hidalgos del reino.

<sup>23</sup> «Entre mis muslos no entró ningún hombre, excepto el leproso que me llevó a cuestras a través del vado y el rey Marco, mi marido. A ellos dos excluyo de mi juramento y no excluyo a nadie más; hay dos hombres de los que no me puedo exculpar: el leproso y el rey Marco, mi marido. El leproso estuvo entre mis piernas» (Tomás de Inglaterra *et al.*, 2001: 126).

<sup>24</sup> A. C. Spearing resalta el carácter visual del engaño, más allá del enunciado lingüístico, y por ende representacional (1993: 67-68). Jane Burns ve en el pantano una metáfora de esa relación (1993: 228).



que está gobernando la escena),<sup>25</sup> para quien está construido el juego en el plano diegético, y que tampoco percibe otra cosa que un relato literal, sólo que en este caso es el de llegada. A Dios no le interesan las tretas de Iseo, no le interesa la opacidad del lenguaje, no le interesa lo que ocurra con la condena social; si Iseo confiesa « li ladres fu entre mes janbes », entonces dice la verdad, debe ser eximida de quemarse con el hierro. El cuarto y último destinatario es, desde ya, el lector, para quien toda esta escena fue construida, extradiegéticamente hablando, y que goza de la treta de Iseo en buena medida gracias al ingenio con que se construyó un relato alegóricamente equivalente. Para Tristán no hay mensaje, para la multitud no hay más que relato de partida, para Dios no hay otra cosa que el significado de llegada; solo para el lector existen dos mensajes articulados, solo en el plano del lector existe la alegoría.

También en este caso, en el que el significante alegórico es un hecho real, en el que hay algo que a la vez es y significa, estamos dentro del terreno de lo figural. Iseo subida a horcajadas de Tristán disfrazado de leproso, dentro del nivel diegético, no es un relato, como la flor de Brangaine, sino algo que efectivamente ocurre. Es hecho y signo a la vez, como el tipo alegórico. Pero la escena, bien mirada, es una cosa que está en realidad a mitad de camino entre los hechos reales y los signos puros: es una *puesta en escena*. Es un hecho, pero es un hecho orquestado artificialmente con la intención de producir un significado, de crear un significado que hasta allí no existe y que es necesario: un estar-Tristán-entre-las-piernas-de-Iseo que no sea adulterio. Una puesta en escena, entonces. A fin de cuentas, para decirlo abiertamente, una mentira.

Esa mentira implica en este caso una inversión del recorrido de la alegoría: si ésta, en términos generales, produce una cáscara que sirve de impulso inicial, y que debe ser descartada para quedarse finalmente con el meollo de su significado, aquí es la verdad significada la que da impulso a la construcción de su significante, y la que debe ser descartada una vez que éste se constituye en (falsa) verdad (para *los otros*).

La mentira, la puesta en escena, a su vez, priva a la secuencia de las formas de la revelación. No ve allí la luz ningún significado, por ende nadie se entera de nada nuevo, nadie asume una transformación moral. El aura de la trascendencia está completamente ausente, obturada por completo por su némesis: la ironía, figura emparentada con la alegoría ya desde Quintiliano (*vid.* Rossman, 2019: 93).

---

<sup>25</sup> Jean Frappier deduce de la ordalía que « Dieu lui-même est compromis : il prend parti pour les amants » (1963: 453). Bernard Valette, de manera similar, la entiende como señal de « une force protectrice, bienveillante : comme le personnage tutélaire sur son protégé, une providence divine veille sur la créature » (1991: 88). Jacques Le Goff ve la escena en términos opuestos cuando dice que « c'est une notion toute formaliste du bien qui justifie l'ordalie » (2008: 303), y Colette-Anne van Coolput manifiesta asimismo su desacuerdo y sostiene que « le conflit de l'amour et de la loi nous semble aboli dans ce texte, non parce que Dieu "approuve" l'amour, mais parce que l'idée de Dieu est absent de la conscience des amants » (1986: 94). Al menos en lo que respecta a nuestro análisis adherimos a estas últimas posturas: Dios no es aquí más que un recurso mágico para permitir al relato y a Iseo jugar con modos segmentados de significación.

## 6. Series y relaciones

Lo que hemos visto en estos cuatro episodios son los condicionantes y las consecuencias que traen consigo ciertos usos de la alegoría y, sobre todo, ciertas apropiaciones de las formas alegóricas que se dan a partir de sistemas de equivalencias metafóricas y que dan lugar a ciertas licencias, particularidades, excepciones. Lo que creo que podemos dejar aquí a modo de conclusión es una serie de correlaciones entre esas consecuencias, de modos en que determinados usos vienen acompañados de ciertos otros.

Un primer asunto troncal, determinante de muchos otros, es en qué medida el lector está invitado a la praxis del desciframiento, a intentar reconstruir el sistema de equivalencias. Y el elemento constante aquí ha sido la identificación del lector con el personaje principal: Iseo está invitada a entender qué se esconde detrás de la flor de Brangaine, y el lector hace lo mismo. Ni él ni Melyan entienden lo que le ocurre en la encrucijada, y ambos se desasan más tarde con la exégesis del fraile. La misma incomprensión y la misma espera comparte con Galahot. Igual que Tristán, escucha a Iseo sin necesidad de descifrar nada, porque lo que está detrás de lo dicho es aquello que ya sabe, en un discurso armado en función de otros.

Cuanto menos exige el relato a su lector, más importantes se vuelven los terceros personajes a cargo de la exégesis, y más se permite expandir y complejizar el sistema de equivalencias, que conduce a un proceso de interpretación más rico y elaborado. En los casos en que ocurre a la inversa, prima entre las funciones que la alegoría tiene en tanto signo la de sustituir a su referente por sobre la de representarlo. La indicación hermenéutica, y la posibilidad de completarla, implican siempre una segmentación entre un público que puede acceder a su significado y uno que no, pero en ciertos episodios esa segmentación es de trazo más fino en la medida en que el desciframiento exige un conocimiento específico y concreto. Por el contrario, la segmentación resulta menos importante en los episodios en los que la interpretación está a cargo de terceros, dotados con características extraordinarias. En estos casos cobra protagonismo el recurso de lo sobrenatural, que es además el que mejor acompaña y sostiene su componente trascendente, el valor moral de su significado, la forma y la impresión de la *revelación*. El lector, en general, en estos casos, no está invitado a participar de la tarea hermenéutica, como ocurría en los primeros, sino a la admiración pasiva.

Un segundo aspecto que se ha mostrado estructural en nuestro análisis es el desarrollo que la equivalencia alegórica presenta o no en función de producir un goce en el lector. Las condiciones de ese goce estaban también determinadas por la instrucción hermenéutica. Por un lado, el proceso de segmentación es un recurso central para ofrecer ese goce ya que, en términos reales de lectura, el procedimiento no está al servicio de excluir lectores incapaces, sino de producir en ellos una impresión de complicidad con el relato y los personajes,<sup>26</sup> una satisfacción por lo que sabe, por lo que comparte y con quién lo comparte, y por una situación de ventaja en relación con otros. Por otra parte, como dijimos arriba, el relato se siente en condiciones de

---

<sup>26</sup> Una complicidad que es, desde ya, solidaria con la complicidad afectiva que el lector construye con los personajes, y que describe Alberto Vårvaro (1963: 86-95).

desplegar los mecanismos de la alegoría para provocar la admiración del lector en la medida en que no espera que éste participe de su exégesis.

Algunas de las representaciones alegóricas que hemos visto han sido algo menos magras que otras, pero en general no se ve en ninguna de ellas el desarrollo de un signo complejo que se puede encontrar en el *Roman de la rose*, o mucho más tarde en la descripción de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro. Así, todo parece indicar que hay una escasa confianza o interés en la capacidad del lector, o más probablemente en su voluntad, para el desciframiento. El componente lúdico propio de la alegoría está entonces puesto por afuera del signo, en aquello que lo rodea: en la representación del momento exegético, amplificado cuanto sea posible (si no hay exégesis en el episodio del hierro ardiente, sí está el despliegue de la puesta en escena). Esto implica en todos los casos un muy escaso interés por la condición narrativa del relato de partida, una reducción a su mínima expresión, hacia aquello que hemos llamado el grado cero de la alegoría.

La presencia del componente figural de la alegoría no pareciera, en principio, entrar en serie con las otras variables que hemos analizado. Sí le hemos visto una sutil gradación: entre la alegoría de la flor, donde el relato era puro relato y el componente figural era nulo, y el episodio de la encrucijada, en el que el elemento significativo es un camino real en que al personaje le ocurren cosas muy reales, veíamos dos zonas intermedias interesantes. Por un lado, el sueño de Galahot no era real, no era algo tangible, que tuviera presencia física y concreta en el mundo, y su carácter narrativo era claramente preponderante. Pero al mismo tiempo un sueño no es un relato, no es un mensaje producido intencionalmente por un sujeto reconocible con la intención de significar, y es algo que, efectivamente, al menos desde el punto de vista de Galahot, *ocurre*. La ordalía del hierro ardiente era un caso simétricamente opuesto: el leproso entre las piernas de Iseo llevándola a horcajadas era algo que efectivamente tenía lugar en el mundo real, era un proceso visible y tangible para una extensa colección de espectadores, y sin embargo no era sencillamente algo que *ocurría*, y en su propiedad de *ocurrir* obtenía de algún modo un significado, sino que era una puesta en escena, producida intencionalmente con la voluntad consciente de transmitir un significado por parte de un sujeto concreto y reconocible.

Es posible que a partir de estas conclusiones estos pasajes tengan algo que decir acerca de una serie de episodios muy propios de la materia de Bretaña en donde se pone en juego la lógica de las equivalencias, en los que se explotan las formas especulares, los dobles y duplicados, los sistemas de sustitución. Hay algo de lo alegórico, o de los modos de construir una bisagra metafórica entre dos sistemas que vimos aquí, en el casamiento de Tristán con Iseo de las blancas manos, en el episodio del agua atrevida, en la falsa Ginebra, en el modo en que Lancelot y Galaad fundan sus identidades en virtud del otro; « ce jeu de parallélismes n'est qu'une des nombreuses formes d'élucidation utilisées par les créateurs des grands cycles romanesques » (Vinaver, 1970: 141).

Dicho esto, quisiera dedicar un último apartado a algunas reflexiones acerca del modo en que esto que hemos visto toma forma en el ámbito hispánico, a partir de las traducciones medievales de los textos que hemos analizado.

## 7. Traducir

La ordalía del hierro ardiente no está presente en ningún texto conservado del período en suelo hispánico, donde no contamos con ninguna versión de los relatos en verso. Podemos leer el pasaje de la encrucijada de Melyan en la versión catalana de la *Queste* que conocemos gracias a un manuscrito de la Biblioteca ambrosiana (Crescini y Todesco, 1917: 31-35), pero la traducción proviene de una versión francesa al menos muy similar a la que venimos trabajando, y la sigue con una fidelidad notoria: prácticamente no hay ninguna diferencia entre ellas, ni en el episodio en general ni en los pasajes que resultan más significativos para nosotros, donde las variantes no pasan de un par de omisiones poco significativas, en general de aclaraciones en posición predicativa. Sí vamos a encontrar, por el contrario, algunas variaciones interesantes en las traducciones castellanas de los otros dos pasajes que hemos analizado.

Veamos en qué se convirtió el relato de la flor en la versión castellana del *Tristán*:<sup>27</sup> «Dos donzellas partieron de su tierra para ir a otra tierra, e cada una d'ellas llevaba una flor. E la una d'ellas perdió su flor por mala guarda; e la otra diole la suya por cortesía, por que ella no oviese daño, e por esto que fizo vino a muerte» (Cuesta Torre, 1999: 58). Hay varias diferencias aquí que implican divergencias claras en el modo de leer, y en el modo de construir significado. En primer lugar, Iseo, que aparecía en el relato francés mencionada con nombre propio, aquí no es más que una (la otra) de «dos donzellas», y por ende no hay identificación entre el personaje del relato alegórico y su destinataria. Un término que en el esquema alegórico galo funcionaba como un *pivot* fijo, que figuraba allí dentro del eje de las abscisas, pasa aquí al de las ordenadas, a ser una variable más dentro del juego hermenéutico. Así, la versión castellana no sólo suma la exigencia de reconocer una nueva equivalencia entre dos ítems (doncella = Iseo), sino que pone a su receptora (Iseo) a descifrar cuál es el lugar que *ella* debe asumir en ese relato. Por otra parte, junto con el nombre de Iseo desaparece el de Marco, el relato pierde así todo anclaje explícito en lo real, y su capacidad de referencia se hace más amplia. En realidad, todas las alusiones literales al relato de llegada desaparecen: en la versión gala a Iseo la flor « mout li faisoit grant honor », el problema surgía de que « il covenoit qu'ele presentast au roi sa flor », y de no hacerlo, « mal l'en poïst avenir », mientras que todas estas referencias no metafóricas desaparecen en la versión hispánica, en donde una doncella perdió una flor y la otra le dio la suya para guardarla de daño, y nada más. La operación hermenéutica es más intensa, y está sensiblemente menos andamiada en el texto peninsular, que, aun sin construir una apuesta fuerte, muestra más confianza en la capacidad del lector para recorrer el camino que va de la pérdida de la flor a la de la virtud. El pasaje en el texto castellano termina además sirviendo mejor al relato marco: la incapacidad de los mensajeros para descifrar un mensaje peligroso es mucho más verosímil en este caso.

También son llamativas las diferencias que encontramos en el texto hispánico que relata los sueños de Galahot (Contreras Martín y Sharrer, 2006: 4), donde la tendencia se dirige

---

<sup>27</sup> Luzdivina Cuesta Torre considera el episodio para señalar el carácter apasionado e impulsivo de Iseo (1994: 91), así como la fidelidad de Brangaine (1994: 105).

claramente hacia la *amplificatio*, como se ve en el siguiente cuadro (resalto en bastardillas los agregados):

<i>Lancelot du lac francés</i>	<i>Lanzarote del lago castellano</i>
si venoit hors de la chambre la roine un serpent, le greignor don je onques euisse oï parler	<i>catava e vía de la cámara de la reina una gran sierpe coronada salir de corona de oro, e maravillábanse por ella las que la beían</i>
et venoit droitement a moi	y la sierpe beníase <i>para el palacio por entre todos los cavalleros</i> e íbase a Galeote derechamente, <i>do estava ante los otros</i>
me fu avis que j’avoie dedens mon ventre .II. cuers	<i>se beía todo avierto, ansí que bien beía cuán tenía ensí dentro</i> , e bien le semejaba que tenía dos coraçones
se feroit d’une grant compaignie de vestes salvages	<i>iba fuyendo por llanos e por montes cuanto podía e metíase entre otras vestias ansí que la perdía de ojo</i>
Et maintenant me sechoit li cuers et tos li cors	<i>e después que la no veía semejávale que le sacaran el otro coraçón e que se hiciera muy pequeño</i> , e después que se le sacava todo el cuerpo e todos los miembros

En la tercera persona de la versión castellana de estas citas vemos ya que los sueños no son narrados por Galahot, como en la francesa, sino que son responsabilidad del narrador omnisciente. Esa tercera persona determina la forma de esta *amplificatio*, que no abunda indiscriminadamente sino siempre en el mismo sentido: el de generar una secuencia narrativa, un relato visual que despierte una colección de imágenes dinámicas en la cabeza del lector, donde el texto francés no parece preocupado más que por acumular símbolos.<sup>28</sup> A Galahot no le preocupa otra cosa que una serie de símbolos a ser interpretados, la tarea de *representar* un sueño no es suya sino del narrador. Ese esfuerzo de representación es siempre un esfuerzo para incluir al lector, para hacerlo partícipe, para permitirle percibir las imágenes y las dinámicas de ese mundo ficcional, y no sólo para hacerlo depositario de una información. Siguiendo la dicotomía planteada por Wolfgang Iser (1987: 19-21), el texto castellano hace un esfuerzo por darle un *sentido* al relato de ese sueño, mientras el francés sólo se preocupa por transmitirle un *significado*.

<sup>28</sup> Aun si Valette sostiene que en el original los sueños « s’inscrivent dans une structure temporelle, ce qui a pour effet de souligner les éléments plastiques et visuels qui, par ailleurs, frappent l’esprit » (1996: 187).

También en la visión de Bonifacio hay una mayor preocupación por construir una imagen narrativa: donde el texto galo, ya citado arriba, decía que « quant les bestes estoient assamblees, si en avoient le peor celes devers Orient », en Castilla leemos que

juntáronse amos muy brabamente, avía aí tan gran mortandad de animalias de la una parte y de la otra y tan mucha sangre que los ríos corrían ende por los prados, mas tan grande hera el poder y fuerça del gran dragón de ocidente que los otros no los podían endurar e que oviaran de fuir o de morir (Contreras Martín y Sharrer, 2006: 19).

Antes de esto Bonifacio sumaba en el texto peninsular, en un pasaje ausente en la versión francesa, un nuevo paso lúdico en el juego hermenéutico, reduciendo la indeterminación de los sueños a problemas dicotómicos:

La sierpe que vós bistes que hechava sobre bós fuego e llama que hera coronada, ésta puede significar la reina, mas no sé si el fuego significa fuego de amor o fuego mortal que pueda venir de gran pesar o de gran pérdida. Los dos coraçones que vós bíades no sé si es de hijo que amárades sobejamente u otro ome estraño que bien puede ser sinificara esto (Contreras Martín y Sharrer, 2006: 19).

Nótese que la primera de estas disyuntivas está al servicio de aumentar la tensión, de elevar al máximo el suspenso y la incertidumbre por el destino del personaje: las posibilidades se reducen al máximo bien o al máximo mal.

Concluida la intervención de Bonifacio, en la del segundo clérigo ocurre algo curioso: un error de lectura modifica la cadencia de los pasos que componen la exégesis de los sueños. En el texto francés el segundo clérigo era « Elimas, si estoit nés de Radole en Hongrie » (Micha, 1978: vol. 1, 45),<sup>29</sup> y tenía como función dar las respuestas a algunos de los enigmas planteados por Bonifacio: « je sai bien, fet il, qui fu li lions coronés : ce fu mesires li rois Artus et vos fustes cil qui devers Occident venoit. Mais je ne poi onques savoir qui cil estoit qui la samblance de lieupart avoit » (Micha, 1978: vol. 1, 45).<sup>30</sup> El traductor castellano confunde a *Elimas* con *Helies*, y convierte la intervención del segundo de los diez clérigos en una interrupción del décimo, el de máxima autoridad, el que estaba reservado para el clímax (Contreras Martín y Sharrer, 2006: 20). Como era de esperar, Heliés no tiene lugar para lecturas a medias, por lo que su interpretación será mucho más extensa y abarcadora, y si no revela la identidad del leopardo no será por una incapacidad que fortalezca el enigma, sino sencillamente porque deja pendiente en silencio aquello que cierra toda la interpretación, y que expondrá más adelante. El error genera una transformación profunda en la estructura narrativa del episodio: si el desciframiento, reservado para el final, queda expuesto al principio, la progresión de los diez clérigos, en la que se apoya el suspenso, queda anulada. En suelo peninsular, cuando llega el turno de Heliés el asunto de los sueños queda saldado, y su intervención final no tendrá ya continuidad narrativa con aquello que los sueños originaron, sino que estará justificada plenamente por las profecías en torno a Galaad y, sobre todo, por la interpretación de la visión del noveno clérigo, que permite a Galahot saber la fecha de su muerte. El accidente textual de la traducción castellana termina resolviendo un

<sup>29</sup> «Elimás y había nacido en Radole, en Hungría» (Alvar, 1987: vol. 3, 683).

<sup>30</sup> «Sé quién era el león de la corona: era mi señor el rey Arturo y vos erais el que llegaba de occidente. Sin embargo, no he podido averiguar quién era el que tenía el aspecto de leopardo» (Alvar, 1987: vol. 3, 683).

problema que habíamos señalado ya para la versión francesa: deja de obligar al lector a fingir que no se da cuenta de lo que se da cuenta, deja de suponer que existe alguna duda acerca de la identidad de los animales en el relato de la visión de Bonifacio, obvia por la cercanía del episodio y por la precisión de su constitución alegórica.

Estas diferencias se enmarcan en los mismos rasgos que, como vimos más arriba, hacen al proceso hermenéutico: para el texto francés el desciframiento es un acontecimiento narrativo, es algo que les ocurre a los personajes. El suspenso se genera en torno a la capacidad de estos de llegar a buen término, en torno al modo en que se reconfiguran las relaciones humanas a partir de las verdades que se han vuelto accesibles. Lo que al texto francés le importa muy poco es si el lector puede descifrar o no la serie de equivalencias que conforma el sistema alegórico, si lo hace efectivamente o no, si le interesa o le da placer hacerlo, si le resulta fácil o difícil. Eso cambia en el texto castellano, en donde vemos un esquema mucho mejor predisposto para el desciframiento, para sostener y favorecer la actividad lectora en el proceso hermenéutico. Considero que estas diferencias que vemos en las traducciones peninsulares se enmarcan y se explican bien mediante una divergencia de sustrato que ya he propuesto anteriormente (2017: 127-168): la hegemonía y preeminencia del sistema ejemplar en la Península obliga a las traducciones de textos galos, producidos según un pacto de lectura fuertemente apoyado en la identificación empática con los personajes, a adaptarse a una práctica que está más ligada a una experiencia, a una forma de involucramiento del lector, a un modo de identificación que se basa precisamente en un sistema de equivalencias entre el adentro y el afuera del universo narrativo. Los textos de la Mesa Redonda se encuentran en territorio hispánico con un lector y un ámbito apoyados precisamente en una actividad hermenéutica, y eso se volverá determinante a la hora de tratar con estos episodios alegóricos que hemos analizado aquí.

## Referencias bibliográficas

- ABELED0, Manuel, 2013, «Rasgos de ejemplaridad en las profecías del maestro Elías en el *Lanzarote del Lago* castellano», *Letras* 67-68, 7-16.
- , 2017, *De la hormiga a la cigarra. Experiencia estética en Castilla en las traducciones artúricas y la ficción sentimental*, San Millán de la Cogolla, Cilengua.
- AKBARI, Suzanne Conklin, 2004, *Seeing Through the Veil: Optical Theory and Medieval Allegory*, Toronto; Buffalo, University of Toronto Press.
- ALVAR, Carlos, trad., 1982, *Demanda del Santo Graal*, Madrid, Editora Nacional.
- , trad., 1987, *Lanzarote del Lago*, Madrid, Alianza.
- AUERBACH, Erich, 1998, *Figura*, Madrid, Trotta.
- BELTRÁN, Vicenç, 1996, «Itinerario de los Tristanes», *Voz y letra* 7.1, 18-43.
- BEROUL, 1982, *Le roman de Tristan: Poème du XIIIe siècle*, ed. Ernest Muret y L. M. Defourques. Paris, Honoré Champion.
- BOCCACCIO, Giovanni, 1983, *Genealogía de los dioses paganos*, Madrid, Editora Nacional.
- BROWNLEE, Kevin, 2010, «Allegory in the *Roman de la rose*», en *The Cambridge Companion to Allegory*, ed. Rita Copeland y Peter T. Struck, Cambridge / New York, Cambridge University Press, pp. 119-127.

- BURNS, E. Jane, 1993, *Bodytalk: When Women Speak in Old French Literature*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl, 2014, «La travesía femenina en la leyenda de Tristán e Iseo», *Estudios humanísticos. Filología* 36, 106-114.
- CONTRERAS MARTÍN, Antonio y Harvey L. SHARRER, 2006, *Lanzarote del Lago*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- CRESCINI, Vincenzo y Venanzio TODESCO, eds., 1917, *La versione catalana della Inchiesta del san Graal secondo il codice dell'ambrosiana di Milano I.79 SUP*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans; Palau de la Diputació.
- CUESTA TORRE, María Luzdivina, 1994, *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*, León, Universidad de León.
- , ed., 1999, *Tristán de Leonís: Valladolid, Juan de Burgos, 1501*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- CURTIS, Renée Lilian, 1976, *Le roman de Tristan en prose, Tome II*, Leiden, Brill.
- DE COMBARIEU, Micheline, 1995, «*Matière, san, et conjointure* dans deux versions du *Conte de la Charrette* (Chrétien de Troyes et *Lancelot en prose*) », en *Amour et chevalerie dans les romans de Chrétien de Troyes : Actes du colloque de Troyes (27-29 mars 1992)*, ed. Danielle Queruel, Paris, Annales littéraires de l'Université de Besançon; Diffusion Les Belles Lettres, pp. 261-278.
- DE ROUGEMONT, Denis, 1945, *Amor y occidente*, México D. F., Leyenda.
- FLETCHER, Angus, 1970, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca / London, Cornell University Press.
- FRAPPIER, Jean, 1963, «*Structure et sens du Tristan : version commune, version courtoise* », *Cahiers de Civilisation Médiévale* 6, 255-280, 441-454, <https://doi.org/10.3406/ccmed.1963.1274>.
- , 1973, *Amour courtois et table ronde*, Genève, Droz.
- GAUNT, Simon, 1986, «*Did Marcabru Know the Tristan Legend?*», *Medium Ævum* 55.1, 108-113, <https://doi.org/10.2307/43628955>.
- ISER, Wolfgang, 1987, *El acto de leer: Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus.
- , 2005, *Rutas de la interpretación*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- KRIESEL, James C., 2008, «*Favole, Parabole, Istorie: The Genealogy of Boccaccio's Theory of Allegory*», tesis doctoral, Notre Dame, University of Notre Dame.
- LAUSBERG, Heinrich, 1975, *Elementos de retórica literaria: Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*, Madrid, Gredos.
- LE GOFF, Jacques, 2008, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion.
- MACCORNACK, Katharine, 1994, «*Subjective Experience in Allegorical Worlds: Four Old French Literary Examples*», en *Allegory Revisited: Ideals of Mankind*, ed. Anna-Teresa Tymieniecka, Dordrecht / Boston, Kluwer Academic Publishers, pp. 133-141.
- MARAVALL, José Antonio, 1983, «*La concepción del saber en una sociedad tradicional*», en *Estudios de historia del pensamiento español*, Madrid, Ediciones cultura hispánica, pp. 201-254.
- MICHA, Alexandre, 1976, *De la chanson de geste au roman : Études de littérature médiévale offerts par ses amis, élèves et collègues*, Genève, Droz.
- , ed., 1978, *Lancelot : Roman en prose du XIIIe siècle*, 9 vols., Genève, Droz.
- MISRAHI, Jean, 1964, «*Symbolism and Allegory in Arthurian Romance*», *Romance Philology* 17.3, 555-569.
- MURRIN, Michael, 1969, *The Veil of Allegory: Some Notes Toward a Theory of Allegorical Rhetoric in the English Renaissance*, Chicago / London, University of Chicago Press.



- OHLY, Friedrich, 2005, *Sensus Spiritualis: Studies in Medieval Significs and the Philology of Culture*, Chicago, University of Chicago Press.
- O'LEARY, Susan Jane, 1980, «A Semiotics of Allegory (an Allegory of Semiotics): A Study of Guillaume de Lorris' *Roman de la rose*», tesis doctoral, Madison, The University of Wisconsin.
- PAUPHILET, Albert, ed., 1923, *La quête del Saint Graal. Roman du XIIIe siècle*, Paris, Honoré Champion.
- QUINTILIANO, M. Fabio., 1916, *Instituciones oratorias, Tomo II*, Madrid, Imprenta de Perlado Páez y Cía.
- RICHARD, Adeline, 2007, *Amour et passe amour : Lancelot-Guenièvre, Tristan-Yseut dans le Lancelot en prose et le Tristan en prose. Étude comparative*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- ROSSMAN, Vladimir R., 2019, *Perspectives of Irony on Medieval French Literature*, The Hague / Paris, Mouton.
- SPEARING, A. C., 1993, *The Medieval Poet as Voyeur*, Cambridge, Cambridge University Press.
- STRUBEL, Armand, 1989, *La Rose, Renart et le Graal : La littérature allégorique en France au XIIIe siècle*, Genève / Paris, Slatkine.
- TODOROV, Tzvetan, 1978, *Symbolisme et interpretation*, Paris, Seuil.
- , 1993, *Teorías del símbolo*, Caracas, Monte Ávila.
- TOMÁS DE INGLATERRA, BEROL, MARÍA DE FRANCIA y otros, 2001, *Tristán e Iseo*, trad. Isabel de Riquer, Madrid, Ediciones Siruela.
- VALETTE, Bernard, 1991, « Amour, passion et hasard », en *Analyses et réflexions sur Tristan et Iseut (adaptation de Joseph Bédier) : La passion amoureuse*, ed. Adam Colette-Chantal, Paris, Ellipses, pp. 85-90.
- VALETTE, Jean-René, 1996, « La merveille et son interprétation : l'exemple du *Lancelot propre* », *Revue des langues romanes* 100.2, 163-208.
- VAN COOLPUT, Colette-Anne, 1986, *Aventures quérant et le sens du monde : Aspects de la réception productive des premiers romans du Graal cycliques dans le Tristan en prose*, Leuven, Leuven University Press.
- VANCE, Eugène, 1976, « Théorie du signe », en *Actes du XIIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (Université de Laval, 29 août-5 septembre 1971)*, Québec, Presses de l'Université de Laval.
- VÀRVARO, Alberto, 1963, *Il "Roman de Tristan" di Béroul*, Torino, Bottega d'Erasmus.
- VINAVER, Eugène, 1970, *À la recherche d'une poésie médiévale*, Paris, Librairie Nizet.
- ZIZEK, Slavoj, 2003, *El sublime objeto de la ideología*, Buenos Aires, Siglo XXI.