

GORRE: UN DESCENSO AL VIENTRE DE LA MUERTE

M^a Jesús Salinero Cascante*

Universidad de La Rioja

RESUMEN: El viaje de Lancelot por Gorre ejemplifica un proceso de regeneración para devenir otro. Este progreso ontológico conlleva necesariamente una muerte metafórica y una fase involutiva de regressus ad uterum; de ahí que la estancia de Lancelot en el "vientre de la muerte", Gorre, esté marcada por una iconografía materno-funeraria de gran valor significativo para entender una etapa que, aunque oscura, será activa y creadora.

RESUMÉ: L'aventure vitale de Lancelot en Gorre symbolise un processus de régénération pour devenir un autre. Ce progrès ontologique entraîne nécessairement une mort métaphorique et une phase involutive de regressus ad uterum, ce qui explique la présence d'un cortège d'images funéraires et maternelles qui accompagnent Lancelot pendant son séjour dans ce "ventre de la mort", Gorre. Cette descente remplie d'obscurité sera active et créatrice, point de départ pour commencer une nouvelle vie.

PALABRAS CLAVE: Mito; artúrico; iniciación; muerte; renacimiento.

MOTS-CLÉS: Mythe; arthurien; initiation; mort; renaissance.

El presente estudio debe considerarse como una continuación o, si se prefiere, como una visión complementaria de un artículo anterior, "Lancelot, un Jonás artúrico"¹, en el que mostrábamos cómo Lancelot en su viaje por Gorre tomaba de Jonás su modelo mítico. Esta aventura caballeresca se identifica con el proceso de muerte y transformación de los ritos iniciáticos, siendo la muerte la condición *sine qua non* para devenir otro y poder comenzar así una nueva vida²: "Le profane doit mourir pour renaître à la vie supérieure que l'Initiation confère. S'il ne meurt pas à son état d'imperfection, il s'interdit tout progrès initiatique"³. Este proceso de *transformación* caracteriza el recorrido de Lancelot por un Más Allá misterioso

* Departamento de Filologías Modernas. Universidad de La Rioja.

1. M^a J. Salinero, "Lancelot, un Jonás artúrico" in *Revista de Literatura Medieval*, XIV/2, 2002, pp. 103-115.

2. La experiencia conlleva la madurez del espíritu, del mismo modo que el conocimiento, su enriquecimiento; alcanzado el objetivo, se vuelve a la vida para vivirla de otra manera y con otros valores.

3. O. Wirth, *Le tarot des Imagiers du Moyen Age*. Paris, 1.966, p.188.

y tenebroso, y explica la presencia de la muerte en el momento mismo del *transitus* que tendrá lugar en el bosque, así como el cortejo de imágenes funerarias que acompañan al héroe y cuyo sentido y función, por su importancia y reiteración, analizaremos a continuación. Nuestro estudio pretende, por consiguiente, mostrar cómo la aventura vital de Lancelot por Gorre en búsqueda de Guenièvre, su *altera pars*⁴, simboliza un *viaje nocturno*⁵, un *descenso al reino de la muerte*, prueba indispensable para regenerarse.

[...] Dans tous les contextes initiatiques, la mort n'a pas le sens qu'on est tenté de lui donner généralement -mais qu'elle veut dire surtout ceci: on liquide le passé, on met un terme à une existence -ratée comme toute existence profane- pour en recommencer une autre, régénérée. La mort initiatique est donc un recommencement, elle n'est jamais une fin⁶.

El caballo

La temática de la muerte aparece por primera vez en el relato cuando Guenièvre y Keu abandonan a caballo la corte artúrica para ir al encuentro de Méléagant. En ese momento, la gente allí congregada ve a la reina "como yaciendo muerta en el ataúd" al asimilar el caballo con la parihuela mortuoria (an biere). Esta identificación del caballo con el ataúd no es extraña en la Edad Media ya que la parihuela mortuoria es llamada, entre otras acepciones, "cheval de Saint Michel".

Au departir si grant duel firent
tuit cil et celes qui l'oïrent,
con s'ele geüst morte an biere. (vv.215-7)⁷

En los versos siguientes este presagio de muerte se perfila como "una partida sin retorno" que anticipa el país de Gorre, del que nadie regresa:

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

4. Guenièvre, prisionera en Gorre, representa la esfera emotiva del héroe al encarnar el arquetipo del alma.

5. Jung lo llama "viaje nocturno por mar" del dios o del héroe solar.

6. Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*. Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1957, p. 274.

7. Chrétien de Troyes, *Le chevalier de la charrette* (éd. de M. Roques). Paris, H. Champion, coll. "C.F.M.A.", 1975. Todas las citas referentes al texto remitirán a esta edición.

De este modo, el Otro Mundo, Gorre, se configura como el reino de la muerte, aunque *de facto* no sea el país de los muertos en el sentido mítico del término.

Posteriormente, el caballo que monta Lancelot es también un caballo psicopompo⁸ que conduce al héroe (cabalgada fúnebre) hacia su destino: la muerte, a la que le precederá el propio caballo. Como muestra Benoit, los mitos y leyendas que tratan de temas funerarios ligados al sacrificio del caballo o a carros funerarios tienen su fundamento en los ritos de enterramiento enraizados en numerosas culturas que creen en la existencia de un Más Allá⁹.

L'allégorie de la chevauchée funèbre est donc née du sacrifice du cheval sur la tombe du héros [...] le cheval est lié au concept de l'immortalité; il apparaît dès l'époque archaïque dans les scènes en rapport avec l'héroïsation du défunt et la vie de l'Au-delà. Il a même valeur que le chacal d'Anubis, dieu psychopompe et les faucons coiffés du sphent en Egypte.¹⁰

Esta valoración del caballo y del carro los convierte en signo de distinción, de manera que el muerto que monta en ellos es un ser privilegiado: un dios o un gran guerrero que se adentra en el Otro Mundo. Por otra parte, el estado físico del caballo de Lancelot ("un cheval duillant et las / apantoisant et tressüé", vv. 272-3) es comparable con el estado físico y anímico de la reina ("mate et dolante et sospiranz", v. 206), por lo que la muerte del caballo prefigura también la desaparición de Guenièvre (el alma) que es llevada a una tierra lejana y desconocida, Hades al que hay que descender para liberarla. Desde un planteamiento psicoanalítico podemos deducir otra interpretación: desde el momento que el caballo de Lancelot se asimila a Guenièvre, que representa a la madre dentro de la tradición artúrica¹¹, el caballo simboliza la "libido afecta a la madre"¹² que debe ser sacrificada

8. Para una visión de conjunto de la función y sentido de este símbolo del bestiario en la obra de *La Charrette* remitimos a nuestro artículo "El caballo, símbolo de la transmutación de un destino en *Le chevalier de la Charrette de Chrétien de Troyes*" in *Berceo*, nº 118-9. Instituto de Estudios Riojanos (I.E.R.), Logroño, 1990, pp. 117-129.

9. "Cette union intime du mort avec son char ou sa monture de la Méditerranée préhellénique au monde celté et ibérique, est tout au moins la preuve du caractère sacré du cheval et de sa fonction funéraire". (Benoit, *L'Héroïsation équestre*. Annales de la Faculté des Lettres. Aix-en-Provence, 1.954, p. 41).

10. *Ibid.*, p. 42. Véase también "Rite et Mythe, Char funéraire et héros cavalier".

11. Vid. los trabajos de J. Markale, *Le roi Arthur et la société celtique*. Paris, Payot, col. "Le regard de l'histoire", 1.983; E. Köhler, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois. Etudes sur la forme des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal*. Paris, Gallimard, 1.974 y Ch. Méla, *La reine et le Graal*. Paris, Seuil, 1.984.

12. Jung pone en evidencia la relación que existe entre el término del viejo alemán *marha* "semental" y el radical ario *mar-* "morir" o *mara* "la muerte", de manera que el caballo puede simbolizar la muerte. Jung relaciona también esta raíz con la palabra francesa *mère*. (Vid. *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*. Genève, Georg, 1993, p. 420).

para producir de nuevo una fase de introversión; es decir, para permitir una temporal regresión al estado embrionario o pre-natal. En otras palabras, hay que sacrificar la energía que une a lo materno porque esta energía se revela inútil y caduca (cf. la decrepitud del caballo); por consiguiente, hay que deshacerse del "viejo fantasma"¹³, del tabú (incesto), para crear una nueva relación más estable, más armoniosa y más satisfactoria con la madre. Cuando Lancelot sube a la carreta para buscar a Guenièvre rechaza la convención social y la moral patriarcal que inhiben el amor, ya que se fundamentan en "l'interdit lié à la mère"¹⁴:

[...] " Se tu viax monter
sor la charrette que je main,
savoir porras jusqu'a demain
que la reine est devenue." (vv. 356-9)

La respuesta del enano desencadena en Lancelot un debate interior entre *Raison* (esfera de lo social) y *Amour* (esfera del individuo). Veamos la prohibición de *Raison* y la decisión de Lancelot:

mes Reisons, qui d'Amors se part,
li dit que del monter se gart,
si le chastie et si l'anseigne
que rien ne face ne anpreigne
dom il ait honte ne reproche. (vv. 365-9)

Amors le vialt et il i saut,
que de la honte ne li chaut
puis qu'Amors le commende et vialt. (vv. 375-7)

Liberados por este "refus" los sentimientos de culpabilidad que suscita la inclinación o amor por la madre (complejo de Edipo), la feminidad (madre-mujer) recupera su lugar y su rostro positivo¹⁵.

13. En nuestro estudio sobre el caballo (*art. cit.*, p. 122) mostrábamos cómo el término del antiguo francés *apantoisant* remitía etimológicamente al griego *phantasia* ("fantasma").

14. D. de Rougemont, *L'amour et l'occident*. Paris, Librairie Plon, coll.: "10/18", 1.972, p. 123.

15. "[...] l'amour pour la femme se trouve partiellement libéré: il peut enfin s'avouer sous la forme d'un culte rendu à l'archetype divin de la femme [...] L'union mystique avec cette divinité féminine devient alors [...] un enthousiasme libérateur unifiant l'être, le 'consolant' ". (D. de Rougemont, *ibid.*, p.123-4).

La Carreta

Lancelot renuncia a su existencia de caballero cuando sube a la carreta. La acción de "montar" simboliza la disolución de los lazos que le unían con su mundo familiar y con su persona heroica: la pérdida de identidad (el afamado Lancelot du Lac se convierte en "le chevalier de la charrette"), el abandono de las armas (las armas están en reposo, vv. 318-9) y, sobre todo, el abandono del caballo, montura y esencia del caballero (se cambia caballo por carreta). Todo esto pone en evidencia la desnudez del muerto (el héroe solar) que debe sufrir en solitario ("tot sel", v. 317) el *transitus* doloroso de la muerte¹⁶ para renacer a la vida.

Así considerada, la muerte es un paso a otra dimensión; una regresión al vientre materno pues es necesario morir en la madre para renacer de ella. En este sentido, la carreta simboliza el *ataúd* que acoge en su seno los restos del muerto. Este lazo de unión entre la *muerte* y el *arquetipo de la madre* explica el carácter materno del simbolismo funerario que se repite a través de un simbolismo múltiple: carreta, parihuelas, tumbas, sepulcro, barca y torre.

Cómo ya hemos dicho, la carreta acoge los restos del héroe solar y esto es así porque únicamente el héroe nocturno puede pasar el umbral de este otro mundo regido por los valores eufemizados de la muerte, la noche y la mujer. La carreta, isomorfa del arca y del cofre, representa el vientre materno¹⁷ en cuyo interior es acogido el muerto con el fin de renacer; su carácter materno se refuerza, además, con el valor de los materiales (mater-materia-madera). Por su función, la madera adquiere el significado del *árbol de muertos*, ya que la carreta es un "árbol de la muerte", el *Todtenbaum* de los celtas¹⁸: árbol hueco que se destinaba desde el nacimiento de un hombre a ser su "ataúd natural" y cuando moría era introducido dentro del árbol y éste abandonado a la corriente de un río o del mar. La función

16. Pasaje traumático como se desprende de las funestas consecuencias personales, sociales y caballerescas que conlleva la acción de subir a la carreta. Este gesto representa la fase de separación de los ritos de iniciación, pero esta renuncia supone la aceptación de una nueva vida basada en el amor y en los sentimientos.

17. "Le creux, comme la psychanalyse admet fondamentalement, est avant tout l'organe féminin". (Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Bordas, 1.984, 10ª ed., p. 275, n. 1). Sobre la relación sarcófago-vientre, vid. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*. Paris, José Corti, 1.948, pp. 178 y ss.

18. Cf. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris, José Corti, 1.989, pp. 98-9 y Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles, op. cit.*, pp. 247 y 257-260.

del árbol no era otra que la de *envolver* al muerto para preservarlo en la madre y devolverlo a la vida¹⁹.

En efecto, los continentes se duplican (madera, agua) de manera que el muerto es entonces el dos veces depositado en la madre²⁰ lo que asegura su reposo eterno (se duplica el amortajamiento) y también, como decimos, se potencia su regreso a la vida, pues del mismo modo que la madre aparece en su ambivalencia ligada a los dos polos muerte-vida, las aguas serán igualmente "aguas de muerte" y "aguas de vida"²¹.

Tout ce qui vit, s'élève, comme le soleil, hors des eaux et s'y replonge à nouveau le soir. Né des sources, des fleuves, des mers, l'homme atteint en mourant les eaux du Styx pour entreprendre "la traversée nocturne". Les eaux noires de la mort sont des eaux de la vie; la mort avec son froid enlacement est le sein maternel, comme la mer qui engloutit le soleil, mais le réenfant de son sein maternel. La vie ne connaît nulle mort.²²

19. Los temas del envolvimiento y del enlazamiento aparecen en los *mitos de renacimiento* ligados al simbolismo de la madre, de ahí que "Les arbres qui enlacent sont aussi des mères qui enfantent". (Jung, *Op. cit.*, p. 409). El árbol como continente materno aparece también en numerosos mitos y leyendas. Quizá, uno de los más conocidos sea el mito de Osiris tal y como lo relata Plutarco. Jung nos aporta un mito de la tradición legendaria nórdica. El Yggdrasil, fresno universal, posee los atributos de la madre y sirve de refugio a la pareja de la que desciende el género humano. Vid. M. Eliade, *Traité d'Histoire des religions*. Paris, Payot, 1949 y Jung, *Op. cit.*, p. 409.

20. La *madera* (bosque-carreta) y el agua (la carreta: barca funeraria/árbol de muertos) son símbolos ctónico-maternos que nos remiten a las sustancias primordiales. Existe, pues, un doble acoplamiento de continentes maternos que multiplica las garantías de reposo.

21. Las aguas intervienen como elemento de muerte en numerosos ritos y culturas. En el ámbito literario son frecuentes los ejemplos que muestran a muertos, condenados o enfermos sin esperanza abandonados a las aguas. "Il semble alors que la matière aide à déterminer le destin humain. Mme. Bonaparte (E. A. Poe., p. 584.) a bien montré la double fatalité du tragique ou, pour mieux dire, les liens étroits qui unissent le tragique de la vie et le tragique littéraire: "Le genre de mort choisi par les hommes, que ce soit dans la réalité par eux-mêmes par le suicide, ou dans la fiction pour leur héros, n'est en effet jamais dicté par le hasard, mais, dans chaque cas, étroitement déterminé psychiquement" (Citado por Bachelard, *Eau.*, pp. 109-110). La leyenda de Tristán nos ofrece el caso del héroe enfermo que hace del mar su destino: Tristán, que ha sido herido durante su combate contra el Morholt, se hace a la mar en una barca sin remos esperando encontrar vida en lo que es una muerte casi segura o, por lo menos, un desafío a la muerte. Tristán quiere así tentar la aventura del mar y conjurar su destino. Como Cazeneuve dice: "Il faut tenter l'aventure: s'embarquer et dériver dans le mystère, jouer la chance, partir sur cette mer qui l'emportera, il se peut, vers une terre où il trouverait qui le guérir. Une nouvelle fois, quitter les terres connues (et cela, seul, toujours seul, car on ne s'explique avec son destin que face à face), -aller vers autre part. Il ne peut retrouver la vie que dans une zone étrangère, ainsi qu'il a reçu le mal. Mais ce voyage vers la vie, en vérité, est bien ambivalent. Il ressemble étrangement à un voyage vers la mort". (Cazeneuve, *Le filtre et l'amour. La légende de Tristan et Iseut*. Paris, José Corti, 1.969, pp. 40-1).

22. C. G. Jung, *Op. cit.*, p. 366.

La asimilación de la carreta con el "árbol de muertos" flotando sobre las aguas nos conduce imaginariamente a otro símbolo materno: *la barca funeraria* que, impregnada con los temibles valores de la muerte tan difícil de eufemizar, se convierte en ese "bajel fantasma"²³ conectado con el Más Allá, al que hay que evitar o exorcizar con la señal de la cruz.

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

Sin embargo, a pesar del carácter fúnebre de la partida y "quelle que soit l'angoisse liée à un tel départ, le seul changement qu'il promet fait une nouvelle fois passer au premier plan les valeurs rassurantes et enveloppantes de l'arbre-navire"²⁴. La barca posee también su timonel: el enano que exige para llevar a cabo la travesía un *óbolo*, pues nadie puede pasar el umbral de este misterioso universo sin pagar (estar preparado) para hacerlo²⁵. Este siniestro Caronte²⁶ impone una dura ofrenda que consiste, como sabemos, en la renuncia o negación de la existencia anterior (muerte metafórica), condición que, por otra parte, se revela necesaria para comenzar (iniciación) una nueva vida²⁷.

En resumen, *La Charrette* presenta el isomorfismo materno-funerario siguiente: ataúd-barca, es decir, árbol de muertos-barca funeraria, siendo entonces Lancelot el dos veces tragado (madera-agua), el dos veces envuelto, el dos veces protegido en la madre y, al mismo tiempo, conducido por la madre (viaje). El simbolismo funerario de la madera aparece asociado al agua, pues el árbol

23. En todo caso, se trata de una visión fantasmagórica proveniente del Más Allá celta y el cristianismo considera "malignos" o en relación con el Maligno a los seres y objetos procedentes de la tradición pagana. Esto explica que la aparición de la carreta genere un ritual de exorcismo.

24. J. Burgos, "L'arbre ou les métamorphoses d'un refuge exemplaire: sur un aspect de la poétique de l'arbre" in *Circé 2: Le Refuge I*, pp. 9-51 (p. 34).

25. Se trata de invertir los valores solares simbolizados por la caballería, la virilidad y el honor para abrazar los valores místicos del amor, de la femineidad y de la intimidad durante su estancia en Gorre.

26. Cf. H. R. Patch, *The Other World. According to descriptions in medieval literature*. New York, Octagon Books, 1.970 y J.Campbell, *The Heroe vith a thousand faces*. New York, Bollingen Foundation, 1949.

27. Durand define esta inversión como un proceso de doble negación: "Le procédé réside essentiellement en ce que par du négatif on reconstitue du positif, par une négation ou un acte négatif on détruit l'effet d'une première négativité". (G. Durand, *Op.cit.*, p. 230).

de muertos y la barca de Caronte discurren por el río de la muerte, río que conduce asimismo a la fuente de la vida y de la felicidad, el *anima*, encarnada en Guenièvre.²⁸

Las parihuelas

Keu, como defensor de la reina, lucha en el bosque contra Mélégant siendo vencido y hecho prisionero. Más adelante Keu aparece de nuevo formando parte de un cortejo (todo indica que es el de Mélégant llevando a su reino a la reina y al senescal) y siendo conducido "en biere" ("an virent porter une biere; / s'avoit dedanz un chevalier", vv. 552-3). El término "biere", además de "parihuelas", puede significar también "ataúd" o "parihuela mortuoria", tal y como hemos mostrado en la comparación aplicada a Guenièvre. La "biere" de Keu tiene este último sentido y su valor se precisa suficientemente con ese cortejo de "lloronas" gritando y expresando su dolor:

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

La situación no difiere de la de Lancelot desde el momento que este "cercueil" transporta a Keu (el muerto) al Otro Mundo de Gorre. En los dos casos, el "cercueil" y la "biere" aparecen como el medio adecuado para entrar en este *ventre de la muerte* (-madre), lo cual redundará en el carácter funerario de Gorre y de la travesía nocturna.

Las Tumbas y el Sarcófago del "cementerio futuro"

La iconografía de la muerte se materializa finalmente en el "cementerio futuro". En este *topos* funerario y sagrado²⁹, isla³⁰ del eterno reposo, morada futura de Lancelot, la muerte se eufemiza hasta la antífrasis. La muerte no aparece como el siniestro y aterrador fantasma del tiempo, cuyas secuelas todavía se dejan sentir

28. "C'est l'abyssus féminin et maternel qui pour de nombreuses cultures est l'archétype de la descente et du retour aux sources originelles du bonheur". (Durand, *Structures, op. cit.*, p. 256). Así mismo, el árbol-navío (la carreta) es un medio para alcanzar el objetivo del viaje. "L'arbre-navire apparait-il, en dernier ressort, à la fois comme un refuge et comme un moyen d'atteindre le refuge". (Burgos, *art. cit.*, p. 36).

29. La sacralidad del recinto se precisa con la presencia de una iglesia atendida por un "monje de mucha edad" (cf. vv. 1.841-2). El lugar está impregnado de misticismo cristiano.

30. La insularidad del cementerio viene determinada por el hecho de estar cerrado por muros. (Cf. vv. 1.837-39).

en la carreta y en las parihuelas de Keu, sino como el reclamo de otro tipo de existencia³¹ en la que el ser es un "être enfermé, un être protégé, un être caché, un être rendu à la profondeur de son mystère"³², a la tranquilidad del claustro materno. En efecto, al asimilarse la fase involutiva del "regreso a la madre" a la muerte, ésta se revaloriza así como su decorado³³. El sarcófago del cementerio representa, por consiguiente, el punto culminante del proceso de eufemización de la muerte. Esta revalorización se manifiesta en el uso del epíteto "beles" aplicado a las tumbas (v. 1.857), así como en el uso de la hipérbole recuperada para lo místico: "antre les tres plus beles tonbes / qu'an poïst trover jusqu'a Donbes..." (vv. 1.857-9) destaca sobremanera el magnífico sepulcro destinado a Lancelot en un futuro:

Antre les autres une an trueve
de marbre, et sanble estre de l'ueve
sor totes les autres plus bele. (vv. 1.871-3)

Algunos versos más allá, el ermitaño reitera su riqueza y belleza:

"... Jel vos dirai assez:
c'est un veissiax qui a passez
toz ces qui onques furent fet;
si riche ne si bien portret
ne vit onques ne ge ne nus; (vv. 1.883-7)
biaus est defors et dedanz plus" (v. 1.888)

La tumba se caracteriza por un interior bello, cerrado y oculto. Tres adjetivos que ponen en marcha la imaginación material asociando nuevos valores. Así, el bello interior conduce a la intimidad de la substancia y todo interior soñado es confortable, cálido³⁴ y tranquilo³⁵; es decir, el interior imaginado nos lleva al *bienestar del vientre materno*. La tumba está *cerrada* por una pesada losa; su solidez recuerda el refugio inviolable y ¿qué mayor abrigo que el vientre materno?³⁶

31. Fase de crisálida, pues "la chrysalide, c'est le tombeau et la mort, le tombeau et la vie végétative, le tombeau et la promesse". (Bachelard, *Repos*, *op.cit.*, p. 180. Véase también, pp. 179-182).

32. Bachelard, *Repos*, p. 182.

33. "Le complexe de retour à la mère vient inverser et surdéterminer la valorisation de la mort elle-même et du sepulcre". (Durand, *Structures*, p. 269).

34. Cf. Bachelard, *Repos*, p. 52.

35. Cf. Durand, *Op. cit.*, pp. 273-4.

36. Cf. Bachelard, *Repos*, pp. 162-3.

Finalmente, lo sellado nos remite a lo *oculto* secreto y misterioso, al tesoro que duerme en su interior, pues lo máspreciado es aquello que no se ve³⁷:

La qualité profonde, le trésor substantiel n'est pas ce qui enferme, mais ce qui est enfermé. Ce n'est pas finalement la coque qui compte, mais l'amande.³⁸

Por otra parte, lo cerrado y oculto está aislado y, desde un enfoque psicoanalítico, reprimido; así, si consideramos a la Iglesia, a las tumbas y al propio carácter insular del recinto símbolos maternos, se está indicando que lo femenino está aislado de la vida consciente del héroe, que es necesario levantar la losa (decisión del consciente) para penetrar en el interior, en el misterio, para unirse con la madre y dicha unión no debe angustiar, pues el descenso al inconsciente (representado precisamente por la *imago* materna) ya no es símbolo de muerte, sino por antífrasis símbolo de vida futura. En este sentido, la Iglesia y el cementerio futuro representan la experiencia espiritual y mística que conlleva un progreso en la conciencia: Lancelot puede encontrarse a sí mismo desde el momento en que manifiesta su voluntad de *violar*³⁹ el secreto para conocerlo. Hay que aceptar a la madre a través de sus símbolos⁴⁰ de vida y de muerte para que ésta pueda abandonar su aspecto terrible, adquiriendo entonces un rostro positivo que eufemiza a la propia muerte y a su decorado.

Pero si el sarcófago guarda celosamente en su interior el gran misterio de la vida y de la muerte, penetrar en el misterio ("li chevaliers [la lame] lieve") tiene como recompensa: el conocimiento de la hazaña para la que ha sido elegido:

Et letres escrites i a
qui dient: "Cil qui levera
cele lanme seus par son cors
gitera ces et celes fors
qui sont an la terre an prison,
don n'ist ne clers ne gentix hon
des l'ore qu'il i est antrez;
n'ancors n'en est nus retornez;

37. "C'est là une conséquence du schème psychique de l'inversion: l'intimité est inversante. Tout enveloppe, tout contenant, note Bachelard, apparaît en effet comme moins précieux, moins substantiel que la matière enveloppée " (Durand, *Structures*, p. 294).

38. *Ibid.*, p. 294.

39. Para el tema de la "violación de lo oculto" remitimos a Bachelard, *Repos*, pp. 7 y siguientes.

40. La prohibición del incesto genera imágenes y símbolos substitutivos de la madre con el fin de impedir una regresión real; estas representaciones maternas son eficaces para alejar el fantasma del incesto.

les estranges prisons retientent;
et cil del pais vont et vienent
et anz et fors a lor plaisir" (vv. 1900-1909)

Su destino está indisolublemente unido (comunidad mística) al destino de los demás (Guenièvre y los cautivos en Gorre). Por consiguiente, el mensaje es una *revelación*⁴¹ de su éxito futuro y una promesa de inmortalidad.

Ce n'est plus la mort suivie de résurrection -thème commun à toutes les initiations- mais la quête de l'immortalité par une descente héroïque dans le ventre de l'aïeule-géante. En d'autres termes, il s'agit, cette fois, d'affronter la mort sans mourir, de descendre dans le Royaume de la Nuit et des Morts et d'en revenir vivant⁴²

La Barca, el camino del agua

El valor de "barca funeraria" surge por vez primera asociado a la carreta, lo que no es casual, pues para la imaginación nocturna el recorrido fúnebre de Lancelot por Gorre es una *travesía acuática* que encuentra justificación en los ríos que Lancelot encuentra a lo largo de su viaje. Esta posibilidad ha sido también planteada por H. Patch⁴³. Efectivamente, el agua es el hilo que conduce a Lancelot hasta Guenièvre, centro sagrado (*anima*) donde mana la fuente de la vida. Pero dejemos a un lado la barca como medio de transporte, es decir, el viaje y su simbolismo, para centrarnos en la barca como medio seguro para viajar. Este nuevo sentido aparece asociado a la barca que el Orgullosa ofrece a Lancelot par atravesar las negras y pérfidas aguas estigias que rodean la fortaleza de Baudemagus impidiendo el acceso a la misma.

41. Del mismo modo que los oráculos y los sueños regían el destino de los héroes paganos y bíblicos, el héroe medieval es también guiado por signos (profecías, presagios, etc.) que designan un destino ejemplar y glorioso. Realizar la hazaña de levantar la pesada losa (para llevarla a cabo se necesita la fuerza de siete hombres) conlleva para Lancelot la revelación de su destino mesiánico (el será el libertador del pueblo de Logres en cautividad), su triunfo y la recompensa de vida eterna: *la inmortalidad*, puesto que su nombre será gravado en la losa para reconocimiento de todos en el presente y en el futuro.

42. Mircea Eliade, *Mythès, rêves et mystères. op. cit.*, p. 271.

43. H. R. Patch, fundamentándose en las fuentes celtas sobre el Otro Mundo, señala: "The original story would then have shown a trip over the sea to the abductor's Other World, which in time yielded to the idea of crossing the terrible river of the visions with the bridge of souls as the means and test -an idea long known to the Celts by Chrétien's day" (*Op. cit.*, pp.303-4). El recorrido acuático, recordemos, es el siguiente: el río que atraviesa las landas, el agua del vado, la fuente, el agua del puente de la espada, el agua del puente bajo el agua y la ría de mar que baña la torre-prisión.

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

La barca se convierte en un símbolo de protección para atravesar las aguas infernales, las aguas de la muerte, es decir, el refugio⁴⁴ contra esta muerte húmeda y espantosa.⁴⁵

...l'ève felenesse,
noire et bruiant, roide et espesse,⁴⁶
tant leide et tant espoantable
con se fust li fluns au deable,
et tant perilleuse et parfonde
qu'il n'est riens nule an tot le monde,
s'ele i cheoit, ne fust alee
ausi com an la mer betee. (vv. 3009-3016)

Como afirma Bachelard en su estudio *L'eau et les rêves*, "la mort est un voyage et le voyage est une mort".⁴⁷ Sin embargo, *la barca de Caronte*, "symbole qui restera attaché à l'indestructible malheur des hommes",⁴⁸ no es un símbolo feliz y su sentido negativo terminará por imponerse a la valoración primera de seguridad y refugio: el barquero, el Caballero Orgullosa, doble de ese otro más feliz que fue el enano, pide por este servicio un macabro peaje: acabar con su pasajero. No existe "nautonier du bonheur".⁴⁹

44. El viaje mortuorio es una travesía llena de peligros y la barca, desde este punto de vista, se convierte en un símbolo tranquilizador de seguridad. En el mito griego de Caronte, la barca corre siempre el riesgo de zozobrar si el peso de las almas transportadas es demasiado grande. Asimismo, en la religión egipcia plasmada en el arte y en la literatura del antiguo Egipto, el muerto descende en una barca al mundo inferior: "c'est par une barque sacrée que le défunt était censé descendre dans les douze régions du monde inférieur. Elle voguait à travers mille périls, les serpents, les démons, les esprits du mal aux longs couteaux". (*Dictionnaire des symboles*. Sous la dir. de J. Chevalier. Paris, Seghers, 1973, art. "barque", pp. 177-8).

45. Este agua terrible es una invitación directa a morir, pero Lancelot es ya, metafóricamente, un muerto y "après la mort, l'âme aspire à franchir le fleuve infernal qui lui donne accès au lieu définitif". (P. Brunel, *L'évocation des morts et la descente aux enfers*. Paris, Sedes, 1974, 87).

46. Las aguas infernales pueden ser corrientes o estancadas. Las aguas que corren bajo "el puente de la espada" se asimilan a las del "Achéron dont Enée voit tourbillonner les flots de boue (En., VI, 295-6)". P. Brunel, *Ibid.*, p. 88.

47. "Mourir, c'est vraiment partir et l'on ne part bien, courageusement, nettement, qu'en suivant le fil de l'eau, le courant du large fleuve. Tous les fleuves rejoignent le Fleuve des morts. Il n'y a que cette mort qui soit fabuleuse. Il n'y a que ce départ qui soit une aventure". (Bachelard, *L'Eau.*, p. 102).

48. *Ibid.*, p. 108.

49. *Ibid.*, p. 108.

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

La Torre

La torre en la que Lancelot permanece prisionero tras la traición de Méléagant representa el último sepulcro del héroe antes de volver a la vida y salir de Gorre.

si prist maçons et charpantiers,
qui [...] firent ce qu'il lor comanda;
[...] une tor [...] forz et espesse, et longue et lee.
Quant ele fu ensi fondee,
Lancelot amener i fist
et an la tor ensi le mist;
puis comanda les huis barrer [...]
Einsi volt qu'ele fust celee,
ne n'i remest huis ne antree
fors c'une petite fenestre.
Leanz covint Lancelot estre,
si li donoit l'an a mangier,
molt povremant et dongier,
par cele fenestre petite... (vv. 6113 et ss.)

La torre, imagen de múltiples sentidos, simboliza aquí *la torre de expiación* para la purificación de la carne⁵⁰ a través del sufrimiento. En efecto, en esta "caverna artificial" Lancelot padece el ayuno y la falta de libertad y de aire puro (la pequeña abertura que comunica con el exterior no es suficiente para regenerar el aire y dejar pasar los rayos del sol). En consecuencia, el aire está contaminado, lo que dificulta su respiración; además, el reducido espacio a duras penas le permite moverse.⁵¹ Se podría decir que Lancelot tiene casi paralizada su vida vegetativa (respiración, alimentación, movimiento). Todo el episodio del encierro en la torre simboliza al muerto penitente en su purgatorio personal en pleno proceso catártico. Este fin invierte el simbolismo de la torre que se desliza de un sentido catamorfo

50. No olvidemos que Lancelot ha mantenido una relación amorosa y carnal con una mujer casada, la reina.

51. Vid. nuestro estudio *Para una Antropología de lo Imaginario en 'Le chevalier de la charrette' de Chétien de Troyes*. Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 1995, pp. 401 y ss.

(pecado, tumba, muerte) a un sentido ascensional como símbolo de regeneración espiritual y *scala caeli*⁵². En otras palabras, del sufrimiento surgirá la caballería renovada de Lancelot.

Por otra parte, la torre, isomorfa de la carreta por su sentido funerario, es, sin embargo, funcionalmente inversa de aquella: si la carreta simboliza al mismo tiempo *el ataúd del héroe solar* y el vientre creador del héroe místico; la torre, por el contrario, representa *el ataúd del héroe nocturno* (Lancelot en la torre sólo tiene des *élans héroïques*⁵³ y su claustrofobia es evidente) y el vientre donde el héroe solar prepara su *renacimiento*, una vez acabado su periplo nocturno en el reino de la muerte-madre representado por Gorre⁵⁴.

Acabada su purificación, Lancelot es liberado de la torre por la hermana de Méléagant. Su situación no difiere *grosso modo* de la de un recién nacido: si comenzaba su viaje nocturno despojándose de sus vestiduras heroicas⁵⁵, la desnudez es de nuevo el estado que mejor simboliza su renacimiento ("Lancelot recibirá posteriormente de la hermana de Méléagant un traje y un magnífico caballo") además, como todo recién nacido, a penas puede sostenerse de pie ("il chancelot / de vanité et de feblece", v. 6638-9), y será bañado, alimentado y acariciado.

et si tot como il fu venuz,
quant il fu de sa robe nuz,
en une haute et bele couche
la pucele s'ef le couche,
puis le baigne, pus le conroie
si très bien que je n'an porroie
la mitié deviser ne dire. (vv. 6659-65)

La doncella le cuida tan bien que Lancelot recupera su fuerza. Su cambio corporal y espiritual se expresa en términos de *ligereza* (se siente "plus legiers que oisiaux qui vole" v. 6677), ya no es un ser lastrado por su materia terrestre; de *regeneración* ("tot le renovele, tot le remue, tot le change", v. 6668-9) y de *belleza* ("or n'est moins biax d'un ange" v. 6670). Lancelot es comparado en su perfección

52. "L'athanor des alchimistes emprunte la forme d'une tour pour signifier que les transmutations recherchées dans leurs opérations vont toutes dans le sens d'une élévation: du plomb à l'or et, au sens symbolique, de la lourdeur charnelle à la spiritualisation pure". (*Dictionnaire des symboles*, *Op. cit.*, art. "tour").

53. La obsesión amorosa de Lancelot por Guenièvre guía todo su viaje en Gorre hasta que es encerrado en la torre; a partir de ese momento no dedica ni un solo pensamiento a su dama y su único objetivo y afán es vengarse de la traición de Méléagant. El amor parece haber sido reemplazado por los ideales guerreros del combate y del honor. (Vid. vv. 6468 et ss.).

54. Como hemos explicado con anterioridad, el paso a una nueva existencia simboliza la muerte del héroe para renacer de nuevo.

55. Vid. *supra*: "la charrette".

con el *ángel* que encarna el arquetipo de pureza y belleza espiritual. Así pues, Lancelot, una vez finalizado su rito de renovación llevado a cabo durante su descenso y recorrido por Gorre, se ha convertido en un ser de luz. El aspecto angélico de Lancelot se explica por su pertenencia a la caballería, es decir, a la "militia Christi":

La correspondance fondamentale entre beauté et valeur reste valable ici: "*angeli dicuntur milites*". Le Moyen Âge voit dans les anges des chevaliers envoyés par Dieu, mais il connaît aussi l'ange démoniaque. Les "*milites Christi*", dont l'Ordre est d'origine divine, combattent le mal; ils affrontent l'armée des démons et constituent dans l'imagination de l'époque les troupes angeliques du Christ transplantées sur terre".⁵⁶

Resumiendo, el simbolismo de la muerte se expresa en el texto a través de una iconografía funeraria que aparece durante la estancia nocturna e involutiva de Lancelot en Gorre. Este simbolismo adquiere todo su sentido si se considera a la muerte como disolución de la conciencia, como anulación de la existencia anterior, como reposo máximo, plena quietud, caracteres todos ellos representativos del estado embrionario; o lo que es lo mismo, si se considera a la muerte como el punto de partida para la regeneración o nacimiento a una nueva vida. Lancelot al penetrar en el vientre de la muerte-madre deviene un *Jonás de la muerte*, pero esta fase llena de oscuridad será activa y creadora, ya que el vientre es un "*four où le héros reçoit une forme bien achevée*".⁵⁷

También hemos podido constatar cómo a pesar del carácter materno del simbolismo funerario, la muerte no aparece, en general, completamente exorcizada puesto que conserva todavía una parte del terror que la acompaña; esto explica que algunas imágenes funerarias posean un valor dudoso al oscilar entre la atracción (sepulcro del cementerio futuro) y la repulsa (carreta-barca y torre). Para finalizar, debemos señalar que la asimilación de Gorre al "vientre de la muerte" confirma las teorías que identifican a Gorre con el "país de los muertos"⁵⁸. En efecto, Gorre

56. E. Kölher, *L'aventure chevaleresque*, op. cit., p. 142.

57. Bachelard, *Repos.*, p. 144.

58. J. Rychner ("Le sujet et la signification du Chevalier de la Charrette" in *Vox Romanica*, t. 27. 1.968, pp. 50-76 (p. 52): "... le royaume de Gorre... 'signifie', le pays des morts". D. C. Fowler ("*L'amour dans le Lancelot de Chrétien*" in *Romania*, t. 91. 1.970, pp. 378-391): "*Ainsi que Zimmer -The King and the Corpse*, 1.984.- et d'autres l'ont suggéré, le royaume de Gorre où Guenièvre s'est trouvée prisonnière est de toute évidence représenté par Chrétien comme le royaume des morts, le roi Baudemagus et son fils Méléagant représentant respectivement les aspects bénéfiques et maléfiques de la

posee las características propias de este país situado en la tierra, parecido al Hadès griego⁵⁹, de difícil acceso, "d'où personne ne revient" (la carreta evidencia la prohibición de entrar⁶⁰ y el "peaje" a pagar) porque es tabú todo lo que concierne a los muertos y a su mundo. En nuestra opinión, se trata de la supervivencia de un mito que tiene como tema el viaje de un héroe al país de los muertos, pero tanto si se trata de un modelo clásico, como por ejemplo el de Orfeo⁶¹ descendiendo a los infiernos en busca de Eurídice, o de un modelo celta como el rapto de una mujer (aitheda) y su posterior búsqueda en el Otro Mundo⁶², poco importa, pues el autor maneja probablemente las dos fuentes mitológicas⁶³ que pone al servicio del *sens* de la novela.

Mort..." (p. 382). Ribard aunque también está de acuerdo con la asimilación de Gorre al país de los muertos matiza, no obstante, la denominación que le parece en exceso restrictiva, "qui sent son paganisme". Para él, la asimilación se justifica por la asociación ontológica del pecado con la muerte. (*Chrétien de Troyes: Le Chevalier de la Charrette. Essais d'interprétation symbolique*. Paris, Nizet, 1.972, pp. 25 y 42).

59. Cf. Brunel, *L'évocation des Morts et la descente aux enfers. op. cit.*, pp. 63 y ss.

60. "*La permission du roi pour pouvoir pénétrer dans ce pays renforce l'identification du pays de Gorre avec le royaume des morts*" (Fowler, *art. cit.*, p. 385.). En el mismo sentido, Brunel nos recuerda que "la evocación de los muertos" en el caso de Ulises y el descenso a los infiernos en el de Orfeo "*contiennent un interdit et ceci parce que sont tabous permanents... les morts et tout ce qui se rattache à eux*" (p. 50). R. Caillois (*L'homme et le sacré*. Paris, Gallimard, coll.: "Idées". 1.950) precisa el tabú como "*un impératif catégorique négatif. Il consiste toujours en une défense, jamais en une prescription. Il n'est justifié par aucune considération d'ordre moral*" (p. 23).

61. Otros ejemplos son Hércules socorriendo a Alceste, Teseo y Piritoo prisioneros en los infiernos tras su intento de raptar a Perséfone, Eneas, etc.

62. La intriga puede ser una variante de los relatos irlandeses y galeses que tienen como tema el Otro Mundo. Entre los autores que identifican a Gorre con el Otro Mundo celta se encuentran: A. Fourrier, *Le courant réaliste dans le Roman Courtois en France au Moyen -Age. I. Les débuts (XIIe siècle)*. Paris, Nizet, 1.960; R.S. Loomis, *Arthurian tradition and the Chrétien de Troyes*. New York, Columbia University Press, 1.949; J. Frappier, *Chrétien de Troyes*. Paris, Hatier, coll. "Connaissance des lettres". 1.968; R. Bezzola, *Le Sens de l'aventure et de l'amour. (Chrétien de Troyes)*. Paris, Champion, 1.968; J. Bednar, *La spiritualité et le Symbolisme dans les œuvres de Chrétien de Troyes*. Paris, Nizet, 1.974; Micha, "Le pays inconnu dans l'œuvre de Chrétien de Troyes" in *De la Chanson de Geste au Roman*. Etudes de littérature médiévale offertes par ses amis, élèves et collègues. Genève, Droz, 1.976, pp.107-115.

63. Esta posibilidad ha sido expuesta por J. Frappier (*Chrétien...*, pp. 135-6). En lo que concierne la intención del autor "il est donc possible que dans son esprit, ou déjà dans sa source, deux conceptions différentes se soient quelque peu enchevêtrées". Nosotros creemos que las dos tendencias tienen razón. El tema general conecta con los *aithedas* celtas, sin embargo, muchos símbolos funerarios y motivos remiten tanto al País de los muertos, como a los Infiernos de los mitos clásicos.

Bibliografía

- BACHELARD, G. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: José Cortí, 1989.
- *La terre et les rêveries du repos*. Paris: José Corti, 1948.
- BEDNAR, J. *La spiritualité et le symbolisme dans les œuvres de Chrétien de Troyes*. Paris: Nizet, 1974.
- BENOIT, F. L'héroïsation équestre. *Annales de la Faculté des Lettres, Aix-en-Provence*, 1954.
- BEZZOLA, R. *Le sens de l'aventure et de l'amour. (Chrétien de Troyes)*. Paris: Champion, 1968.
- BRUNEL, P. *L'évocation des morts et la descente aux enfers*. Paris: Sedes, 1974.
- BURGOS, J. "L'arbre ou les métamorphoses d'un refuge exemplaire: sur un aspect de la poétique de l'arbre". *Circé : Cahiers du Centre de Recherche sur l'Imaginaire*, 2, p. 9-51.
- CAILLOIS, R. *L'homme et le sacré*. Paris: Gallimard, 1950. (Idées; 357).
- CAMPBELL, J. *The Heroe with a thousand faces*. New York: Bollingen Foundation, 1949.
- CAZENEUVE, M. *Le filtre et l'amour. La légende de Tristan et Iseut*. Paris: José Corti, 1969.
- CHEVALIER, J. (dir.), *Dictionnaire des symboles*. Paris: Seghers, 1973.
- CHRÉTIEN DE TROYES. *Le chevalier de la charrette* (éd. de Mario Roques). Paris: Honoré Champion, 1975. (C.F.M.A.)
- DURAND, G. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. 10e éd. Paris: Bordas, 1984.
- ELIADE, M. *Mythes, rêves et mystères*. Paris: Gallimard, 1957. (Idées; 271)
- *Traité d'Histoire des religions*. Paris: Payot, 1949.
- FOURIER, A. *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Âge*. Paris: Nizet, 1960.
- FOWLER, D. C. "L'amour dans le Lancelot de Chrétien". *Romania*, 1970, 91, p. 378-391.
- FRAPPIER, J. *Chrétien de Troyes*. Paris: Hatier, 1968. (Connaissance des Lettres; 50)
- JUNG, C. G. *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*. Genève: Georg, 1993.
- KÖLHER, E. *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois. Études sur la forme des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal*. Paris: Gallimard, 1974.
- LOOMIS, R. S. *Arthurian tradition and the Chrétien de Troyes*. New York: Columbia University Press, 1949.
- MARKALE, J. *Le roi Arthur et la société celtique*. Paris: Payot, 1983. (Le regard de l'histoire).
- MARY, André (éd.). *Tristan et Iseut*. Paris: Gallimard, 1973.

- MÉLA, Ch. *La reine et le Graal*. Paris: Seuil, 1984.
- MICHA, A. "Le pays inconnu dans l'œuvre de Chrétien de Troyes". En: *De la Chanson de Geste au Roman. Etudes de littérature médiévale offertes par ses amis, élèves et collègues*. Genève: Droz, 1976, p. 107-115.
- PATCH, H. R. *The Other World. According to descriptions in medieval literature*. New York: Octagon Books, 1970.
- RIBARD, J. *Chrétien de Troyes: Le chevalier de la Charrette. Essai d'interprétation symbolique*. Paris: Nizet, 1972.
- ROUGEMONT, D. de. *L'amour et l'occident*. Paris: Plon, 1972. (10-18; 34).
- RYCHNER, J. "Le sujet et la signification du Chevalier de la charrette". *Vox Romanica*, 1968, 27, p. 50-76.
- SALINERO CASCANTE, M. J. "El caballo, símbolo de la transmutación de un destino en Le chevalier de la charrette de Chrétien de Troyes". *Berceo*, 1990, 118-119, p. 117-129.
- "Lancelot, un Jonás artúrico". *Revista de Literatura Medieval*, 2002, 14 (2), p. 103-115.
- *Para una antropología de lo imaginario en 'Le chevalier de la charrette' de Chrétien de Troyes*. Logroño: Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 1995.
- WIRTH, O. *Le tarot des Imagiers du Moyen Âge*. Paris: Editions Sand, 1966.