

La belleza de la dama en *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes

Ana María Agudelo Ochoa*

Resumen

En este artículo se analiza la configuración de la belleza de la dama en *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes, con el fin de determinar las estrategias descriptivas, las posibles fuentes de las imágenes y los comparantes utilizados. Además, se comprueba la importancia de presentar un equilibrio entre la belleza física y la interior. Todo ello con el fin de construir un modelo de belleza femenina propio de la novela de caballería, donde la dama es una de los elementos que define al caballero errante.

Palabras clave

Erec et Enide, Chrétien de Troyes, novela de caballería, canon de belleza, mujer en la literatura caballeresca.

Abstract

This article deals with the configuration of the beauty of the lady in *Erec et Enide* by Chrétien de Troyes, with the purpose of determining the descriptive strategies, the possible sources of the images and the parameters to compare these very images

* Profesora del Departamento de Lingüística y Literatura de la Universidad de Antioquia; adelanta actualmente estudios de doctorado en filología en la Universidad de Barcelona (España). Contacto: anaagudelo@comunicaciones.udea.edu.co.

used by Chrétien de Troyes. In addition to that, it is confirmed the importance of presenting a balance between the physical and spiritual beauty. All of this to build a model of female beauty portrayed in the Novel of Chivalry, in which the lady is one of the elements that defines the errant knight.

Key words:

Erec and Enide, Chrétien de Troyes, Novel of Chivalry, canon of beauty, women in the Literature of Chivalry.

1. *Erec et Enide*, un “roman courtois”

En el *roman courtois*, forma primigenia de la novela, asistimos a la presentación del caballero feudal en sus modos de vida y en sus concepciones ideales; este tipo de personaje cambia considerablemente respecto del héroe del cantar de gesta, quien lo antecede en la tradición literaria. El protagonista del *roman courtois* no tiene otra responsabilidad diferente a su propia realización (Auerbach, 2006, 127-130), su función vital no gira en torno al compromiso de conquistar tierras en nombre de un rey y de defender una religión en nombre de Dios, y es en este punto donde se distancia del héroe del cantar de gesta, quien asume una importante responsabilidad histórico-política en nombre de la colectividad. De esta manera, mientras la relación del cantar de gesta con la realidad es relativamente próxima, en tanto el cantar funcionaría como una especie de documento histórico, la relación entre *roman* y realidad se entabla a partir de la idealización de la clase feudal, ya que el *roman* no se limita a reflejar directamente lo que acontece al protagonista (127), sino que se sirve de elementos propios de las leyendas populares bretonas, con su halo de magia y de misterio, para configurar tiempos y espacios que enmarcan una visión sublimada de las cortes medievales. En palabras de Erich Auerbach, el *roman* “no representa una realidad poéticamente plasmada, sino una evasión al mundo de la fábula” (2006, 134).

El papel de Chrétien de Troyes en el desarrollo del *roman courtois* es sumamente importante pues si bien sus obras retoman elementos épicos de los cantares de gesta y motivos e imágenes de la lírica trovadoresca, también constituyen un avance dado que este autor consigue transformar el turbulento mundo épico en un universo apacible (Alvar, 1982, 17), espacio de perfeccionamiento del héroe que lucha en solitario. *Erec et Enide* se cuenta entre las

obras iniciales de Chrétien de Troyes, autor a quien se atribuye ser el primer novelista de Occidente y quien dio el paso de los cantares de gesta a una forma más cuidada de la representación literaria, origen de lo que hoy se conoce como novela, utilizando elementos de la lírica trovadoresca¹.

El primer *roman* de Chrétien de Troyes narra la historia de Erec, notable caballero de la corte del rey Artús quien con el fin de vengar un desaire sufrido por la reina Ginebra persigue y reta al caballero ofensor, al mismo que vence. Una joven pobre aunque noble y muy hermosa —Enide— le ayuda en su cometido, de ella se enamora. Después de contraer nupcias en la corte del rey Artús, Erec y Enide se alejan y se entregan al disfrute del amor y los placeres carnales, hasta que la esposa, quien se siente culpable de que Erec se haya alejado de sus funciones caballerescas, en medio de la angustia expresa su desdicha. El malestar de la dama afecta profundamente a Erec, quien retoma la vida errante acompañado por Enide, a quien somete a duras pruebas, con el fin de enfrentar diversas aventuras en las cuales resulta victorioso. Finalmente, después de demostrar su temple, ratificar su identidad como caballero errante y poner a prueba el amor de su dama, Erec vuelve a la corte del rey Artús, tiempo después es nombrado rey de las tierras que alguna vez pertenecieron a su padre.

Desde el inicio del *roman*, Erec es presentado como un caballero ya consolidado: “De la Tauble Reonde estoit,/ Mout grant los en la cort avoit./ De tant con il i ot esté,/ N’i ot chevalier plus amé;/ Et fu tant beax qu’en nule terre/ N’esteüs plus bel de lui querre” (Chrétien de Troyes, 1994, vv 83-88, 63)². Erec

1 De la vida de Chrétien de Troyes pocos datos se conocen. Aunque de sus mismas obras se deduce que estuvo vinculado a la corte de Champaña. Fue testigo de una época de cambios, durante la cual el sistema feudal estaba experimentando transformaciones importantes. Durante tal periodo, el horizonte literario es variado: los cantares de gesta están en pleno auge, asimismo los relatos hagiográficos y la poesía lírica (Alvar, 1982, 9-19). Entre las obras de este autor se cuentan *Erec et Enide*, escrita en un periodo entre 1150-1170; *Cligès*, entre 1170 y 1176; *Le Chevalier au lion* y *Le Chevalier de la charrette*, escritas simultáneamente entre 1177 y 1181, y *Le Conte du Graal*, entre 1181 y 1190.

2 “Perteneía a la Tabla Redonda, y en la corte tenía gran fama; mientras él estuvo allí no hubo caballero tan loado, y fue tan hermoso que en ninguna otra tierra se podía buscar otro más bello que él. Era muy hermoso, valiente y gentil” (Chrétien de Troyes, 1982, 49-50). Las citas se presentan en francés antiguo, son tomadas de la edición Chrétien de Troyes (1994), las traducciones al castellano son tomadas de la edición preparada por Alvar (1982). Las traducciones se presentan en nota a pie, de ahora en adelante se omitirá el dato de autor y año, tanto para los originales como para las traducciones, sólo se incluirá el dato de los versos y las páginas, en el caso de la versión en francés antiguo, y de la página en el caso de la traducción.

cumple con todos los requisitos del perfecto caballero, no en vano es uno de los preferidos del rey Artús, después de Galván.

2. La dama en el *roman courtois*

La dama es uno de los personajes más relevantes en el *roman courtois*. Sin ella sería casi impensable la existencia del caballero, pues a éste lo determina, entre otros elementos, la existencia de una dama por quien emprender aventuras y ante quien demostrar el valor³. Podemos afirmar incluso que de la relación señor/vasallo, propia del sistema feudal, se deriva la relación dama/caballero, en la cual este último ocupa un lugar jerárquicamente inferior, mientras la dama es un ser superior, pleno de perfección tanto física como moral. De allí que la dama sea presentada siempre como un ser excepcionalmente bello en este tipo de relatos, producto tal vez de la vigencia que retomó la filosofía platónica durante el Medioevo, una de cuyas ideas asocia lo bueno con lo bello (Walde, 1997, en línea).

Acerca del papel de la dama en el *roman courtois*, Carolina Cerda afirma:

Al tratarse de una novela cortés la imagen predominante de la mujer es la de la Dama. La representación ideal del amor, el amor cortés, promueve la imagen de una mujer casi venerada por el caballero, una mujer lejana, controlada, discreta, educada, refinada [...] Lo que distingue a la mujer cortés es su refinamiento, su capacidad de expresar sus sentidos en forma elevada. La belleza física es correlativa a la perfección moral, y a las altas cualidades espirituales. Existe la concepción de una armonía entre cuerpo, mente y alma. El amor cortés propone una delicadeza en el tratamiento hacia la mujer, probablemente desconocida para las mujeres de su tiempo, expuestas al rapto, a la violación, entre otros muchos riesgos de una sociedad que ha sido definida como esencialmente masculina. El amor cortés es una construcción literaria, una representación ideal. (Cerda, 1999, en línea)

En el caso específico de *Erec et Enide* se confirma la hipótesis de Cerda; al analizar las citas del corpus, vemos de qué manera el narrador trata constantemente de equilibrar la presentación de los atributos físicos con la presentación de las cualidades y virtudes, construyendo de esta manera una imagen de perfección en todos los planos. Este tipo de dama responde al ideal del amor

3 En el *roman courtois*, el caballero perfecto está caracterizado por la bravura, el honor, la fidelidad, el respeto hacia otros caballeros, la nobleza y la pleitesía a la dama (Auerbach, 2006, 133). Estas características se activan en el marco del movimiento, de la “errancia”. Sin desplazamiento, el caballero no podrá encontrar aventuras ni demostrar la valentía al enfrentarse a otros caballeros, mucho menos honrar a la dama, pues no tendrá hazañas de las cuales vanagloriarse.

cortés, sentimiento refinado y sublime, que se opone al amor “villano”, esencialmente carnal (Barbato, 2002, 3).

El objetivo del presente texto es examinar cómo se configura la belleza de la dama en *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes. Trataremos de precisar las posibles fuentes de tales imágenes —canon clásico, bíblico o medieval—, además, determinar cuáles son las estrategias descriptivas, los comparantes utilizados, los atributos resaltados y las partes del cuerpo donde se centra la mirada. Partimos de un exhaustivo rastreo de las citas donde se hace referencia a la belleza femenina, dichos apartes conforman nuestro corpus. Posteriormente analizamos cada cita con el fin de tratar de deducir las posibles fuentes de las imágenes, asimismo evidenciar las estrategias de descripción, el uso de fórmulas y si se presentan novedades respecto de las fuentes. También tratamos de determinar cuál es la función que cumple la belleza de la dama, o si es un simple aditamento. Finalmente, presentamos algunas conclusiones.

Ahora bien, antes de entrar a analizar el corpus, es importante señalar la posible relación del autor de *Erec et Enide* con Ovidio, pues en la obra de este autor clásico reside la clave de las fuentes utilizadas para describir la belleza femenina. Un indicio que apoya tal hipótesis es que Chrétien de Troyes tuvo una formación “ovidiana”. Era común que los autores del siglo XII abordaran en su formación los textos de Ovidio dado que la antigüedad clásica recobra gran importancia en el Medioevo (Alvar, 1982, 29). Alvar (1982) precisa que cuatro obras de Chrétien de Troyes tienen claro origen clásico:

Las “enseñanzas de Ovidio” son, sin duda, una traducción de los *Remedia Amoris*, igual que el “arte del amor” era una versión de *Ars Amandi* ovidiano; por último, el “mordisco del hombro” alude a la fábula clásica según la cual Tántalo ofreció a los dioses como manjar a Pélope; sólo Démeter —preocupada por otros asuntos— probó la comida, dando un mordisco en el hombro a la desdichada víctima; y, finalmente, la “metamorfosis de la abubilla, la golondrina y el ruiseñor” es una adaptación de la historia contada por Ovidio en el libro VI de las *Metamorfosis* y en la que intervienen Progne, Tereo y Filomela [...] el mundo clásico ocupa la mayor parte de la producción de nuestro escritor antes del *Cligès*: sin embargo, el mundo bretón gana terreno con el paso del tiempo. (Alvar, 1982, 30-31)

La obra de Chrétien de Troyes acerca de la materia de Bretaña es posterior a su trabajo con los textos clásicos (Alvar, 1982, 31-32), de ello es posible deducir que las imágenes recreadas por el autor de *Erec et Enide* tienen una profunda influencia clásica, específicamente ovidiana.

II. La belleza de la dama en *Erec et Enide*: análisis del corpus

Pasemos ahora al análisis de nuestro corpus. Hemos conformado un conjunto de catorce citas donde encontramos alusiones a la belleza de la dama. En la mayoría de los casos referidas a Enide, en otros, acerca de damas o doncellas que acompañan a Enide en alguna situación. La primera referencia a la belleza femenina la encontramos no bien comienza la narración, cuando se presenta la corte⁴ del rey Artús y se relata la aventura de la caza del ciervo blanco.⁵ El narrador lanza una afirmación bastante general acerca de las damas que hacen parte de la corte: “riches dames et puceles,/ filles de rois, gentes et beles” (vv 33-34, 62).⁶

En esta cita aparecen dos elementos interesantes, en primer lugar se asocia la belleza al poderío económico y a la nobleza, en segundo lugar, se relaciona la hermosura con la gentileza. Esta relación será permanente en *Erec et Enide*, el narrador constantemente asocia la belleza física de la dama a la característica de “gentil” (*gentes*),⁷ esto establece una reciprocidad entre la belleza exterior y la interior. Tenemos, pues, en este primer caso una visión de conjunto donde la belleza se asocia a la virtud.

4 La corte es un espacio fundamental de desarrollo para el caballero, se caracteriza por ser un entorno elegante, en el cual los excesos están a la orden del día, asimismo la riqueza y la abundancia. Quienes hacen parte de este espacio reconocen como tal al caballero y aportan en gran medida en la configuración de su identidad: “La caballería halla en la corte la esencia de su función. Ostensiblemente todo parece indicar que el caballero no puede vivir más que en el espacio cortesano” (Ruiz Domenech, 279). Los cortesanos celebran los triunfos del caballero, lamentan sus pérdidas, le ofrecen momentos de descanso y recuperación entre una aventura y otra. También en el espacio de la corte suele el caballero encontrar el amor. Al principio de este texto expusimos cómo Auerbach argumenta que en el *roman courtois* se pretende configurar una imagen idealizada de la corte feudal. Este crítico defiende, igualmente, que en las obras de Chrétien de Troyes se configura una imagen de la corte donde la referencia a otras clases sociales tiene como fin la mofa o mostrar lo burdo: “El realismo cortesano nos ofrece un cuadro muy variado y sabroso de la vida de una sola clase social, que se aísla de las demás y no las permite aparecer más que como comparsas pintorescas, las más de las veces cómicas o grotescas” (Auerbach, 129).

5 Esta prueba consiste en que el caballero que cace el ciervo blanco tiene derecho a besar a la doncella más bella de la corte, lo cual genera una polémica, pues elegir a la doncella más bella conlleva ofender a las demás. Esta prueba deja claro la importancia que juega la belleza como atributo de la mujer cortesana, se configura como premio y ofrenda para el caballero.

6 “Ricas damas y doncellas, hijas de reyes, hermosas y gentiles” (48).

7 Según el diccionario etimológico del *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (<http://www.cnrtl.fr/etymologie>) el término “gent-e” es un adjetivo cuyo origen se remonta al latín clásico *genitus*, participio pasado de *gignere* “engendrar”, y significa “bien nacido, noble ; bello, gracioso”.

En la primera parte de la obra las referencias a la belleza femenina son cortas y casi idénticas a la anterior. No obstante, cuando Enide entra en escena lo hace en el marco de una extensa cita donde es descrita mediante una visión de detalle, es importante anotar que no se menciona el nombre propio de la doncella, el narrador lo informa más adelante:

Li vavasors sa feme apele,/ Et sa fille qui mout ert bele,/ Qui en un ovreur ovroient,/ Mais ne sai quell oeuvre fesoient./ La dame s'en est fors issue,/ Et sa fille qui fu vestue/ D'une chemise par panz lee,/ Delie[e], Blanch et ridee./ Un blanc chainse ot vestu [de]sus,/ N'avoit robe ne moins ne plus,/ Mais tant estoit li chainses viez/ Que as coutes estoit perciez./ Povre estoit la robe defors,/ Mais desoz estoit beax li cors./ Mout estoit la pucele gente,/ que tote i avoit mis s'entente/ Nature qui faite l'avoit./ Ele meïsme s'en estoit/ Plus de .v^c. fois mervoillie/ Coment une soule feïe/ tant bele chose faire sot;/ Ne puis tant pener ne se pot/ Qu'ele peüst son examplaire/ En nule guise contrefaire./ De ceste tesmoingne Nature/ C'onquest si bele creature/ Ne fu veüe en tot le monde./ Por voir vos di qu'Iseuz la blonde/ N'ot tant les crins sors et luisanz/ Que a cesti ne fust neanz./ Plus ot que n'est la flor de lis,/ Cler et blanc le front et le vis./ Sor la blancor, par grant merveille,/ D'une color fresche et vermeille,/ Que Nature li ot donee,/ Estoit sa face enluminee./ Li huil si grant clarté rendoient/ Que deus estoiles resembloient./ Onques Dex ne sot faire miauz/ Le nes, la boche, ne les iauz./ Que diroie de sa beauté?/ Ce fu cele por verité/ Qui fu faite por esgarder,/ Qu'en li se peüst on mirer/ Ausi con en un mireour. (vv 397-442, 73-74)⁸

En esta descripción tenemos muchos elementos de análisis. Se parte de una visión de conjunto, de entrada se dice que es una mujer bella. Luego se pasa a detallar la pobreza del vestido, el cual se describe con minucia, para luego resaltar que los pobres ropajes cubren un hermoso cuerpo, esto plantea el problema de lo aparente versus lo real. El vestido cobra importancia en tanto es un elemento que, en este caso, vela la belleza, no obstante la misma es tan

8 El valvasor llama a su mujer y a su hija, que era muy bella, y que estaban trabajando en un taller, pero no sé qué trabajo hacían. Salen fuera la dama y su hija, vestida con una camisa de faldones anchos, fina, blanca y plisada; debajo llevaba una saya, no tenía más ropa, y la saya estaba tan vieja que por los lados estaba rota: encima, la ropa era pobre, pero debajo había un bonito cuerpo. La doncella era muy gentil, pues la Naturaleza se maravilló más de quinientas veces por haber podido hacer una criatura tan bella de una sola vez; pero luego no pudo evitar afligirse por no poder volver a hacer, de ningún modo, otra semejante. Por esto la naturaleza atestigua que nunca fue vista tan bella criatura en todo el mundo. En verdad os digo que Iseo la rubia no tuvo el cabello tan rubio ni reluciente, de modo que no hubo nunca nadie semejante a ésta. Tenía el rostro y la frente más claros y blancos que la flor de lis; respecto a su color, maravillosamente, su cara estaba iluminada de un fresco color rojo que le había concedido la Naturaleza. Sus ojos irradiaban tan gran claridad que parecían dos estrellas. Dios no sabría hacer mejor la nariz, la boca, ni los ojos. ¿Y para qué hablar de su belleza? En verdad que ésta fue hecha para ser contemplada, para que uno pudiera mirarse en ella como en un espejo (59-60).

poderosa que consigue relucir. El vestido como elemento descrito asociado a la belleza aparece tal vez por primera vez en Ovidio: “pues presto el arco lo llevaba colgado de sus hombros según la costumbre de caza y dejaba flotar al viento sus cabellos, desnuda la rodilla y la ropa suelta recogida en un nudo” (*Eneida* I, 318-320) ⁹.

A continuación, en esta misma cita, aparece el término “gentil” (*la pucele gente*), muy utilizado en la obra, posteriormente aparece una alusión bien interesante a la Naturaleza, personificada, como entidad creadora de un ser de gran belleza. En este punto aparece un artificio que otras veces usará el narrador, cuantificar para mostrar abundancia: “Naturaleza se maravilló *más de quinientas veces*”, esto, sumado a que la misma naturaleza “nunca” pudo crear ni ver ser tan bello tienen función hiperbólica. Más adelante aparece una estrategia clásica, comparar el personaje descrito con un ser que representa el clímax de una cualidad, en este caso Chrétien de Troyes recurre a la figura de Iseo¹⁰, específicamente a su cabello rubio ¹¹.

Después de recurrir a dos estrategias con función hiperbólica, el narrador ofrece una visión de detalle que se centra en el rostro de Enide y da especial importancia a algunas partes: rostro y frente más claros y blancos que la flor de lis. La fuente de esta imagen es clásica, Ovidio la utiliza para referirse a Galatea aunque en lugar del comparante *lirio* utiliza el *ligustro*, “Más cándida que los pétalos del níveo ligustro” (*Metamorfosis* XIII, v 789)¹²; asimismo utiliza una fórmula de superioridad, también retomada por Chrétien de Troyes; el lirio como elemento de comparación aparece también en Ovidio, cuando describe a Hermafrodito: “Él, veloz, con huecas palmas palmeándose su cuerpo/abajo

9 Namque umeris de more habilem suspenderit arcumvenatrix, dederatque comam diffundere ventis, nuda genu, nodoque sinus collecta fluentis.

10 Iseo es la protagonista de una obra medieval de gran éxito *Tristán e Iseo*. Algunos críticos ubican la versión de Béroul como anterior a la de *Erec et Enide*, por lo cual es posible que sea fuente de algunas imágenes (Yllera, 1998, 30, nota 4). En *Tristán e Iseo* Tristán sale en busca de Iseo después de que el rey expresa su voluntad de casarse con la dueña del cabello dorado que dos golondrinas depositaron en sus manos. También se hacen continuas referencias a “Iseo la Rubia”. A su vez, la alusión al cabello rubio tiene su origen en el canon clásico, específicamente en Ovidio: “sus sienes quebranta, protegidas por su rubio cabello” (*Metamorfosis* XII, v 273).

11 Esta estrategia se abandona a partir del siglo XVI, pues se considera una fórmula fácil.

12 Candidior folio nivei Galatea ligustri.

salta, y a las linfas alternos brazos llevando/ en las líquidas aguas se trasluce, como si alguien unas marfileñas/estatuas cubra, o cándidos *lirios*, con un claro vidrio” (*Metamorfosis* IV, v 355)¹³. Del rostro, el narrador resalta el color rojo que lo caracteriza: “respecto a su color, maravillosamente, su cara estaba iluminada de un fresco *color rojo* que le había concedido la Naturaleza”, la fuente de esta imagen también la tenemos en Ovidio “Y unas impúberas mejillas, y el marfileño cuello, y el decor/ de la boca y en el niveo candor mezclado un rubor” (*Metamorfosis* III, vv 422-423)¹⁴, sin embargo, debido a la posible influencia de *Tristan e Iseo*, tal imagen también puede ser retomada de esta obra: “Color rosine, fresche et blanche” (*Le roman de Tristan*, Bérout, v 3911).¹⁵ El narrador pasa luego a los ojos, y retoma de nuevo una fórmula clásica: comparar los ojos con estrellas: “Sus ojos irradiaban tan gran claridad que parecían dos estrellas”, la fuente precisa la tenemos en Ovidio: “a estrellas parecidos sus ojos” (*Metamorfosis* I, vv 497-499)¹⁶.

En cuanto al orden de la descripción, también hay un referente clásico: enmarca con el cabello, pasa al rostro, se detiene en la frente, luego en los ojos. La nariz y la boca las aborda de paso, estos órganos no son descritos con detalle en ningún punto de la obra. El cuerpo también se menciona a partir de visiones de conjunto y desde una perspectiva muy general. Cierra esta descripción con una pregunta retórica cuya finalidad es confirmar que la belleza ha de admirarse más que describirse, postura que defiende la superioridad de la imagen sobre la palabra, el lenguaje no alcanza a describir una belleza de tal magnitud. Los comparantes utilizados en esta detallada descripción de Enide pertenecen a las esferas natural y sideral: estrellas, lirios. Esto último aunado a una alusión a la Naturaleza creadora ubican la fuente la belleza de Enide en una esfera natural, propia, no obstante, de una esfera superior, que ni siquiera Dios puede superar: “Dios no sabría hacer mejor la nariz, la boca, ni los ojos” (“Onques Dex ne sot faire miauz/ Le nes, la boche, ne les iauz”).

13 Ille cavis velox adplauso corpore palmis/ desilit in latices alternaque brachia ducens/ in liquidis translucet aquis, ut eburnea si quis/ signa tegat claro vel candida lilia vitro.

14 Inpubesque genas et eburnea colla decusque/ oris et in niveo mixtum candore ruborem.

15 Color rosado, fresco y blanco.

16 Sideribus similes oculos.

Más adelante aparece una visión de Enide desde la perspectiva de Erec, el amante, y hace referencia al efecto de la belleza: “En li regarder se refait;/ Mout remire son chief le blanc,/ Ses iauz rianz et son cler fronc,/ Le nes et le vis et la bouche,/ dont granz douceurs au cuer li to[u]che./ Tot remire jusqu’a la hanche,/ Le menton et la gueule blanche,/ Flans et costez et braz et mains” (vv 1486-1493, 107)¹⁷. El orden de la descripción sigue los preceptos clásicos: enmarca con el cabello, del cual se enfatiza nuevamente que es rubio. La probable fuente de esta imagen está en Ovidio: “áureo desde los hombros su pelo pendía hasta la mitad de sus espaldillas” (*Metamorfosis* XII, 393)¹⁸. Después del cabello, se pasa a los ojos, y se repite nuevamente la imagen de la frente clara. Como en la cita anterior, se da mínimos detalles de la nariz y la boca, en esta cita concreta se califican como dulces: “la nariz, la cara y la boca, cuya gran dulzura le llega al corazón”. Hasta aquí tenemos una imagen prácticamente igual a la descrita en la segunda cita que abordamos. Posteriormente se pasa a enumerar las partes del cuerpo, de la cintura hacia arriba: barbilla, cuello, torso, brazos y manos. Siguiendo un orden descendente, si bien desde el inicio se marca el límite con la cintura. Esta configuración del orden de la descripción tiene una posible fuente en Ovidio: “Contempla no ornados de su cuello pender los cabellos y “¿Qué si se los arreglara?”, dice. Ve de fuego rehilantes, a estrellas parecidos sus ojos, ve sus labios, que no es con haber visto bastante. Alaba sus dedos y manos y brazos, y desnudos en más de media parte sus hombros: lo que oculto está, mejor lo supone. Huye más veloz que el aura ella, leve, y no a estas palabras del que la revoca se detiene” (*Metamorfosis* I, vv 497-503)¹⁹.

Sólo hasta este punto del cuerpo femenino se permite el narrador describir. En suma, se nos presenta una imagen que va del cabello hasta la cintura, con un uso precario de comparantes, aunque el color juega un papel preponderante en la descripción —cabello rubio, frente clara y cuello blanco. Tenemos una imagen totalmente luminosa y clara de la dama, cuyo origen está en los textos

17 “Al mirarla se reconforta; admira mucho su cabeza rubia, sus ojos sonrientes y su frente clara, la nariz, la cara y la boca, cuya gran dulzura le llega al corazón. Le contempla la cintura, la barbilla, el blanco cuello, el torso y el talle, los brazos y las manos” (84).

18 Aurea ex umeris medios coma dependabat in armos.

19 Spectat inornatos collo pendere capillos/ et ‘quid, si comantur?’ ait. videt igne picantes/ sideribus similes oculos, videt oscula, quae non/ est vidisse satis; laudat digitosque manusque/ bracciaque et nudos media plus parte lacertos;/ si qua latent, meliora putat. fugit ocior aura/ illa levi neque ad haec revocantis verba resistit.

clásicos. La configuración de la belleza de la dama tiende a lo sobrenatural, es una belleza excepcional, para nada artificiosa ni adornada. Los comparantes utilizados pertenecen a la naturaleza. En la línea narrativa de la novela, nos encontramos en el punto en que Erec conoce a Enide, supera una primera prueba con su ayuda y queda prendado de ella y la pide en matrimonio. A continuación se dirige en su compañía al reino de Artús, donde Ginebra, la reina, adorna a Enide con el fin de prepararla para la boda. A partir de este episodio se construye una imagen de la belleza natural aumentada por efecto de las joyas, los ricos vestidos y otros ornamentos. Los comparantes utilizados pasan a ser del reino mineral: oro, piedras preciosas.

La primera cita de este tipo contiene la minuciosa descripción de los adornos que la reina Ginebra le obsequia a Enide:

Lors n'ot mie la chiere enuble,/ Car la robe se li avint/ Que plus bele assez en devint./
 Les dous puceles d'un fin fil d'or/ Li ont galoné son crin sor,/ Mais plus estoit lui-
 sanz ses crins/ Que li ors qui estoit toz fins;/ Et un cercele ovré a flors/ De maintes
 diversés colors/ Les puceles ou chief li metent./ Mieux qu'ele poent s'entremetent/
 De li en tel guise atorner/ Qu'en n'i pooit rien amender./ Deus fermeillez d'or neelez/
 En une cople enseelez,/ [Li mist au col une pucele./ Or fu tant avenans et bele]/
 Que ne cuit pas qu'en nule terre,/ Tant seüs l'en cerchier ne querre,/ Fust sa paroille
 recovree,/ Tant l'avoit bien Nature ovree. (vv 1648- 1668, 112-113)²⁰

Recordemos que la primera alusión a Enide se hizo a partir del humilde vestido — “Debajo llevaba una saya, no tenía más ropa, y la saya estaba tan vieja que por los lados estaba rota: encima, la ropa era pobre, pero debajo había un bonito cuerpo” (59). Esta segunda fase de las descripciones de Enide también parte del vestido, más específicamente de los adornos. La belleza física, originada en la esfera natural —no se olviden las constantes referencias de Naturaleza—, se refuerza con el cambio de vestuario, el cual marca el inicio de una nueva vida: “Lors n'ot mie la chiere enuble,/ Car la robe se li avint/ Que plus bele assez en devint”. Luego se pasa al cabello, adornado con hilo

20 Ya no tiene la cara triste [Enide], pues la ropa le sienta tan bien que parece bastante más bella que antes. Las dos doncellas le han adornado el pelo por encima con un hilo de oro, pero brilla mucho más el pelo que el hilo de oro que era muy puro. Las doncellas le colocan en la cabeza una diadema de oro trabajada con flores de muchos y diversos colores; éstas se aplican lo mejor que pueden para engalanarla, hasta que no queda nada más para disponer. Una doncella le ha puesto en el cuello dos broches de oro trabajados con un topacio engastado, de forma que estuvo tan bella y hermosa que no creo que en ninguna tierra, por mucho que la buscara y mirara, se pudiera encontrar su pareja, tan bien la había formado la naturaleza. (87-88)

de oro, aunque se aclara que el cabello sigue siendo aún más resplandeciente que el adorno mismo; esta imagen mantiene el aspecto luminoso que ya se había construido en citas anteriores. La posible fuente de esta imagen la encontramos en *Tristan e Iseo*, de Béroul, “Sor ses espaulles sont si crin, Bendé de ligne sor or fin/un cercle d'or out sor son chief” (*Le roman de Tristan*, vv. 3907-3910). El adorno también refuerza la idea de luminosidad e introduce el campo de los comparantes minerales, el oro tiene una carga especial pues es el metal más valioso. Como comparante, el oro aparece ya en Ovidio “Su barba era incipiente, de esa barba el color áureo, áureo desde los hombros su pelo pendía hasta la mitad de sus espaldillas” (*Metamorfosis* XII, 395-396)²¹. Otro adorno descrito es la diadema, aunque no es claro si es el mismo adorno anterior (pues es propio del *roman courtois* la repetición de detalles) o si es otro diferente. En cualquier caso, también es de oro, pero además lleva flores. A continuación se presentan los broches, se recurre de nuevo al reino mineral: oro y topacio. Esta gema semipreciosa es comúnmente de color amarillo, en el texto no se aclara el color, pero si retomamos la línea lumínica, seguramente esta selección busca reforzar la imagen²².

Esta cita concluye con una alusión a la belleza superior de Enide: “estuvo tan bella y hermosa que no creo que en ninguna tierra, por mucho que la buscara y mirara, se pudiera encontrar su pareja, tan bien la había formado la naturaleza” (88). Esta maniobra empieza a ser repetitiva en Chrétien de Troyes, quien usa bastante la fórmula de superioridad, lo cual denota cierta “escasez” en el uso de estrategias descriptivas, aunque debemos recordar que estamos ante los inicios de la novela, y en la época en que Chrétien de Troyes practica los ejercicios de traducción de textos ovidianos.

21 Barbae color aureus, *aurea/ ex umeris medios coma dependebat in armos.*

22 Carlos Alvar (p.199, nota 245) considera que la referencia a piedras preciosas tiene su origen en el Apocalipsis (XXI, 18-21) cuando se describe lo que ha de ser la Nueva Jerusalén (“El material de su muro era de jaspe, pero la ciudad era de oro puro, semejante al vidrio limpio. Los cimientos del muro de la ciudad estaban adornados con toda clase de piedras preciosas. El primer cimiento era de jaspe, el segundo de zafiro, el tercero de ágata, el cuarto de esmeralda, el quinto de ónice, el sexto de cornalina, el séptimo de crisólito, el octavo de berilo, el noveno de *topacio*, el décimo de crisopraso, el undécimo de jacinto y el duodécimo de amatista. Las doce puertas eran doce perlas; cada una de las puertas era una perla. Y la calle de la ciudad era de oro puro, como vidrio transparente”). Según Alvar, los autores medievales también se basaron en las *Etymologiae* de Isidoro de Sevilla. Vemos que el topacio, piedra del broche de Enide, es una de las gemas que aparecen en esta descripción. En latín, topacio es *chrysolithus*, Isidoro dice respecto de esta gema: “El topacio es similar al oro” [“*Chrysolithus auro similis est*”] (*Etymologiae* XVI, 15).

La siguiente cita que se refiere a la belleza de la dama aparece cuando Erec y Enide están en la corte del rey Lac, padre de Erec:

En une chambre fu assise/ Desor une coultre de paile,/ Qu'aportee fu de Thesaile;/ En tor ot mainte bele dame,/ Mais ensinc con la clere jame/ Reluit desor le bis chaillo/ Et la rose sor le pavo,/ Ausi ert Enide plus bele/ Que nule dame ne pucele/ Qui fust trovee en tot le monde,/ Qui le cerchast a la reonde,/ Tant fu gentis et honorable/ Et de sage dit acoitable,/ De bon estre et de bon atrait./ Qu'en li peüst veoir folie/ Ne mauvestié ne vilenie./ Tant ot d'afaitement apris/ Que de totes bontez ot pris/ Que nule dame puisse avoir,/ Et de largece et de savoir. (vv 2402- 2422, 136-137).²³

Esta cita presenta una novedad, en los usos de Chrétien de Troyes, por la utilización de una hipérbole de conjunto de origen bíblico. De Enide se dice: “Alrededor de ella había muchas damas, pero igual que clara gema reluce sobre la piedra gris y la rosa sobre la amapola”, tal imagen tiene ecos de un episodio del *Cantar de los Cantares*: “Como el lirio entre los cardos/es mi amada entre las doncellas” (*Cantares* I, 2.2). De nuevo se retoman comparantes del reino vegetal y del reino mineral: rosa/amapola, gema/piedra gris. Según el diccionario de la RAE, la gema es el “Nombre genérico de las piedras preciosas, principalmente de las denominadas orientales”, por otro lado, la rosa “Notable por su belleza su forma y su perfume [...] es la flor simbólica más empleada en Occidente [...] La rosa es, en la iconografía cristiana, bien la copa que recoge la sangre de Cristo, bien la transfiguración de las gotas de esta sangre” (Chevalier y Gheerbrant, 2003, 891-892). Estos autores apuntan que es símbolo de renacimiento, de regeneración, también del amor puro. Los comparantes sirven para mantener la idea de superioridad de la belleza de Enide.

En claro balance con la belleza exterior, aparece una referencia a la belleza interior: gentil —nuevamente—, honorable, de sabias palabras, amable, buen carácter, buena acogida, buen comportamiento, generosidad y sabiduría. La referencia a la sabiduría de la dama puede tener un referente en el canon bíblico: “y tu hablar es agradable” (*Cantares* IV, 4.3).

23 “Estaba sentada en una cámara sobre una colcha de seda, llegada de Tesalia. Alrededor de ella había muchas damas, pero igual que clara gema reluce sobre la piedra gris y la rosa sobre la amapola, así aparece Enid más bella que dama o doncella alguna que pudiera encontrar aquél que la buscara en el mundo por todas partes: tan gentil y honorable era, de sabias palabras y amable, de buen carácter y buena acogida. Nadie pudo nunca ver en ella locura ni maldad ni villanía, por muy sagaz que fuera. Se sabe comportar tan bien, que supera todas las damas en bondad, generosidad y saber” (108-109).

En esta cita aparece una alusión, por cierto bien interesante, a aquellos elementos que opacan la belleza, los cuales tienen una fuerte connotación negativa: locura, maldad, villanía. Después de tanto recurrir a las fórmulas de superioridad, el narrador recurre a determinar la belleza de la dama a partir de lo que no es.

La cita que encontramos a continuación también se refiere a Enide, dice:

Tuit l'amoient por sa franchise:/ Qui li pooit faire servise,/ Plus s'en tenoit chiers
et prisoit./ De li nuns hons ne mesdisoit./ Car nuns n'en pooit riens mesdire./
Ou réaume ne en l'empire/ N'ot dame de tant bones mors./ Mais tant l'ama Erec
d'amors/ Que d'armes mais ne li chaloit,/ N'a tornoiement mais n'aloit./ N'avoit
mais soing de tornoier:/ A sa fame aloit dosnoier,/ De li fist s'amie et sa rue. (vv.
2423- 2435, 137)²⁴

Este fragmento es clave porque divide en dos la trama, en la primera parte se confirma una y otra vez la belleza de Enide y se muestra como un equilibrio entre lo interno y lo externo; a partir de esta cita se configura una belleza como la culpable de que el caballero abandone las armas, y con ello su esencia.²⁵ La hermosura de Enide hace entrar al caballero en crisis. Aparece por primera vez un atisbo de belleza engañosa, presente ya desde el canon clásico en la figura de Helena de Troya. La belleza de Enide, que llegó a un clímax y produjo crisis en el caballero, pasa a ser descrita desde la perspectiva de otros personajes —hasta este punto de la historia sólo teníamos la perspectiva del narrador y de Erec— y se empieza a menguar por el dolor. Parece que se sancionara a la dama por ser la causante de la crisis del caballero. No sólo este último tiene que enfrentar duras pruebas a partir de este punto de la narración para recuperar

24 Todos la amaron por su franqueza y quien podía hacerle servicio, más se tenía por querido y apreciado. Nadie hablaba mal de ella, pues nadie podía decir nada malo. Ni en el reino, ni en el imperio hubo dama de tan buenas costumbres. Y con tanto amor la amó Erec, que no se preocupó más de armas y dejó de ir a los torneos. Ya no le importaban los torneos: festejaba a su mujer y la hizo su amiga y su amante. (109)

25 El matrimonio con la dama es el inicio del periodo de quietud que provoca la fragmentación de la identidad de Erec: “Y con tanto amor la amó Erec, que no se preocupó más de las armas y dejó de ir a los torneos: festejaba a su mujer y la hizo su amiga y su amante” (109). En esta decisión de Erec se pone de relieve la naturaleza del caballero errante, en el sentido en que va tras sus propios objetivos y en cierta medida regula sus decisiones —si bien sigue a las órdenes del rey—. El amor y el placer carnal son necesidades individuales que Erec opta por satisfacer, una elección de este tipo sería impensable para un héroe de cantar de gesta. En este punto pareciera que dos de los elementos constitutivos del caballero errante dejan de funcionar sistemáticamente: la dama y la errancia. Sin embargo, como sucede a continuación en el *roman*, la situación se vuelve insostenible, y es precisamente la dama quien actúa como detonante, como factor que busca el equilibrio y el ritmo de la historia cambia sustancialmente.

su condición sino que también la dama debe hacerlo, sufriendo un proceso de deterioro de la belleza, con su posterior recuperación.²⁶ Vemos cómo las pasiones y las emociones juegan un papel sumamente importante a partir de este momento, le otorgan dinamismo a las descripciones. Hasta ahora teníamos a una dama de una belleza estática.

Es así como escuchamos al posadero, hombre de extracción popular, decir lo siguiente: “Et avec lui vient une dame/ Tant bele, c’ouques nule fame/ La moitié de sa beauté n’ot” (vv 3241- 3243, 163).²⁷ Aparece de nuevo el uso de cuantificadores para tratar de dar idea de la magnitud de la belleza de Enid. Luego el conde, hombre noble, queda subyugado por la belleza de Enide: “Por la beauté qu’en li veoit,/ Tot son pensé en li avoit./ Tant l’esgarda con il plus pot,/ Tant la covi et tant li plot,/ Que sa beauté d’amors l’esprist” (vv 3283-3287, 164).²⁸ La belleza de la dama lleva al conde a cometer una bajeza, en su deseo de poseerla; el matiz de belleza ambivalente se refuerza.

A continuación estamos ante una Enide desesperada, pues teme por la integridad de su esposo, quien debe enfrentarse al conde, hombre que está dispuesto a todo con tal de matar a Erec y casarse con ella: “Enide, qui les esgardoit,/ A pou de duel ne forsenoit./ Qui li veïst son grant duel faire,/ Ses poms detordre, ses crins traire,/ Et les lermes des iauz cheoir,/ Loial dame poïst veoir;/ Et trop fust fel qui la veïst,/ S’au cuer pitié ne l’en preïst” (vv 3803- 3810, 181).²⁹ Esta actitud de desesperación va en desmedro de la belleza de la dama,

26 José Enrique Ruiz Domenec argumenta que Chrétien de Troyes como autor muestra al público lector que los héroes de las novelas artúricas alcanzan “la línea de su identidad y su destino en la errancia” (1984, 236), señala además que el caballero “parte a caballo sin misión ni función” (247), emprende su camino en busca de las aventuras que cifran su misión y validan su función dentro de la corte, sale en busca de aquel acontecimiento crucial para el cual está destinado, que configurará —y salvaguardará— su imagen de caballero errante. Erich Köhler, en la misma línea de Ruiz, propone que la condición de vida del caballero “desprovisto de medios, que va de torneo en torneo, de combate en combate, engloba en su expresión literaria todas sus formas de manifestación y subordina los sucesos de la vida errante a una imagen ideal del hombre que constituye el ser mismo del caballero» (1990, 64).

27 “Y va con él [con Erec] una dama tan bella que ninguna mujer tuvo nunca ni la mitad de su belleza” (125).

28 “Piensa en la dama, todo su pensamiento está en ella por la gran belleza que tenía. La miró tanto como pudo, la codició tanto y tanto le plugo, que su belleza le encendió de amores” (126).

29 “Enid, que les estaba mirando, por poco no enloquece de dolor. Quien la vea hacer tan gran duelo, retorcer las manos, tirarse de los cabellos y caerle las lágrimas de los ojos, vería a leal dama, y muy cruel sería quien la viera y no se apiadara de ella” (136).

sin embargo, emociones como el dolor y la desesperación que se expresan a través de gestos opacan la belleza, aunque no radicalmente debido a que son pasajeras. La fuente de esta imagen la tenemos posiblemente en Ovidio, más exactamente en la descripción que hace de Niobe: “su rostro estaba exangüe, sus ojos quedaron abiertos de par en par y fijos en las mejillas macilentas” (*Metamorfosis* VI, 303 ss.).³⁰ Ya antes el narrador precisó que la locura era un atributo no asociable a Enide, a pesar de ello, en este caso la presenta al borde de la locura, la muestra además halándose los cabellos y llorando. Esta es, hasta el momento, la imagen más dinámica que nos presentan de Enide: llora, se tira los cabellos y se retuerce las manos.³¹ Hasta este punto de la narración la dama era descrita desde el estatismo, casi teníamos la imagen de una hermosa estatua, sin embargo en este episodio aparece humanizada en la tristeza, de cierta manera ha perdido su aura sobrenatural. Ello corrobora la hipótesis del inicio del declive de la belleza de Enide en esta parte de la novela. El dolor la ha humanizado.

Más adelante en la narración, cuando Erec se recupera después de que lo creían muerto, la dama empieza a recuperar nuevamente la belleza inicial. De aquí en adelante las citas buscan reconstruir el aura sobrenatural y extraordinaria de Enide, ella ha superado la prueba y su belleza se reconfigura: “Or fu Enide lie assez,/ Or ot sa joie et son dedit:/ [...] Or ot totes ses volentez,/ Or li revient sa granz beautez,/ Car mout estoit et pale et tainte,/ Si l’avoit ses granz duelx estainte./ Or fu acolee et baisie,/ Or fu de toz biens aaisie,/ Or ot sa joie et son delit” (vv 5230- 5239, 226-227).³² El color, asociado a la vida y la belleza, y uno de los atributos más descritos desde el inicio, es retomado aquí como prueba de que el dolor mengua la belleza. Así, los tonos rojos y rosáceos son indicadores de hermosura, de vitalidad, mientras, las tonalidades pálidas se asocian al dolor, a la pena, incluso a la vejez, y por ende a la belleza menguada.

30 Orba resedit/ exanimes inter natos natasque virumque/ deriguitque malis; nullos movet aura capillos./ in vultu color est sine sanguine, lumina maestis/ stant inmota genis, nihil est in imagine vivum.

31 Sin embargo, esta imagen es un lugar común presente también en los cantares de gesta como la única forma posible para manifestar un sufrimiento “psicológico”.

32 “Ya estaba Enid bastante alegre, [ya vuelve su gran belleza, pues estaba muy pálida y con mal color, porque la gran tristeza le había perjudicado. Ya era abrazada y besada, ya tenía todos los bienes a su gusto, ya tenía gozo y deleite]” (164).

Posteriormente se presenta la descripción de otra doncella, la doncella de la prueba de la Alegría de la Corte:³³ “Et sor le lit une pucele/ Gente de cors et de vis bele/ De totes beautez a devise./ La s’estoit tote seule asise./ De li ne vuil plus deviser./ Mais qui bien seüst raviser/ Tot son ator et sa beauté./ Dire peüst par verité/ C’onques Lavine de La[u]rente/ Qui tant par fu et bele et gente./ N’ot mie de beauté le quart” (vv 5875- 5885, 247-248).³⁴ Una vez más, Chrétien de Troyes opta por el recurso de comparar con un personaje que representa el clímax de una cualidad: Lavinia, hija del rey Latinus y esposa de Eneas. Esta referencia tiene su fuente en el *Roman d’Eneas*, obra escrita también en el siglo XII, de autor anónimo: “Los escritores medievales aprendieron mucho de esta novela, que causó una impresión extraordinaria entre los hombres cultos del siglo XII. El mismo Chrétien alude a varios episodios del *Roman d’Eneas* al final del *Erec*” (Alvar, 1982, 24). Asimismo, se recurre una vez más a la cuantificación con el fin de dar una idea de la magnitud de la belleza de la dama: “ni tuvo la cuarta parte de su belleza”. En el caso de esta dama, se ofrece una visión de conjunto.

Después de centrarse en la dama de la Alegría de la Corte, el narrador vuelve de nuevo a Enide, quien espera a su esposo: “Seule y cuida Enide aler,/ Que nului n’i cuida mener./ Mais des dames et des puceles/ Des mieuz vaillanz et des plus beles/ La suïrent une partie/ Par amor et par compaignie./ Et por faire celi confort/ A cui la Joie anuie fort” (vv 6199-6207, 258).³⁵ Hermosura asociada directamente al valor, una vez más, balance entre belleza exterior e interior. En la misma espera, de Enide se afirma: “Enide comme debonaire/ La salue; cele ne pot/ D’une grant piece soner mot,/ Car sopir et sanglot li tolent,/ Qui la confondent et afoient” (vv 6222-626, 259),³⁶ reaparece el dolor como factor que resta belleza.

33 Este paradójico nombre recibe la prueba más difícil a la que se somete Erec.

34 “En la cama estaba sentada una doncella gentil de cuerpo y hermosa de rostro, con todas las bellezas. No quiero contar nada más de ella, pero quien supiera explicar su elegancia y belleza, podría decir en verdad que Lavinia de Laurente, que fue tan hermosa y gentil, no tuvo ni la cuarta parte de su belleza” (177-178).

35 “Enid pensaba ir sola, sin llevar a nadie; pero le siguieron una parte de las doncellas, las de más valor y las más hermosas, por amor y por acompañarla y para reconfortar a aquélla a la que la Alegría le enojaba” (184).

36 “Enid la saluda con aire gentil; en un buen rato no le contesta nada, pues se lo impiden los suspiros y sollozos, que la afean y empeoran” (184).

Finalmente tenemos la perspectiva de Artús, el personaje con el mayor rango en esta obra. Respecto de Enide y sus padres comenta:

Certes dont vos sai je bien dire/ Que mout doit estre bele et gente/ La flors qui naist de si bele ente,/ Et li fruiz mieudres qu'en i quiaut,/ Car qui de bon ist, soëf iaut./ Bele est Enide, et bele doit/ Estre par raison et par droit,/ Que bele dame est mout sa mere./ Bel chevalier a en son pere./ De nule rien ne les forligne,/ Car mout retrait bien et relige/ A ambedeus de mainte chose. (vv 6608-6619, 271-272)³⁷

Las palabras de Artús concluyen y ratifican toda la construcción de la belleza de Enide que se hizo a lo largo de la narración. Él también corrobora la postura del narrador respecto del equilibrio entre la belleza exterior y la interior. La fuente de la belleza exterior es femenina, viene de la madre, mientras la belleza interior proviene del padre, la fuente es masculina. Enide es la síntesis de esos dos aspectos: madre y padre, masculino y femenino, belleza interior y belleza exterior.

III. Algunas conclusiones

Las fuentes de Chrétien de Troyes en *Erec et Enide* son en su mayoría clásicas, específicamente ovidianas. El orden de la disposición de los elementos también sigue parámetros clásicos. La mayoría de las imágenes son estáticas, y se limitan a detallar la cabeza de la dama. Las referencias al resto del cuerpo se hacen a partir de una visión de conjunto.

Los comparantes utilizados son en la mayoría de los casos del orden natural: vegetal y mineral. Se le presta gran importancia al color y su cambio es indicio de alteración de la belleza de la mujer. Es constante la preocupación por mostrar un equilibrio entre la belleza interior y la exterior, probablemente por ello se utiliza con frecuencia el término “gentil”. Aunque en gran parte del relato la belleza se asocia a virtud, también se presenta como ambivalente, en tanto es la causante de que el caballero abandone las armas y de que el conde cometa un acto injusto debido a que esta belleza lo inflama y provoca.

37 Ciertamente puedo decir bien que debe ser muy gentil y bella la flor que sale de tan hermosa planta, y aún mejores de lo que se podría pensar sus frutos, pues lo bueno, bien huele. Es bella Enid y bella debe ser, por razón y justicia, pues su madre es una dama muy hermosa y buen caballero tiene en su padre: en nada les ha mentido, pues mucho se parece a ambos en muchas cosas. (192).

Chrétien de Troyes utiliza varias estrategias: comparación con elementos de la naturaleza, usa de manera copiosa las fórmulas de superioridad, también expresiones cuantitativas, además de la comparación con seres que representan el estado máximo de una virtud. Se limita en varias ocasiones a enfatizar que tanta belleza no se puede describir sino admirar.

En esta novela se da una crisis de la identidad del caballero, mientras el proceso experimentado por la dama se marca a partir de los cambios en su nivel de belleza. Inicialmente es una hermosura natural, luego ornamentada. Posteriormente provoca la crisis del caballero y por ello mismo se mengua a través del dolor, finalmente la belleza se recupera. El caballero, Erec, recupera su identidad y la dama, Enide, su belleza.

Bibliografía

Obras literarias

- Bérout (1974), *Le roman de Tristan*, E. Muret (ed.), Champion, París.
- Chrétien de Troyes (1994), “Erec et Enide”, en: *Romans*, edición establecida bajo la dirección de M. Zink, J. M. Fritz (trad.), Librairie Générale Française, París, pp. 55-28.
- (1982), *Erec y Enid*, traducción de C. Alvar, Editora Nacional, Madrid.
- , *Le chevalier de la charrette* [documento electrónico]: texto establecido y traducido por Alfred Foulet y Karl D. Uitti, Gallica. La Bibliothèque Numérique. Bibliothèque Nationale de France. [Fecha de consulta: 1 de mayo de 2007]. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k101432g>
- Ovidio, *Metamorfosis*, [documento electrónico], Ana Pérez Vega (trad.), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Saavedra. [Fecha de consulta: 1 de mayo de 2007]. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12257292019032617210213/index.htm>
- , *Metamorphoses*, [documento electrónico], *The Latin Library*, Ad Fontes Academy. [Fecha de consulta: 1 de mayo de 2007]. <http://www.thelatinlibrary.com/ovid.html>
- Virgilio, “Aeneidos”, [documento electrónico], *The Latin Library*, Ad Fontes Academy. [Fecha de consulta: 1 de mayo de 2007]. <http://www.thelatinlibrary.com/vergil/aen1.shtml>

Walde Moheno, Lillian Von Der (1997), “El Amor Cortés”, en “Espacio Académico” de *Cemanáhuac*, III: 35, junio, pp. 1-4. Versión electrónica en: <http://docencia.izt.uam.mx/walde/AMORCORTES.html>

Obras de referencia y textos teóricos

Alvar, Carlos (1982), “Circunstancia histórica”, estudio preliminar a la edición *Erec y Enid*, Chrétien de Troyes, Editora Nacional, Madrid, pp. 9-39.

Auerbach, Erich (2006) “La salida del caballero cortesano”, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Ignacio Villanueva (trad.), Fondo de Cultura Económica, México.

Barbato, Carlos (2002), *Paradoja del amor cortés*, Escuela de la Orientación Lacaniana. Sección Rosario, [Fecha de consulta, 1 de mayo de 2007]. <http://www.eolrosario.org.ar/bajar/paradoj.doc>

Cerda Flores, Carolina (1999), “Una aproximación al tratamiento de la mujer en la novela cortesana de Chrétien de Troyes”, en: *Cyber Humanitatis, Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile*, 11, [Fecha de consulta: 25 de abril de 2007]. <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/11/cerda.html>

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant (2003), *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona.

Isidoro de Sevilla, *Etymologiae*, [documento electrónico], [Fecha de consulta: 1 de mayo de 2007]. http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Isidore/16*.html#6

Köhler, Erich (1990), *La aventura caballeresca: ideal y realidad en la narrativa cortés*, traducción de Blanca Garí, Sirmio, Barcelona.

Ruiz Domenec, José Enrique (1984), *La caballería o la imagen cortesana del mundo*, Universidad de Génova, Génova.