

GRIAL
Poética y mito
(siglos XII-XV)



Este libro ha sido realizado con la ayuda del AGAUR (ref. 2009 SGR 1551)
y de MINECO (ref. FF12010- 16796).

Todos los derechos reservados.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación
pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada
con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos,
www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento
de esta obra.

Colección dirigida por Victoria Cirlot

Diseño gráfico: Gloria Gauger

© Victoria Cirlot, 2014

Las imágenes del interior y la cubierta han sido reproducidas con el permiso de las bibliotecas:
Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier. BU médecine. Copyright: BIU Montpellier/IRHT CNRS;
Bibliothèque de l'Université de Mons-Hainaut; Bibliothèque Nationale de France;
Bibliothèque municipale de Tours; Bonn Universitätsbibliothek;
Berna, Burgerbibliothek; München, Bayerische Staatsbibliothek

© Ediciones Siruela, S. A., 2024

c/ Almagro 25, ppal. dcha.

28010 Madrid.

Tel.: + 34 91 355 57 20

www.siruela.com

ISBN: 978-84-10183-52-0

Depósito legal: M-13.517-2024


Impreso en Anzos

Printed and made in Spain

Papel 100% procedente de bosques gestionados de acuerdo con criterios de sostenibilidad

Victoria Cirlot

GRIAL
Poética y mito
(siglos XII-XV)

 Siruela

El Árbol del Paraíso

Índice

Prólogo

13

I

La pérdida de Jerusalén y la poética del grial

17

II

El cortejo del grial de Chrétien de Troyes

41

III

Las aventuras de Gauvain en *El cuento del grial*

119

IV

Las *Continuaciones* y la espada rota

153

V
Genealogía del grial: la obra de Robert de Boron
203

VI
Visibilidad del grial en *Perlesvaus*
249

VII
La visión abierta de la *Queste*
275

VIII
La pregunta de Parzival
323

Epílogo: Escribir el grial
357

Bibliografía
365

Infandum, regina, jubes renovare dolorem.

Troya en llamas, siete años de exilio, trece buenos barcos perdidos.

¿Qué sale de allí?

«Insuperada elegancia, majestuosa grandeza y suave ternura».

ISAK DINESEN, *Lejos de África*

A los amigos

Este libro trata de la poética y del mito del grial. El término *poética* procede de haber frecuentado durante muchos años los volúmenes publicados por el grupo de investigación *Poetik und Hermeneutik* de la estética de la recepción, y de la obra en particular de Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (1.ª ed. 1977), donde comprendía la *poiesis* como el aspecto productivo de la experiencia estética. Pero ya Paul Valéry lo empleó en su conferencia de entrada al Collège de France, *L'enseignement de la poétique au Collège de France* (1937), advirtiendo que no entendía *poética* en su sentido restringido como el conjunto de reglas y preceptos estéticos concernientes a la poesía, sino en su sentido propiamente etimológico como «todo aquello que tiene que ver con la creación o la composición de obras en las que el lenguaje es al mismo tiempo sustancia y medio». Así lo empleó Jean René Valette en su estudio sobre *La poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose* (1998), y es esta también la acepción que aquí le concedemos. La poética del grial se refiere por tanto a la creación y composición literaria del mito del grial.

En el libro de programamas del Festival de Bayreuth de 1975 se publicó un estudio de Claude Lévi-Strauss (*De Chrétien de Troyes à Richard Wagner*, incorporado luego a *Le regard éloigné*), en el que comprendía el roman de Chrétien de Troyes como «mito percevaliano», perfectamente inverso al mito edípico. La estructura mítica, puesta al descubierto por el gran antropólogo, acerca del héroe cuya misión consiste en preguntar frente al héroe que lo que debe hacer es responder, me ha servido de guía para analizar la evolución y transformación del mito durante cincuenta años.

En efecto, la construcción del mito tuvo lugar entre 1180 aproximadamente y 1230, esto es, desde Chrétien de Troyes, el primero que habla en Europa del grial, hasta el roman en prosa, *La Queste del Saint Graal* (*La búsqueda del Santo Grial*), en que a mi modo de ver se cierra el espacio abierto por el escritor de la Champaña. Se trata de la etapa creativa: medio siglo de diálogo ininterrumpido entre los autores, de escritura febril, y de imaginación. Pero esto no significa que el mito del

grial desapareciera del horizonte literario europeo, ni mucho menos. Después de la *Queste* el mito aparece una y otra vez, aquí y allá: en la *Estoire del Saint Graal* que cierra el inmenso *Lancelot-graal*, en las distintas versiones del *Tristán en prosa*; en los siglos XIV y XV se traduce a muchas lenguas europeas, y por supuesto, fue introducido por Sir Thomas Malory en su gran compendio artúrico. Pero este libro se ha planteado solo el momento creador del mito y se ha internado por el bosque de respuestas que los escritores que siguieron a Chrétien ofrecieron al enigma contenido en *El cuento del grial*. Se parte de una hipótesis: en Chrétien de Troyes ya estaban contenidas todas las posibilidades significativas que los escritores posteriores supieron desplegar en sus obras respectivas.

El libro no atiende solo a los textos que construyeron el mito, sino también a las imágenes. Como es habitual en la cultura del manuscrito medieval no disponemos de originales, sino solo de copias, alejadas por lo general un siglo de aquellos. Desde el siglo XIII hasta el siglo XV las obras que conformaron la poética del grial fueron copiadas en manuscritos de una gran belleza. Mi deseo ha sido aproximar al lector a la realidad material en la que fueron transmitidas estas obras. Al discurso textual se une en la cultura del manuscrito un discurso visual, que interpreta los textos, enriqueciendo los significados.

Finalmente añadiré que la poética del grial ha sido objeto de un estudio constante por parte de la crítica filológica. La bibliografía sobre el grial es inmensa, inabarcable, pero aquella a la que he podido acceder contiene lecturas extraordinarias que han conseguido rescatar las antiguas obras medievales para nuestro mundo y mostrar unas ideas acerca de la escritura y de la estética literaria que todavía pueden resultar altamente instructivas.

Agradezco a Rafael Argullol la lectura de algunos capítulos de este libro y sus comentarios. A Dominique de Courcelles toda su ayuda para que pudiera ver en la Biblioteca Nacional de Francia el manuscrito 12576. A David Carrillo Rangel, que disfrutó de una beca de colaboración en mi asignatura de Literatura Comparada dedicada al grial, su ayuda en la búsqueda del material iconográfico. A las secretarías del Institut Universitari de Cultura, Maite Sastre, Carmen Monge y Miriam Cano, por su constante disponibilidad y eficacia, y al préstamo interbibliotecario de la Universitat Pompeu Fabra sin el cual me habría sido imposible escribir este libro. Finalmente, a todos los amigos con los que he conversado acerca de este proyecto y a los que está dedicada esta obra.

V. C.

9 de abril de 2014

La palabra *grial*, *graaus/graal* en francés antiguo, irrumpe en el roman de Chrétien de Troyes, el último, ya en el Prólogo para dar título a la obra, *Li contes del graal*, y luego en la aventura decisiva en la vida del héroe, la del castillo del Rey Pescador, sufriendo una de las mayores metamorfosis que puedan conocerse en la vida de las palabras, pues en veinte versos el escritor de la Champaña la conduce desde su acepción cotidiana de designar un objeto cualquiera de vajilla a referirse a un objeto desconocido, de propiedades extraordinarias, rodeado de misterio, y finalmente, sagrado. En este pasaje de unos veinte versos que comienza con la palabra con artículo indeterminado, *un graal*, y que nos sitúa con indiferencia ante el objeto, se asiste efectivamente a su transformación: solo cinco versos después reaparece el término aunque ahora ya es *le graal*, objeto resplandeciente cuya luz hace empalidecer las candelas que iluminaban la sala, acaparando así toda la atención que pasa de centrarse en la bella doncella que lo llevaba, para fijarse ya solo en él. Y cuando parece que la mirada de los espectadores sigue a la que viene detrás, el escritor vuelve a recuperar la palabra/objeto que inicia el octosílabo: *li graaus*, procediendo a una descripción que intensifica y precisa la primera impresión de extrañeza ante su extraordinaria luminosidad para mostrar ahora un objeto realizado con materiales preciosos (oro, piedras preciosas) y en la descripción dejar sonar otras dos veces la palabra (*graal, graal*), que como un eco impide que nos desprendamos de ella. Concluye el paso del grial por la sala del castillo con la mirada del joven Perceval y su pensamiento, con una incipiente inquietud por no haberse atrevido a preguntar a «quién se servía con el grial», haciendo el vocablo en este verso su última aparición¹. El escritor lo ha repetido

¹ Chrétien de Troyes, *Li contes del graal. El cuento del grial*, por Martín de Riquer, El Acanalado, Barcelona 2003 (1.ª ed. 1985), vv. 3221-3247.

7 veces en 25 versos, aunque lo ha hecho con tal maestría que su público, el de entonces como el de ahora, no lo recibe como una repetición cansina y aburrida, sino que, como hizo notar Jean Frappier, consiguió que la palabra se paseara por los octosílabos pareados como pasó el objeto ante los comensales de la sala del castillo². La repetición del término, magistralmente calculada en el interior de los versos, al principio del verso o al final del primer hemistiquio en la cuarta sílaba, adquiere corporeidad, encarna el objeto mismo. Suena y resuena, fascina al escritor y al auditorio. Solo se percibe su sonoridad, *graaus*, en aliteración con *grans*, la doble vocal a, con los distintos sufijos ya se trate del caso nominativo (*graaus*) o del régimen (*graal*). Hasta tal punto embelesa su sonido que el auditorio casi se olvida, con Perceval, de preguntar, ¿a quién se sirve con el grial?, ¿qué es el grial? En efecto, ¿qué es ese *graaus* que en alemán antiguo dio lugar a *Gral* y que los traductores catalanes vertieron en el siglo XIV por *grasal* y los castellanos en el siglo XV por *grial*? *Das sagt sich nicht*, responde a Parsifal el Gurnemanz de Richard Wagner. ‘Eso no se puede decir’, como si la palabra se resistiera a una pregunta directa, como si aquello a lo que alude el término fuera imposible de definir. Que Chrétien de Troyes dio en su roman con «la» palabra, de eso no hay duda a juzgar por la inmensa fortuna del concepto que ha llegado intacto hasta nuestros días en toda su inaccesibilidad. Pero habría que decir además que su trabajo con la palabra fue magnífico: a fuerza de repetición hizo que entrara por los oídos y llegara hasta el corazón, donde habría de quedarse para ser alimentada por los diversos contenidos y significados que se le iban ofreciendo en los distintos contextos del roman, sin llegar nunca nadie a saber exactamente a qué se refería. Esta indeterminación, que en el caso del escritor de la Champaña va desde el modo en que emplea un vocablo hasta hacer de ello atributo de todo un arte narrativo, lleno de sus célebres elipsis y silencios, movió a sus continuadores a proseguir con la palabra, a volverla a afinar, a limarla en el contacto con otros términos, otras expresiones, otros contextos. Las continuaciones a *Li contes del graal*, las escrituras y reescrituras que siguieron, pienso que no se debieron tan solo al carácter inacabado del roman de Chrétien y a la pasión cíclica propiamente medieval, sino a lenguas trabadas en la pronunciación del término *graal*. Dentro de una cultura del manuscrito con su peculiar hibridez de oralidad y escritura, la sonoridad de las palabras tuvo que conocer una importancia decisiva en la transmisión y memo-

² Jean Frappier, *Chrétien de Troyes et le mythe du graal. Étude sur Perceval ou le Conte du graal*, S. E. D. E. S, París 1979, págs. 264 y ss.

rización de la obra literaria. Si el pergamino aseguraba la conservación del texto, el palacio de la memoria y no la sala de la biblioteca era el espacio por el que se movía el escritor en su acto creador, que recordaba, más que leía ocularmente, las obras literarias que por lo general había recibido a través de la voz³.

Solidarios del término *graal* son el sustantivo *queste*, ‘búsqueda’, y el verbo *querre*, ‘buscar’, con un sentido muy próximo al de ‘preguntar’ que es lo que significa el verbo latino del que deriva, *quaerere*. La idea de la vida como búsqueda se construye justamente en torno al grial, que supera con creces todos los objetos imaginados anteriormente en la novela artúrica. En sus romans anteriores Chrétien había ensayado distintas posibilidades por las que un caballero sale de la corte del rey Arturo para internarse en el bosque: vengar una afrenta, recuperar el honor perdido, encontrar una esposa, buscar a la reina raptada por un extraño. La nueva conciencia de individuo aflora en estas historias en las que se trata sobre todo de imaginar a un caballero solo, alejado del grupo, errante, para ver cómo actúa, según qué criterios se comporta, para atisbar lo que ocurre en el nuevo espacio inaugurado en la literatura de la época: el espacio de la interioridad⁴. Cuáles son los debates que le asedian, cuáles sus pensamientos, en lo que respecta al gran tema que ocupa tanto el discurso lírico como el novelesco: el amor en las distintas modalidades que tanto poetas como filósofos se afanan por distinguir y clasificar. Amor loco, amor vulgar, amor puro, amor cortés, pueden regir las relaciones entre el caballero amante y la mujer sublimada como dama, inalcanzable en un país lejano, o muy próxima en el lecho. El mundo en el que se situaba todo esto, la nueva cultura caballeresca ansiosa de ver su imagen, lo ofrecía la denominada materia de Bretaña, en la que arcaicos mitos de origen celta se metamorfosearon en cuentos donde la realidad aparecía como una maravilla (*merveille*) confundida a veces con la aventura (*aventure*). Salir de la corte del rey Arturo, salir en busca de un objeto perdido: así comienza la acción en la novela artúrica. Pero ninguna como *Li contes del graal* llegará a estrechar el lazo que une la salida del caballero cortesano y el objeto de búsqueda, creando un modelo narrativo que será extraordinariamente productivo para toda la narrativa posterior⁵. El grial es el

³ Corrado Bologna, «Galeotto fu il Lancelot. Dante lesse Chrétien de Troyes?», en Carlo Donà, Marco Infurna y Francesco Zambon (eds.), *Metafora medievale. Il «libro degli amici» di Mario Mancini*, Carocci, Roma 2011, págs. 49-80.

⁴ Victoria Cirlot, *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*, Siruela, Madrid 2005.

⁵ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Éditions du Seuil, París 1972, págs. 356 y ss.

objeto de búsqueda absoluto: así lo pensó Chrétien de Troyes y así ha quedado para siempre en la cultura occidental. A veces ha encontrado competencia en otras fórmulas mágicas, como la *blaue Blume* de Novalis, pero lo cierto es que jamás ha sido relegado, y menos aún disuelto en el imaginario europeo. La potencia de la palabra y de la historia concentrada en torno a la misma ha atravesado los siglos y al nuestro ha llegado desde la creación del drama litúrgico *Parsifal* de Richard Wagner. En estrecho diálogo con Wolfram von Eschenbach, pero también con todas las versiones francesas del mito, Wagner restauró los significados del grial al llevar a cabo una de las comprensiones más profundas del mito y hacer salir así una nueva interpretación. No solo las palabras, sino los *leit-motiven* en el caso de Wagner se confabulaban en busca de nuevos significados para aquella historia antigua. Los momentos decisivos de la historia reaparecían pero bajo nuevas luces; se aseguraba su identidad, pero se insistía en su diferencia, nacida de las nuevas preguntas que el creador formulaba al viejo mito. En un artículo que debe situarse entre las mejores aproximaciones al tema dentro de una bibliografía inacabable, Claude Lévi-Strauss explicó la distancia que separa *Li contes del graal* de Chrétien de Troyes del *Parsifal* de Richard Wagner y la cifró en un cambio de postura ante el mundo consistente en el abandono de una visión propiamente filosófica, la de un héroe que lo que debe de hacer es preguntar ante el misterio, a una percepción emocional y sentiente del que no tiene nada que preguntar, sino solo y nada más ni nada menos que sentir en su propia carne el dolor del otro⁶. Los significados se suman y se superponen, cambian, se pierden y se encuentran otros que estaban ocultos. El trabajo en el mito, lo dijo Erwin Rohde y lo retomó Hans Blumenberg, es como excavar en una roca e ir sacando y sacando, siempre más y más. Desde el siglo XII hasta el siglo XXI son muchas las elaboraciones que se han hecho del mito del grial, unas repetitivas, otras en cambio extraordinariamente creadoras. Pero aquí interesa de manera fundamental, no una visión panorámica del mito a través de los siglos, lo cual podría resultar apasionante, sino cerrar el ángulo de mira y penetrar en el periodo de su construcción. Lo diré de forma breve: la preferencia por una mirada microscópica se debe a la necesidad de comprensión de una obra de una complejidad extraordinaria como hay que reconocer que es *Li contes del graal*. En ella son muchos y diversos los planos de representación de la realidad y con ella, de los significados que se conjugan para crear una trama densa y perfectamente trabada, de lo que, en definiti-

⁶ Claude Lévi-Strauss, «De Chrétien de Troyes à Richard Wagner», *Le regard éloigné*, Plon, París 1980.

va, el escritor denominaba la *conjointure*. En este roman Chrétien alcanza su cima narrativa, pues de algún modo *Li contes* puede entenderse como la culminación de toda su obra anterior⁷. Domina en el roman un estilo constructivo que es el resultado de una complicación mayor de formas y estructuras ensayadas en *Erec* o en *El caballero del león*; la construcción analógica resulta mucho más oscura que en los primeros romans, y aunque no haga uso de lugares de indeterminación, de un modo tan sistemático como en *El caballero de la carreta*, la ambigüedad no abandona en ningún momento el tratamiento de su protagonista y de todo lo que le rodea, comenzando por el mismo grial⁸. Su extraordinaria técnica narrativa le permite tránsitos insospechados de fórmulas de representación que van desde situarnos ante mundos feéricos y maravillosos hasta otros que parecen visceralmente reales. Pero además *Li contes* propone un enigma que en el roman no se resuelve. A su carácter inacabado se ha achacado siempre esa irresolución. Llegamos a una cuestión central: ¿por qué Chrétien no terminó el roman y lo abandonó en el verso 9234? Un continuador, Gerbert de Montreuil, afirmó que le sobrevino la muerte⁹. En cualquier caso, no era la primera vez que Chrétien no terminaba un roman: *El caballero de la carreta*, que en cierto sentido es el más afín a *Li contes*, pues en él ya ha introducido con claridad el esquema de la *queste*, tampoco fue concluido sino que dejó que lo terminara otro escritor, un tal Godefroy de Legni¹⁰. La reina o el grial: los dos objetos de búsqueda imaginados en la novela artúrica parecen estar colocados en una extrema lejanía, en un horizonte inalcanzable, símbolos del proceso sin fin que necesariamente supone la búsqueda como forma de vida¹¹. El carácter abierto de *Li contes* se adecua así misteriosamente a su propio tema, pero sospecho que aunque Chrétien lo hubiera terminado, habría seguido conteniendo un enigma sin resolver, pues hay una intención manifiesta de que así sea. Demasiados silencios, demasiadas preguntas sin respuesta se encuentran, no solo al final, sino desperdigados por todo el relato. La constancia del enigma y el

⁷ Wilhelm Kellermann, *Aufbaustil und Weltbild im Percevalroman*, Niemeyer, Tubinga 1968 (1.ª ed. 1936).

⁸ Matilda Tomaryn Bruckner, «An interpreter's dilemma: Why are there so many interpretations of Chrétien's *Chevalier de la Charrette*?», *Romance Philology* 40, 1986, págs. 159-180.

⁹ Gerbert de Montreuil, *La continuation de Perceval*, ed. Mary Williams, I, París 1922, vv. 6984-6987.

¹⁰ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, edición de Charles Méla, *Lettres gothiques*, Librairie Générale Française, París 1992, v. 7102.

¹¹ Charles Méla, *La reine ou le graal. La conjointure dans les romans du graal, de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, Éditions du Seuil, París 1984.

misterio no la tiene solo el lector de nuestro siglo, sino que también tuvo que sentirla el de su época por diversos motivos, algunos los mismos, otros, sin duda, muy distintos. Solo así, comprendiendo *Li contes* como una obra que generó un enorme interés y también una gran inquietud por no saber muy bien a qué se estaba refiriendo Chrétien, es posible entender todo lo que trajo consigo: esa incesante escritura que convenimos en denominar la poética del grial. En menos de un siglo, entre 1182 (la fecha que se suele adjudicar al roman de Chrétien) y 1230 (en que está datado *La Queste del Saint Graal*, segundo roman del *Ciclo Lancelot en prosa*), se produjo una febril imaginación en torno al tema en lengua francesa y en alemán: las cuatro *Continuaciones*, el roman de Robert de Boron, *Perlesvaus*, *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, el *Ciclo Lancelot en prosa* con *La Queste del Saint Graal* y *La estoire del Saint Graal*. Miles de versos, miles de páginas. Se trata del periodo de la construcción literaria del mito, que entenderé como una recepción creadora de *Li contes* de Chrétien. La referencia, el modelo, el enigma, que reclama imitación e interpretación, es siempre *Li contes del graal*. A veces se le cita de un modo explícito (como algún continuador o Wolfram), en otras ocasiones, es manifiesto el conocimiento del roman de Chrétien y la cita es implícita (como por ejemplo, *Perlesvaus*); otras, como ocurre en la *Queste*, la reelaboración es tan intensa, que parece ya desprendida de la obra inicial, aunque sería bastante inverosímil que aquel autor anónimo no hubiera conocido el roman de Chrétien, pues el del *Libro de Lancelot* conocía perfectamente la *Carreta*. El caso más discutible sería Robert de Boron: algunos filólogos llegaron incluso a fechar antes el *Joseph de Arimathée* que *Li contes*, aunque indicios diversos, como por ejemplo la dedicatoria a Gautier de Montbéliard, lo contradicen¹². Pero parece como si Robert de Boron hiciera en realidad otra cosa diferente a Chrétien. Al lanzarse a la búsqueda genealógica del asunto e identificar el grial con el vaso con que José de Arimatea recogió la sangre de Cristo, dio un vuelco a la historia que definitivamente pasó a convertirse en una historia cristiana. De mito celta a símbolo cristiano, así entendió Roger S. Loomis el proceso de elaboración y transformación del grial dentro de la poética del grial¹³. Sin embargo, desde mi punto de

¹² Robert de Boron, *Le roman de l'estoire dou graal*, ed. W. Nitze, Champion, París 1927, vv. 3491-3492. Cf. *La legende du graal dans les littératures européennes*, prefacio de Michel Zink, antología comentada bajo la dirección de Michel Stanesco, Librairie Générale Française, París 2006, donde se considera activo a Robert de Boron entre 1190-1210, pág. 303.

¹³ Roger Sherman Loomis, *From celtic myth to christian symbol*, Cardiff 1963.

vista todo ya estaba contenido en *Li contes* de Chrétien, como trataré de mostrar en este libro. Incluso el roman de Robert de Boron creo que puede comprenderse como un desarrollo cíclico, como la necesidad de hacer explícito lo que solo se intuía, como una exégesis de una obra demasiado oculta. En ese sentido, tan cristiano es el roman de Chrétien como el de Robert de Boron. La poética del grial es, desde esta perspectiva no tanto un proceso de cristianización progresiva, como el despliegue de los implícitos y los silencios de la obra fundacional.

¿Cuál es la pregunta a la que respondió *Li contes del graal*? Solo la reconstrucción histórica, por mucho que tenga que ser parcial e imperfecta, permitirá abordar esta cuestión. Antes que nada se impone situar el roman en su mundo, para lo cual la dedicatoria ofrece el primer dato. En el Prólogo, Chrétien firmó, dio título a su roman y también desveló el nombre de aquel para quien había sido escrito: el conde Felipe de Flandes (*li bons quens Phelipes*), uno de los hombres más ricos y poderosos de la época¹⁴. Es la rima equívoca de *conte* ('conde') y *conte* ('cuento') la que parece llevarle a dar con el título: *Crestiens, qui entent et paine / par le comandement le conte / a rimoier le meilleur conte / qui soit contez a cort roial: / ce est li contes del graal...* [Chrétien, que se esfuerza y se afana, por orden del conde, en rimar el mejor cuento que fue contado en corte real: es el cuento del grial...]. Chrétien no suele utilizar el término *conte* para aludir a su obra; *livre*, *roman*, *conjointure*, son los términos habitualmente empleados para designar una obra que está escrita, frente al carácter oral que suele estar ligado al término *conte*. En cambio, aquí lo prefiere a cualquier otro término, sin duda por la proximidad con el nombre de su mecenas. Solo en una ocasión anterior había dedicado un roman a un mecenas: *Li chevaliers de la charrete*, realizado por encargo de la condesa María de Champaña, la hija de Leonor de Aquitania, casada en 1164 con el conde de Champaña, Enrique I el Liberal. En el año 1177, según los estudios de la cronología de su obra, Chrétien debió de encontrarse en el condado de Champaña combinando la escritura de la *Charrete* y de *Li chevalier au lion*, roman que no está dedicado pero cuya acción se entremezcla con la de la *Charrete* en un momento determinado. En el año 1180 el escritor debió de trasladarse de la corte de Champaña a la corte de Flandes y empezar allí *Li contes del graal*. El año 1191, fecha en que el conde de Flandes muere en el asedio a la ciudad de Acre, es considerado como el *terminus ad quem* del roman, aunque hay una cierta unanimidad en considerar que *Li contes* ya estaba terminado años antes, con toda

¹⁴ Jacques Stiennon, «Bruges, Philippe d'Alsace, Chrétien de Troyes et le graal», en *Chrétien de Troyes et le graal*, Nizet, París 1984.