



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**COLEGIO DE LETRAS MODERNAS**

***Ginebra:***

***tres caras de una amante cortés***

**TESINA**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS**

**MODERNAS (LETRAS INGLÉSAS)**

PRESENTA:

**TANIA GEORGINA VARGAS ABARCA**

ASESOR: DR. MARIO MURGIA ELIZALDE

MÉXICO, D.F., 2012



**SLAYED**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Gracias...

A mis profesores:

Mario Murgia, por tu dedicación y paciencia; por el reto, el impulso y la libertad.

Rosalba Lendo, Rosario Faraudo y Claudia Lucotti, por su disposición e inestimable contribución a esta tesina.

Gabriel Linares, por la bienvenida, el seguimiento y la participación.

Jim Valero, por todo tu empeño, apoyo y por tener siempre la palabra adecuada.

Marta Elena Guerra, por un año inolvidable de enseñanzas, cuidados y amistad.

Antonio Saborit, por tu tolerancia y entusiasmo en mis primeros intentos.

A mi madre, por desafiar materia, tiempo y espacio para acompañarme en todos los caminos.

A Coli, por amar y compartir; por ser mi sostén e impulsarme a volar.

A todos quienes de alguna manera han acompañado y apoyado mis pasos en este andar.

*Ginebra:  
tres caras de una amante cortés*

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	4
Amor cortés.....	4
Matrimonio y adulterio en el medioevo: su reflejo en la literatura.....	6
Idealización del adulterio en la Edad Media .....	9
Autenticación del adulterio en la literatura medieval.....	11
<b>CAPÍTULO I</b>	
Ginebra en <i>Le Morte d'Arthur</i> .....	12
<b>CAPÍTULO II</b>	
Ginebra en <i>Lanval</i> .....	22
<b>CAPÍTULO III</b>	
Ginebra en <i>El Caballero de la Carreta</i> .....	39
Reina y amante.....	40
Idealmente adúltera.....	45
Ginebra divina, Ginebra mujer .....	47
<b>CONCLUSIÓN</b> .....	52
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	55

“...y la encontraré de nuevo, pero con otro rostro y otro nombre  
diferente y otro cuerpo. Pero sigue siendo ella...”  
*Y, ¿si fuera ella?—Alejandro Sanz*

## INTRODUCCIÓN

La figura de Ginebra se erige como una de las más célebres de la tradición del *amor cortés*. Al ser caracterizada como bella, gentil, noble y adúltera, Ginebra representa el prototipo de la dama practicante de dicha corriente. Además, al leérsele investido de tales rasgos, este ícono de la leyenda del rey Arturo podría representar un vehículo que serviría para proyectar diferentes reacciones ante las convenciones sociales de la Edad Media. De ahí que, al haberse representado en diversas creaciones de estilo cortés, el perfil de Ginebra se haya desarrollado de varias maneras. Por ello, el objetivo de esta tesina es mostrar algunos tipos de tratamiento amoroso-cortesano que se ha dado a este personaje en tres obras distintas de la literatura medieval y así determinar si los autores de estas tres producciones se han apegado o no a los preceptos del *amor cortés* en tanto que tradición literaria. Nos referimos a dos obras francesas del siglo XII y a una producción inglesa del siglo XV. Éstas son *Lanval*, la cual escribió Marie de France, *Lanzarote del Lago o El Caballero de la Carreta* de la autoría de Chrétien de Troyes y su epígono Godefroi de Leigni, y *Le Morte d'Arthur* de Thomas Malory, respectivamente.

### **Amor cortés**

Antes de abordar esas tres diferentes caracterizaciones de Ginebra en las cuales se le proyecta como una figura practicante del *amor cortés*, conviene hacer un pequeño esbozo de los orígenes y características de esta tradición literaria de carácter amoroso.

El *amor cortés* surge en la Provenza francesa del siglo XI como un fenómeno literario cuyo marco es la poesía lírica trovadoresca (Cfr. Von Der Walde, 2006: 73). Este tipo de lírica en particular se cultiva en el ambiente cortesano de la aristocracia francesa y es inicialmente expuesta por los trovadores, músico-poetas que componían y cantaban sus versos al tiempo que interpretaban una melodía con algún instrumento musical (Véase Lendo, 2006: 127). Por otra parte, la característica fundamental de la actividad trovadoresca es la materia de algunas sus composiciones: el canto al amor y a la mujer.

La influencia de la lírica de los poetas provenzales que enaltece a la *dame*<sup>1</sup> “pronto se hizo sentir en otras latitudes y otros géneros, con lo que las concepciones amorosas corteses fueron adquiriendo determinados rasgos según la región, el género, los usos vigentes, las fuentes empleadas, etc.” (Von der Walde, 2006: 73). De ahí que, entre los géneros que abordan la tradición del *amor cortés* por influencia de la poesía de los trovadores, se encuentran el *lai bretón* y la *novela* (Cfr. Lendo, 2006: 125-126). Sin embargo, la importancia del surgimiento del *amor cortés* como fenómeno cultural reside no solamente en la forma en que éste se presenta, ya sea en verso, en prosa, con acompañamiento musical o sin él, sino en el giro que supone el tratamiento que el autor concede a la imagen de la mujer medieval. Dice Rosalba Lendo: “...asistimos al nacimiento de un nuevo ideal de vida en sociedad directamente vinculado a una clase social, la nobleza, cuyas costumbres buscan un cierto refinamiento” (2006: 127). Por consiguiente, la relevancia del personaje de Ginebra como amante cortés —entre otros— es muy grande, ya que el poeta que proyecta a esta figura invierte en sus creaciones los papeles que se cree desempeñaban el hombre y la mujer en la sociedad de aquella época. Para demostrar dicha importancia basta presentar el ejemplo de las tres producciones literarias que nos ocupan en

---

<sup>1</sup> Utilizo de forma indistinta los términos *dame* y *domina* para referirme a la amante cortés.

este proyecto, mismas que a pesar de corresponder a distintos géneros derivados de la lírica trovadoresca comparten algo más que el tema amoroso-cortesano. Éstas también presentan un personaje en común: el de la legendaria y adúltera reina Ginebra.

### **Matrimonio y adulterio en el medioevo: su reflejo en la literatura**

En el contexto de la sociedad medieval, las alianzas matrimoniales obedecen a las necesidades políticas y económicas de las familias de los cónyuges. De este modo, el matrimonio no tiene nada que ver con los sentimientos de los contrayentes; particularmente, con el amor, como observa C. S. Lewis: “Marriages had nothing to do with love, and no ‘nonsense’ about marriage was tolerated” (1938: 13), idea que Johan Huizinga reafirma en *El Otoño de la Edad Media*. Él enmarca el *amor cortés* en un ideal por demás lejano a la realidad de las convenciones matrimoniales de aquella época: “El ideal del amor, la bella ficción de lealtad y abnegación, no tenía plaza en las consideraciones harto materiales con que se contraía matrimonio, y, sobre todo, matrimonio noble” (2008: 170). Es decir, pareciera que el papel que desempeña la mujer en la sociedad del medioevo se limita a acatar la voluntad del padre cuando éste la *asigna* para casarse con tal o cual individuo. Esta obediencia implica no sólo la obligación moral que se tiene hacia el progenitor, sino también una de carácter civil, la que todo vasallo debe a su señor de acuerdo al sistema feudal. De modo que a ese sistema de alianzas se le puede considerar un medio favorecedor para el surgimiento del fenómeno literario que conocemos como *amor cortés*.

La fantasía —y probable necesidad— de la experiencia del amor entendido como la entrega *voluntaria* del favor sentimental —y en ocasiones del galardón físico— a aquel

caballero que la dama ha elegido es algo que simplemente no tiene cabida en el matrimonio medieval, lo cual califica la experiencia amorosa como algo ilícito, adúltero, corrompido. De manera que, ya fuera mera fantasía o franca corrupción, el amor adúltero no parece haber sido un tema ajeno a la ideología del aristócrata del medioevo. Para probar lo antes dicho, basta observar la popularidad de que gozó la tradición amorosa-cortesana en aquel periodo, dada la producción de obras literarias en que se aborda la cuestión del adulterio, tales como *Tristán e Isolda*, los *lais* de Marie de France y *El Caballero de la Carreta*. De ahí que puede decirse que el triángulo amoroso es una figura recurrente en las obras que se clasifican dentro del estilo cortés y concretamente, en el relato artúrico.

En este tipo de obras —por ejemplo, *El Caballero de la Carreta*—, la historia gira alrededor de la pareja conformada por los reyes británicos. En ellas vemos usualmente a una Ginebra infiel, la cual, tomándose la libertad de seguir el impulso de sus sentimientos y pasiones —en una evidente idealización del papel que probablemente desempeñaba la mujer en la sociedad de la Edad Media—, sostiene una relación adúltera con Lanzarote en perjuicio del rey Arturo, quien de este modo se ve traicionado no sólo por la infidelidad de su esposa, sino también por la de uno de sus hombres de confianza quien además, es uno de los mejores caballeros de su milicia. Sin embargo, esta noción de adulterio no aplica en todos los casos.

En la Edad Media el término adulterio no estaba confinado únicamente al ejercicio de una relación amorosa de forma simultánea al matrimonio —como se entiende en la actualidad—, sino que se aplicaba toda vez que una mujer tuviera la osadía de ser *infidel*, es decir, siempre que se atreviera a desafiar la voluntad de sus padres cuando éstos determinaban que se casara con el hombre que ellos juzgaban conveniente, faltando así a la obligada fidelidad que todo vasallo debía a su señor. Como señala Michel Ruche: “A

woman who disobeyed her parents in this regard was considered to have committed adultery, to have placed herself morally beyond the pale” (Veyne, 1987: 467). Dicho en otras palabras, una mujer era adúltera, es decir, infiel —y por tanto, se hacía acreedora al castigo judicial correspondiente— simplemente por atreverse a amar a cualquier individuo que no hubiese sido designado por sus padres, y en el más intrépido de los casos, por aventurarse a decidir con quién casarse o con quien establecerse, como leemos en *El Cantar de la Condesa Traidora*. En esta obra se nos cuenta la historia del conde Garcí Ferrandez, cuya consorte elige abandonarlo —entendiéndose que él simplemente era el esposo que los padres de ella habían elegido y no junto a quien ella quería estar—, tras lo cual ésta emprende una vida marital con cierto conde francés luego de haber estado casada con Garcí durante seis años sin haber procreado. A causa del abandono por parte de su esposa, Garcí planea vengarse de la afrenta que ella infligió en contra de su honor y termina matando a la condesa infiel y a su amante (*Cfr.* Victorio, 1983: 89-93).

De manera que, cuando se habla de literatura cortés, suele asociársele comúnmente con la idea de adulterio. Pero, si bien este elemento se encuentra presente en muchas de las producciones literarias que evocan el entorno cortesano de la aristocracia medieval, no es necesariamente uno de sus aspectos formales; todo depende del género, la época, el lugar y por supuesto, de la proyección que el autor le da al *amor cortés*. Por ejemplo, dentro de la lírica popular hispánica —en la cual confluyen algunos poemas de estilo cortés, entre otros— vemos que la idea de adulterio no siempre se manifiesta en las composiciones del *Cancionero musical de Palacio*, compilado en la España de los Reyes Católicos. Las convenciones que Margit Frenk señala en los poemas de amor que identifica como del tipo cortés en dicha colección son: “su característica gravedad, melancolía y sofisticación conceptual” (1997: 222). Por otra parte, esta autora nos dice que en la lírica hispánica del

siglo XVI el exponente del *amor cortés* es la voz masculina (el que sufre y canta sus pesares por amor es el hombre)<sup>2</sup>; jamás lo es la femenina, como sucede en la lírica popular de la España, Francia y Alemania medievales<sup>3</sup> (1997: 224-225). Es decir, la cuestión de que una voz femenina reconociera “...que ha nacido para el amor, [...] habría sido escandalosa en una mujer de alto rango” (Frenk, 1997: 227); pero en ningún momento estipula esta autora que el adulterio de palabra o acción por parte de la figura femenina sea un elemento convencional de la obra catalogada como del tipo cortés. En cambio, las convenciones amoroso-cortesanas que señalamos en las tres obras que analizaremos en este estudio pertenecen a una clasificación y naturaleza distintas. Estos textos se ubican dentro de la vertiente del relato artúrico, donde la manifestación y libre ejercicio de la sexualidad femenina —principalmente por parte de Ginebra— resulta ser un componente consustancial.

### **Idealización del adulterio en la Edad Media**

Es factible considerar que en la tradición del *amor cortés* la palabra clave es *ideal*, pues puede pensarse que según el sistema feudal de acuerdo al cual se celebraban las alianzas matrimoniales, la imagen del hombre capaz de valorar a la dama por cualidades tan particulares como los atributos físicos o sentimentales de ésta; es decir, que reconociera en ella algún valor personal e individual y no únicamente los beneficios económicos o

---

<sup>2</sup> *Cancionero musical de Palacio*, 116; C 458 (Frenk, 1997: 226):

Fátima, la tan garrida,  
Levaros é a Sevilla,  
Teneros é por amiga.  
¡Oxalá!  
¡Ay, Fátima!

<sup>3</sup> *Cancionero musical de Palacio*, 173 (Frenk, 1997: 225):

Queredme bien, cavallero,  
Casada soy, aunque no quiero.

políticos que la familia de la dama le concediera al marido sería precisamente eso, un ideal, algo inexistente en el plano real o por lo menos, escasamente existente en la sociedad de la Edad Media. Por lo consiguiente, ante la escasa posibilidad no sólo de la valoración de la dama, sino del ejercicio de una verdadera devoción hacia ella en el plano real, esta actitud podía existir únicamente bajo la forma de una idealización. Es así como la figura femenina adquiere un papel sobresaliente mediante las relaciones amorosas-cortesanas que se abordan en el relato artúrico.

A diferencia del tratamiento peyorativo que se daba usualmente a las mujeres en la Edad Media, las *novelas* y *lais* medievales ponen en relieve una concepción idealizada de la conducta que el caballero profesaba a la dama. Ahí tenemos al Lanzarote de Chrétien, representación arquetípica del amante cortés; caballero valeroso y tenaz dedicado a rescatar a su amada del cautiverio en que la mantiene su raptor en *El Caballero de la Carreta*. Pero en la tradición del *amor cortés* no sólo es al caballero a quien se retrata de una forma idealizada, sino también a la *dame*. Aunque cabe señalar que lo más sobresaliente de la forma en que se representa la idealización de aquella no reside únicamente en sus atributos físicos o de carácter, sino en su caracterización como mujer adúltera. La *domina* que practica el *amor cortés* es una mujer que no se limita y conforma con obedecer a sus padres al casarse con quien ellos decidan, sino que también se atreve a elegir a quien amar; aunque este hecho parezca un atrevimiento en sí, dada la época en que se sitúa a los amantes cortesanos. Y eso es precisamente lo que hace el personaje de Ginebra en las tres obras que abordamos en este estudio: elegir.

## Autenticación del adulterio en la literatura medieval

Ya sea que los personajes de Ginebra y Lanzarote parezcan ideales o atrevidos, cabe mencionar que la ética con que Chrétien de Troyes los caracteriza es asequible en un tratado que Andrés El Capellán elaboró bajo el mecenazgo de Marie de Champagne.

Según el *Tratado del Amor Cortés* —obra en la que se codifican las reglas bajo las cuales se regirían los hipotéticos amantes cortesés—, esta clase de amor es ilícito, furtivo y oculto, dado que la *dame* es usualmente una mujer casada. Al menos eso entendemos cuando El Capellán registra la afirmación de la condesa de Champaña, quien a través de una carta señala: “...y es que cierto precepto de Amor dice que ninguna mujer, aunque esté casada, puede ser coronada con el galardón del rey Amor si no está claro haberse alistado en la milicia de Amor fuera de los lazos del matrimonio” (1992: 81). En conclusión, puede decirse que en la tradición del *amor cortés* presente en el universo artúrico, matrimonio y amor son usualmente elementos irreconciliables. Por ello, para que dentro de ese contexto exista la experiencia amorosa, necesariamente debe haber adulterio.

Ahora bien, habiendo hecho la introducción a los tópicos comunes de la tradición del *amor cortés* y a la imagen de Ginebra como personaje representativo de dicha corriente, veamos más de cerca qué tan convencional es el tratamiento que Thomas Malory, Marie de France y Chrétien de Troyes han dado a esta figura femenina en la triada literaria que nos ocupa.

## CAPÍTULO I

### Ginebra en *Le Morte d'Arthur*

“Un dios triste y envidioso nos castigó por trepar juntos al árbol  
y atracarnos con la flor de la pasión, por probar aquel sabor”  
*Amor se llama el juego* —Joaquín Sabina

*Le Morte d'Arthur* es una novela que el escritor inglés Thomas Malory compuso en prosa y que concluyó entre los años 1469 y 1470. El autor basó gran parte de su escritura en el ciclo *Lancelot-Graal*, *Tristán en prosa* y en dos poemas ingleses: el aliterativo *Morte Arthure* y el estanzáico *Morte Arthur*, como explica Helen Moore en la introducción a *Le Morte* (1996: vii). Este texto trata principalmente de las aventuras bélicas y amorosas de los legendarios caballeros de la Mesa Redonda. Entre los distintos personajes femeninos que inspiran algunas de las grandiosas hazañas que constituyen dicho relato se encuentra por supuesto, el de la célebre reina Ginebra, la cual al proyectar determinadas características nos remite inevitablemente al perfil de la dama practicante del *amor cortés*.

Ahora bien, ya que en *Le Morte* se representa a Ginebra como una amante cortés<sup>4</sup>, su tratamiento como tal puede abordarse desde la perspectiva de Andrés El Capellán. En su *Tratado del Amor Cortés*, El Capellán codifica las reglas a las que habrían de apegarse los adeptos de esta corriente. Es factible pensar que Malory conocía este código, ya que se escribió en Francia en el siglo XII, donde y cuando la tradición del *amor cortés* floreció en la corte de Champaña (1992: xviii); lugar en el que Chrétien de Troyes escribió *Lancelot ou le Chevalier de la Charrette* (1992: xvii) a petición de la condesa de aquella región, el cual trata principalmente del amor adúltero entre Ginebra y Lanzarote. Parece oportuno subrayar

---

<sup>4</sup> Por supuesto, al hablar de amantes corteses me refiero a los presuntos practicantes del *amor cortés*.

la importancia de la obra de Chrétien, sobre quien C. S. Lewis dice: “He was among the first to welcome the Arthurian stories; and to him, as much as to any single writer, we owe the colouring with which the ‘matter of Britain’ has come down to us” (1938: 23). Por lo tanto, es probable que *Le Morte d’Arthur* de Malory se haya salpicado del colorido cortés de *El Caballero de la Carreta* de Chrétien, cuya función en esta *novela* Soudek describe al decir: “Throughout the romance it becomes quite clear that Lancelot’s single purpose in life is to love and serve Guenièvre. The queen is the sole object of his thoughts and actions” (1970: 221). Y por lo que se ve, el tratamiento que Malory confiere a la figura de Ginebra es tan apegado a la tradición del *amor cortés* como el que Chrétien le da a Lanzarote en su texto. Esto se debe a que la práctica de ese arte amoroso no se limita al sostenimiento de una relación extramarital, sino al cumplimiento de ciertos rasgos éticos que la caracterización de Ginebra presenta en esta obra.

El primer rasgo que permite identificar al personaje de Ginebra como una practicante potencial del *amor cortés* es su estado civil. Ella aparece como una *dame* inalcanzable quien no sólo es una mujer casada, sino una reina; es nada menos que la esposa del legendario rey Arturo. Sin embargo, el distintivo que indudablemente la define como una amante cortés es el hecho de que esta figura ame a otro hombre que no es Arturo, ya que los lineamientos de esta tradición literaria afirman que el amor es un sentimiento inasequible entre los esposos. De acuerdo al juicio de la condesa Marie de Champagne —gran autoridad y promotora de los asuntos de ese arte amoroso—, bajo cuyo patronazgo y probable solicitud Andrés El Capellán escribió el *Tratado del Amor Cortés*, Andrés hace eco de la voz de ésta al afirmar sobre la cuestión de si puede o no haber amor entre esposos:

Digo, pues, y afirmo que el amor no puede ejercer su poder sobre los cónyuges. Los amantes se hacen mutua y libre entrega de todo, sin presión de necesidad alguna. Pero los cónyuges están obligados a cumplir los deseos recíprocamente, y no pueden negarse nada (1992: 81).

Por lo tanto, el medio para que el personaje de Ginebra, al aparecer como una mujer casada pudiera gozar la *virtual* libertad de dejarse llevar por los sentimientos y de explorar sus inquietudes sexuales sería elegir —más que aceptar— a un amante cortés quien se encomiende, luche y mendigue por su amor. En el texto de Malory —así como en sus fuentes— ese amante es Lanzarote, pues él es el caballero a quien la reina concedería su amor. Y es precisamente sobre la cuestión del erotismo y la pasión en el *amor cortés* que El Capellán autoriza en uno de los diálogos de su *Tratado*: “¿...qué otra cosa es amor sino un deseo desordenado de recibir apasionadamente abrazos fortuitos y escondidos? (1992: 75). Efectivamente, Malory plasma la imagen de Ginebra con una gran semejanza a la ideología de esa tradición amorosa, ya que ella aparece como una mujer enamorada y además, apasionada. Se aprecia un ejemplo de lo antes dicho cuando en *Le Morte*, al regreso de Lanzarote tras haber ido en busca del Santo Grial, el narrador nos cuenta: “and so they loved together more hotter than they did toforehand, and had such privy draughts together, that many in the court spake of it” (1996: 675). Con esto puede entenderse que los encuentros sexuales entre Ginebra y Lanzarote representan para ella no sólo el íntimo instante de intercambiar miradas y caricias con su amado, sino de dar *libre* y *voluntariamente* rienda a su pasión. Y es que el amante cortés es aquel que no sólo ama con mente y corazón, sino aquel que también ama con la carne y su vehemencia, como dice la regla XVII del *Tratado del Amor Cortés*: “El amante nunca se sacia de los solaces de la amada” (1992: 162). Por extensión, podemos aplicar este precepto a la reina al ver la intrepidez con que ésta acoge a Lanzarote en la habitación que ocupa en el castillo de

Meleagante cuando se dice: “Make you no noise, said the queen, for my wounded knights lie here fast by me. So, to pass upon this tale, Sir Launcelot went unto bed with the queen, and he took no force of his hurt hand, but he took his pleasaunce and his liking until it was in the dawning of the day” (1996: 728). Por lo anterior, puede asumirse que el deseo que Ginebra siente por Lanzarote es tan imperioso, que ella no duda en aprovechar la menor oportunidad de disfrutar un momento de gozo junto a su amado. Y asimismo, se puede pensar que a esta reina tampoco le importa correr el riesgo de que la descubran en el acto sexual, con lo cual expone no sólo la integridad de su imagen y el respeto de que goza ante la comunidad de la cual ella es una figura central, sino también pone en juego su vida, pues en un contexto medieval y conforme a *La Ley de Escocia*<sup>5</sup>, al descubrirse el adulterio de una mujer, “...el castigo recae directamente sobre la mujer adúltera...” (Véase Rodilla, 2008: 142). De hecho, Malory proyecta al personaje de Ginebra como si ésta conociera dicha ley, pues cuando ella y Lanzarote son sorprendidos en la habitación de la reina, ésta intenta disuadirlo de enfrentar a sus delatores diciendo: “against them ye may make no resistance. Wherefore ye are likely to be slain, and then shall I be brent. For an ye might escape them, said the queen, I would not doubt but that ye would rescue me in what danger I ever stood in” (1996: 746). Sin embargo, no sólo es a Ginebra a quien Malory parece conceder la conciencia de la *Ley de Escocia*, sino también a Arturo, pues al enterarse de la infidelidad de su esposa, éste confirma la sentencia: “...she shall have the law” (1996: 753).

---

<sup>5</sup> “El ciclo de la Materia de Bretaña (Merlin, Tristán, Lancelot) ha situado el origen de esta ley en Escocia o en Gran Bretaña y la ha convertido en un motivo usual de este tipo de ficciones, aunque se va reelaborando, pues se deja de lado cuál de los dos amantes es el culpable y el castigo recae directamente sobre la mujer adúltera o sobre la soltera que mantuviera relaciones antes del matrimonio y quedara embarazada. [...] en cambio, de la culpabilidad del hombre no se cuestiona nada; a él se le reserva la función del rescate de la mujer de la hoguera peleando en su favor contra el caballero acusador”. María José Rodilla, “Libros de caballerías y novelas caballerescas”, p.142.

Ahora, aparte del carácter apasionado del personaje de Ginebra, existe otro rasgo que permite identificarla como una amante cortés y éste puede relacionarse directamente con la sexta regla que El Capellán emite en su *Tratado*, la cual se refiere a la discreción respecto a la relación amorosa. Él dice: “No descubrirás a muchos el secreto de tu amor” (1992: 59). Efectivamente, Malory respeta este precepto al retratar a una Ginebra preocupada por el ocultamiento de su relación con Lanzarote cuando el narrador dice: “now speak we of Queen Guenevere that sent one of her women unto Sir Launcelot’s bed; and when she came there she found the bed cold, and he was away; so she came to the queen and told her all” (1996: 533). A partir de esta cita se puede asumir que la antes mencionada doncella desempeña el papel de intermediaria o alcahueta por parte de Ginebra. Es decir, aquella sería una dama de su séquito, la cual gozaría de toda la confianza de la reina respecto a su relación con Lanzarote —lo cual le daría al pasaje un tinte de legitimidad según la ética amorosa-cortesana—, pues tal como alude y autoriza El Capellán a los practicantes de esta tradición amorosa diciendo: “...si notas que se abstiene de las acostumbradas misivas por medio del tercero...” (1992: 135) o como Lillian Von der Walde cita a partir de *Pamphilus* —otro manual del arte de amar—, cuando Venus dice: “Cuidaos de que haya en todo momento entre vosotros un intermediario que prudentemente lleve de uno a otro los respectivos anhelos” (2006: 72), la intervención de una tercera persona al tanto de la relación parece ser un elemento inherente al *amor cortés*.

Adicionalmente, Malory nos ofrece otra muestra de la proyección de Ginebra como una auténtica dama cortés al mostrarla celosa del afecto de su amado cuando ésta reprende estruendosamente a Lanzarote en su castillo y lo echa de la corte por haber yacido con Dame Elaine diciendo: “False traitor knight thou art, look thou never abide in my court, and avoid my chamber, and not so hardy, thou false traitor knight that thou art, that ever thou

come in my sight” (1996: 533). Por lo tanto, al entenderse que la razón de estas palabras son los celos, puede decirse que esta actitud en el personaje de Ginebra tiene correspondencia con la segunda regla que El Capellán emite en su *Tratado*, la cual dice: “el que no es celoso no puede amar” (1992: 176).

Sin embargo, no sólo los celos ponen en relieve la proyección de Ginebra como una amante cortés, sino también la brusquedad y el extremismo de este personaje denotan esa actitud impulsiva y arrebatada tan frecuente en la imagen de la amante cortés. Tenemos un ejemplo de esto cuando Lanzarote intenta explicarle a la reina sus recientes ausencias de la corte y tácitamente, su alejamiento sexual:

...madam, wit ye well that there be many men speak of our love in this court, and have you and me greatly in await, as Sir Agravain and Sir Mordred; and madam, wit ye well I dread them more for your sake than for any fear I have of them myself, for I may happen to escape and rid myself in a great need, where ye must abide all that will be said unto you (1996: 676).

A lo cual Ginebra contesta furiosa e iracunda, presa de la sinrazón como aquella que reclama ser el único motivo de la existencia y afanes de su amado:

“For wit thou well, she said, now I understand thy falsehood, and therefore shall I never love thee no more. And never be thou so hardy to come in my sight; and right here I discharge thee this court, that thou never come within it; and I forfend thee my fellowship, and upon pain of thy head that thou see me no more” (1996: 677).

De acuerdo a esta cita, Ginebra parece soberbia y caprichosa. No obstante, se puede pensar que este comportamiento serviría para evaluar el amor y sumisión del amante ante su dama, pues con el desplante antes visto, la reina pone a prueba la obediencia de su amado, de quien se dice “...debe perfeccionarse en todos los niveles, ser paciente y

someterse a los caprichos de la dama para poder finalmente ser digno del amor que ésta puede o no acordarle” (Lendo, 2006: 127).

A propósito de la búsqueda tanto de la perfección del caballero como de la actitud de la dama, tenemos otro ejemplo de la representación amorosa-cortesana de Ginebra y Lanzarote cuando tras habersele acusado de envenenar a un caballero de la Mesa Redonda, se condena a la reina a morir en la hoguera, a menos que un caballero luche por su honor y la salve de tan infame castigo. Por supuesto, ese caballero dispuesto a luchar no sólo por su vida, sino también por su amor es Lanzarote, mismo que al enterarse de este evento por boca de Sir Bors —quien había asumido inicialmente la defensa de Ginebra— exclama felizmente: “Ah Jesu, said Sir Launcelot, this is come happily as I would have it, and therefore I pray you make you ready to do battle, but look that you tarry till ye see me come, as long as you may” (1996: 682). Es decir, Lanzarote se alegra porque la defensa de Ginebra representa para él la ocasión perfecta de regresar a la corte tras el alejamiento que ésta le había impuesto. Además de que, seguro de su victoria, se absolvería a aquella de morir quemada y por lo tanto, al lograr tal hazaña, este caballero ganaría una vez más la fama que lo haría merecer la posible recompensa de su amada (*Cfr.* Lendo, 2006: 135).

Y es que al hablar de la buena disposición del caballero —la cual redundaría en su reconocimiento por parte de la amada—, podemos ver otra muestra de la representación que Thomas Malory hace de Ginebra como una amante cortés. Ésta se presenta en el combate entre Lanzarote y Meleagante. En este duelo, enardecido pero finalmente supeditado a los deseos de su amada, Lanzarote voltea a ver a la reina en espera de su aprobación para saber si ha de matar o no al malvado caballero. El narrador cuenta:

Then Sir Launcelot wist not what to do, for he had had liefer than all the good of the world he might have been revenged upon Sir Meliagrance; and Sir Launcelot looked up to the Queen Guenevere, if he might espy by any sign or countenance what she would have done. And then the queen wagged her head upon Sir Launcelot, as though she would say: Slay him. Full well knew Sir Launcelot by the wagging of her head that she would have him dead; [...] and then with great force Sir Launcelot smote him on the helmet such a buffet that the stroke carved the head in two parts” (1996: 733-734).

Con lo anterior, vemos que Ginebra efectivamente, funge como la *midons* de Lanzarote, como la fuente que inspira todos sus actos, tanto piadosos como feroces. Es decir, no importa lo que la dama solicite, el amante buscará siempre y por todos los medios simplemente, complacerla. Aunque de menor impacto, se presenta un ejemplo similar tanto de las exigencias de Ginebra como de la obediencia de Lanzarote cuando se lee:

Then Queen Guenevere sent for Sir Launcelot, and said thus: I warn you that ye ride no more in no jousts nor tournaments but that your kinsmen may know you. And at these jousts that shall be ye shall have of me a sleeve of gold; and I pray you for may sake enforce yourself there, that men may speak of you worship; but I charge you as ye will have my love, that ye warn your kinsmen that ye will bear that day the sleeve of gold upon your helmet. Madam, said Sir Launcelot, it shall be done (1996: 710-711).

Por lo que se ve, Ginebra condiciona abiertamente a Lanzarote no sólo a que éste porte la manga de la reina al combatir en justas y torneos —lo cual es una práctica frecuente en los relatos corteses<sup>6</sup>— sino también a que este caballero divulgue entre los suyos que será él quien combatirá llevando dicha insignia. Con esto, Ginebra se aseguraría de que los allegados a Lanzarote sabrían que cualesquiera que fueran las proezas que él lograra en batalla, aquellas estarían inspiradas en y dedicadas a su *dame*. Sin embargo, es a propósito del amor absoluto, de la obediencia ciega de Lanzarote y de la devoción que éste

---

<sup>6</sup> “Estas largas mangas, además de realzar la belleza de la dama e indicar su refinamiento y delicadeza, podían servir de *ensenha* para el caballero que corteja en el juego ritual del torneo caballeresco”. Aurelio González, “La construcción de la figura del caballero”, p. 68.

muestra hacia Ginebra que podemos introducir el tópico de la *religión de amor* inherente a la tradición del *amor cortés*. María José Rodilla dice:

En las relaciones amorosas, la dama es el señor y el caballero su vasallo. A ella debe encomendar sus proezas y ponerse a su disposición, de ahí que uno de los apelativos para normar a la dama sea “Midons” o “Mi señor”. El vocabulario religioso se superpone al amoroso, a la dama se le considera el dios y al amor cortés, una religión de amor porque se profesa una verdadera idolatría a la dama, la cual puede ser generosa y otorgarle el galardón de la consumación física, pero también cruel y celosa y obligar al caballero a acometer empresas peligrosas por ella (2008: 137).

Conforme a la caracterización de esta reina en el texto de Malory, puede decirse que Ginebra efectivamente representa una imagen divina para Lanzarote, pues éste consagra a la imagen de aquella cada una de sus acciones, buscando ya sea ganar o conservar continuamente su favor. Sin embargo, la proyección divinizada de esta amante cortés no se supedita únicamente a la suerte de *religión de amor* que Lanzarote parece profesarle. El autor de *La Morte* proyecta a Ginebra en tres etapas significativas de su hipotética vida que, de forma oblicua, podrían remitir al auditorio medieval a identificarla no con la deidad femenina auspiciada por la religión cristiana imperante en la Edad Media, sino con la imagen de la triple diosa pagana perteneciente a la mitología celta que suele representarse como doncella, madre y anciana<sup>7</sup>. Esta interpretación no parece improbable si nos remontamos a los orígenes del tema central del relato de Malory, que es: “El mito del rey Arturo, originario de los antiguos relatos celtas, galeses e irlandeses, lo que se conoce como la materia de Bretaña...” (Lendo, 2006: 126), lo cual justificaría la convergencia del folclore de la cultura celta con el evidente tono cristiano que el autor

---

<sup>7</sup> Markale dice que en la mitología céltica “...encontramos figuraciones femeninas con diversos nombres, presentadas a menudo en forma de tríadas, o de diosas con tres rostros, y que son todas ellas aspectos socializados y relativizados de la antigua Dana [...] sobre todo, Brigit...”. Jean Markale, “El Amor Cortés o la pareja infernal”, p. 184.

plasma en esta obra. Los pasajes en que la figura de Ginebra puede asociarse con la imagen de la deidad celta antes mencionada son: primero, aquel en que Arturo pide a Ginebra en matrimonio, es decir, cuando se infiere que Ginebra es una *doncella* (Cfr. Malory, 1996: 68-69); segundo, a lo largo de todas las aventuras caballerescas en que se representa a Ginebra fungiendo junto a Arturo, su esposo, como *madre* simbólica de los caballeros de la Mesa Redonda, pues estos estarían supeditados a la autoridad y protección que les prodigaba la pareja real, en cuyo nombre buscaban fama y prestigio, y tercero, cuando se representa a Ginebra como una *anciana* retirada en un convento (Cfr. 1996: 794).

Para finalizar, se puede decir que la proyección que Thomas Malory hace del personaje de la reina Ginebra en *Le Morte d'Arthur* presenta ciertas características que permiten identificarla como una amante cortés. Entre éstas se encuentran la elevada posición social, el ejercicio del adulterio, el carácter apasionado e impulsivo, la discreción respecto a la relación adúltera, la actitud celosa y caprichosa, y por supuesto, la entrega del anhelado galardón físico. Si bien la conjunción de tales rasgos plasma en esta tradición amorosa una fuerte carga de idealismo, debemos recordar que el *amor cortés* no sólo es una forma de amar, sino de exponer el amor.

## CAPÍTULO II

### **Ginebra en *Lanval***

“Es pronto para el deseo y muy tarde para el amor”  
*Caballo de cartón* —Joaquín Sabina

*Lanval* es un *lai* bretón que la poetisa Marie de France escribió en la segunda mitad del siglo XII. Este poema narrativo pertenece al conjunto de los doce *lais* que se atribuyen a la escritora y se compilaron bajo el título *Les Lais de Marie de France* (Cfr. Bourguignon, 1997: 9). En esta obra, Marie ubica la historia de *Lanval* dentro del contexto del *amor cortés* al presentar en primer plano el juego amoroso que se despliega en torno a este personaje, al cual se le caracteriza como un noble caballero perteneciente a la comunidad de la Mesa Redonda y por ende, como vasallo del rey Arturo. Cabe mencionar que a pesar de ser un relato artúrico, la narración de las aventuras de Lanval no se centra en las hazañas bélicas del guerrero, sino en dos situaciones amorosas por las que atraviesa este personaje. Como dice Elisa Cifuentes: “...el *lai* sublima al héroe a partir de la aventura; es cortés y está destinado a un mundo aristocrático. A diferencia del romance, reduce la narración y las descripciones al mínimo estricto. Es un cuento eficaz y sobrio, caracterizado por una economía de medios. El *lai* es al romance como el cuento a la novela” (2002: 174). De ahí que, lejos de proyectar y ahondar en las habilidades guerreras del protagonista, Marie se propone destacar la imagen amorosa de Lanval al trazarlo como favorecido con el amor que ha despertado en dos figuras femeninas de este poema. De éstas, una pertenece al reino de lo maravilloso y la otra al reino de los mortales. La primera es un hada y la segunda, Ginebra, consorte del legendario rey Arturo.

En *Lanval*, Marie de France caracteriza al personaje de Ginebra como una mujer de pasión imperiosa y carente de todo sentido de honestidad. Es decir, la representación que esta autora hace de Ginebra en el *lai* que nos ocupa, lejos de mostrar la conducta que se espera no sólo de una reina, sino también de una presunta *dame* que se supone conoce y pone en práctica los lineamientos del *amor cortés*, Marie pone en primer plano la imagen de una dama corrupta. Veamos pues, en qué consiste la ilustración aparentemente amorosa y cortesana que la autora hace de esta figura.

Marie de France representa a Ginebra con el estatus clásico que se le atribuye en la mitología artúrica, como la soberana consorte de Logres, el reino de Arturo: “At a window, framed in stone, / The Queen leaned out —not alone, / But with three ladies” (*Lanval*, vv. 248-250). He ahí dos rasgos fundamentales para identificar a una amante cortés potencial; es decir, es una mujer casada y además, detenta nada menos que el estatus más elevado en la sociedad a la que pertenece, lo cual no sólo la convierte en una mujer inasequible para todo hombre que no posea el prominente rango social y jurídico que tiene su esposo, sino que además, la caracteriza como el posible receptáculo del amor incondicional de más de un noble y valiente caballero. Sin embargo, la práctica de la cortesía y en especial del *amor cortés* no se basa únicamente en la condición social de sus practicantes, sino en un modo de vida hipotético basado en una sólida ética amorosa, lo que se ha dado en llamar el arte de amar (*Cfr.* Markale, 1998: 35). De ahí que, en *Lanval*, el personaje de Ginebra deja mucho que desear al respecto. Por lo tanto, resulta conveniente establecer en primera instancia los argumentos que demuestran por qué la soberana de Lanval no cumple estrictamente con el código de comportamiento que se espera observar en aquellos personajes a los que se ubica en un contexto amoroso-cortesano.

En primer lugar, lejos de comportarse como una amante cortés a quien corresponde el papel pasivo de ser cortejada y no el de cortejar de acuerdo al código de ese arte amoroso —que en este estudio ilustramos conforme al *Tratado* de El Capellán—<sup>8</sup>, Ginebra elige a Lanval entre los demás caballeros de la corte y lo aborda diciendo:

Lanval, I really do respect you,  
I really care, I really love,  
And you can have all my love.  
Tell me what you want! I expect you  
Must be happy at what I say.  
I'm offering to go all the way.<sup>9</sup>

(*Lanval*, vv. 274-279)

Como puede apreciarse, estas palabras no son el resultado de la actitud pasiva de una amante cortés y tampoco suponen una declaración de amor sincera, sino todo lo contrario. Éstas se traducen en una demanda autoritaria del servicio de amor del caballero, quien de acuerdo a su calidad de vasallo del rey Arturo está obligado a asumir una actitud de lealtad y servicio tanto social como militar hacia la esposa de su soberano; mas esta relación vasallática no necesariamente implica que Ginebra tenga derecho a exigir el amor de Lanval. Al menos no cuando se habla en términos de *amor cortés*. Para ilustrar esta afirmación, podemos confrontar lo que dice Ricardo Arias en la introducción al *Tratado* de El Capellán al enumerar las cuatro etapas que constituyen el comportamiento de los amantes hipotéticos:

---

<sup>8</sup> Al instruir a Gualterio en el arte de amar, El Capellán lo alecciona sobre los posibles casos en que el enamorado corteja a la dama presentando una serie de combinaciones entre los hipotéticos amantes según la clase social a la que pertenecen en el esquema de la sociedad medieval. Sin embargo, en todos los casos, quien inicia y efectúa el cortejo es el varón; dejando así a la mujer el papel pasivo de decidir si acepta o rechaza los avances amorosos del pretendiente. Un ejemplo de éstos es: “Si un noble quiere tener una amante de la clase plebeya deberá cortejarla con palabras como las siguientes”. Andrés, El Capellán. “Tratado del Amor Cortés”, p. 43.

<sup>9</sup> La Doctora Judy Shoaf, en cuya traducción nos hemos basado para elaborar el presente capítulo, aclara: “‘Going all the way,’ (and also ‘love-affair,’ and simple ‘love’) are translations of Marie’s word *druerie*. This seems to be Marie’s term for a love relationship in which the woman has power over the man, but it also usually implies a physical relationship”. Judith P. Shoaf, trad. en Marie de France, “Lanval”, p. 8.

El primero es un periodo de timidez en que el amante apenas si insinúa su amor a la dama, en ansiosa espera de que ella le de alguna señal de reconocimiento; segundo, recibido el permiso de amar, adopta él una actitud abiertamente suplicante; tercero, la dama premia al amante con prendas personales de vestir o incluso con dinero; y el último y culminante, la amada comparte su lecho con el amante (1992: xv).

De acuerdo a la cita, resulta evidente que en *Lanval*, el personaje de Ginebra no sólo no sigue los pasos de la ética cortés, sino que trae a primer plano el apremiante deseo sexual que siente por el protagonista, y aunque la pasión es un elemento inherente al *amor cortés*, el hecho de apelar a la soberanía jurídica que la reina ejerce sobre este caballero para obtener su gozo sexual transgrede abiertamente esa tradición amorosa. A pesar de que la reina dice sentir por él respeto, afecto y amor verdaderos: “I really do respect you, / I really care, / I really love”, al afirmar “I expect you / Must be happy at what I say”, ella está reclamando implícitamente el afecto —que según el código del *amor cortés*, el amante brinda voluntariamente— al dar por sentado que Lanval ha de sentirse halagado al recibir tan favorecedor tratamiento por parte de su soberana. Sin embargo, la autora de este *lai* antepone a la actitud amorosa-cortesana la firme ética caballeresca del protagonista, quien ante la nada cortés y sí muy autoritaria demanda sexual de su reina, responde:

“Lady,” he said, “Let me go!  
I never thought to love you so!  
I’ve served the King for many a day;  
His faith in me I won’t betray.  
Not for you, your love, or anything  
Would I ever act against my King!”

(*Lanval*, vv. 280-285)

Así que Ginebra se ve despreciada por aquel que es su vasallo, y lo que es más, esta figura se percibe abiertamente minimizada cuando comprende que Lanval respeta más el

servicio y la lealtad que debe a Arturo al ser un caballero de su milicia y no su intervención como militante de las filas del dios Amor —lo cual lo haría estar siempre dispuesto a servir a toda dama que solicitara su servicio amoroso como sucede con los supuestos amantes corteses según la doctrina asentada en el *Tratado* de El Capellán (Cfr. 1992: 15)—. Entonces Ginebra resiente el golpe asestado a su ego y estalla furiosa ante la negativa a sus avances amorosos contestando:

“Lanval,” she said, “I think they’re right.  
You don’t care much for such delight;  
People have told me again and again  
That women offer you no pleasure—  
With a few well-schooled young men  
You prefer to pass your leisure.  
Peasant coward, faithless sinner,  
My lord the King is hardly the winner  
In letting your sort hang around;  
He’s losing God’s own grace, I’ve found!”

(*Lanval*, vv. 288-297)

Por lo que se lee, al ver herido su orgullo, Ginebra no sabe —pues evidentemente, no esperaba recibir una negativa— cómo salir del paso y se sale por la tangente asumiendo una actitud distinta a la resignación de que sus intenciones amorosas hayan sido rechazadas. En cambio, ella acusa a Lanval de tener una inclinación homosexual y con ello, Ginebra pasa del papel de la soberana irresistible al de calumniadora y dictaminadora de preferencias sexuales. Nada más lejano a la representación formal de una dama medieval que supuestamente se rige por los lineamientos del *amor cortés*. Para ilustrar esta afirmación veamos la exégesis de Lillian Von der Walde, quien dice que en el contexto de este arte amoroso:

La mujer se concibe como un ser superior a quien el enamorado sirve para ser correspondido. Es la *domna* o *senhor* en función de quien giran el pensamiento y las hazañas del caballero. Es más, para él la amada es un ser a tal grado perfecto, que la adora en una suerte de “religión de amor”: habla de su naturaleza angelical, de reflejar la Suma Belleza... (2006: 73).

Pero la representación que Marie de France hace de Ginebra en *Lanval*, dista mucho de apegarse al modelo antes descrito por Von der Walde, pues como se lee, el personaje de Lanval no le confiere a la reina servicio amoroso alguno.

Ya hemos dicho que en *Lanval*, la figura de Ginebra se basa en la figura legendaria de una mujer noble que representa uno de los pilares sociales y jurídicos del reino de Arturo, de quien se asume implícitamente —o por lo menos se espera— que muestre la cultura y comportamiento propios de una dama perteneciente a la alta nobleza medieval. Sin embargo, la Ginebra de Marie proyecta a una mujer imperfecta, mundana e, irónicamente, villana<sup>10</sup>. Y es que el *amor cortés* se entiende precisamente como un fenómeno cultural que se percibe por medio de “...aquellas características que distinguen las costumbres de los que viven en la sede del poder: sus modales, su manera de vestir, su manera de hablar y de sentir, y, claro, su manera de amar”, como señala Ricardo Arias en la introducción al *Tratado del Amor Cortés* (1992: xii-xiii). Es decir, la formación y conducta de la élite cortesana vendría a diferenciarse de la de los otros estratos de la jerarquía social medieval mediante ciertos rasgos conductuales que serían más finos, delicados y sofisticados. Por lo tanto, si bien es éste el tipo de comportamiento que se espera observar en los integrantes de una corte medieval, cuanto más sería el deseado en los supuestos practicantes de ese arte amatorio que nos ocupa, como dice Michel Zink:

---

<sup>10</sup> Una de las definiciones del término *villano* es rústico o descortés. *DRAE*, 2011, 22ª edición.

...el amor exige un refinamiento, una distinción de maneras y actitudes mentales que excluye a los villanos, es decir, literalmente a los campesinos, aunque la palabra tiene, casi desde su origen, un valor moral. El amor está reservado a los nobles, no a los nobles por nacimiento, sino a los seres nobles, a aquellos a quienes el amor ennoblece (2000: 20-21).

Pero es precisamente la nobleza de carácter y de sentimientos lo que evidentemente falta en la proyección de aquella Ginebra que leemos en *Lanval*, lo cual pone en relieve su falta de cortesía. Como ya hemos comentado, un ejemplo de esta afirmación reside en la actitud incitante que Ginebra adopta al momento de abordar a Lanval con su arrogante demanda amorosa, pues al conducirse de tal manera, la reina infringe la regla número XI del *Tratado* de El Capellán, la cual dice: “Serás en todas las cosas cortés y comedido” (1992: 59); señalando así uno de los rasgos que caracterizan a los amantes cortesés. Y es que la forma en que la consorte de Arturo toma la iniciativa del cortejo amoroso, misma que lejos de ser invitante y cortés como podría haber sido algún gesto que por sutil no resultara menos elocuente —por ejemplo una sugerente mirada—, la actitud atrevida de Ginebra resulta vulgar y por tanto, descortés. Otro ejemplo de la deficiencia de esta reina como una amante cortés arquetípica se percibe cuando difama y agravia a Lanval por su supuesta preferencia sexual<sup>11</sup>, con lo cual vemos que Ginebra también rompe la regla número IX del manual de El Capellán, la cual señala: “No serás maldiciente” (1992: 59), pues se aprecia con claridad que la intención con que Ginebra emite estas palabras es la de denigrar la reputación de Lanval como hombre al preferir supuestamente los encuentros sexuales con personas de su mismo sexo y por extensión, la reina pretende empañar su honor como soldado al juzgarlo indigno de pertenecer a la comunidad de la Mesa Redonda debido a su cuestionada conducta sexual. Asimismo, la locución antes citada también quebranta otro estatuto del *Tratado*, nos referimos particularmente a la regla número X que

---

<sup>11</sup> Ver Cap. II, p. 26, vv. 288-297.

dice: “No descubrirás las relaciones amorosas de otros” (1992: 59), siendo precisamente esto lo que hace la reina de Logres al ventilar los hipotéticos amoríos homosexuales y ocultos de Lanval.

Si tomamos en consideración que en el corpus del relato artúrico el personaje de Ginebra usualmente simboliza el modelo arquetípico de la dama cortés al ser retratada como la reina consorte de Arturo y como la dama gentil en cuyo nombre los caballeros de la Mesa Redonda persiguen las más azarosas hazañas, al percibir las carencias en la ilustración que nos presenta Marie de France, se hace evidente que en *Lanval*, la autora ha perfilado el personaje de Ginebra como la imagen negativa de una practicante del *amor cortés*, variación que el auditorio medieval identificaría claramente debido a la intertextualidad de esta legendaria figura.

Si bien es claro que el comportamiento que Marie de France expone de la representación de Ginebra resulta deshonesto, también puede decirse que su proyección comprende tres rasgos fundamentales que caracterizan a esta imagen como un personaje abiertamente corrupto al representarla no sólo como una reina descortés, sino como una mujer vulgar. Y decimos vulgar porque es claro que la autora de *Lanval* yuxtapone el carácter de Ginebra como un ser humano imperfecto, a la proyección degradada de la amante cortés. Pero, ¿cuáles son esos tres rasgos que la autora de este *lai* plasma en la caracterización de Ginebra para enfatizar la naturaleza humana y por tanto, imperfecta de este personaje?

Aunque el erotismo juega un papel crucial en la tradición del *amor cortés*, es el caballero quien usualmente inicia el cortejo amoroso; en cambio, en *Lanval*, Marie nos presenta a una Ginebra imperiosamente concupiscente y lujuriosa cuando ella le especifica

a Lanval la recompensa que puede otorgarle si accede a su demanda amorosa<sup>12</sup>. Al leer esos versos, queda muy claro que a Ginebra se le proyecta como la mujer incitante y atrevida que, si bien no espera a que el caballero tome la iniciativa del galanteo, menos aun titubea al manifestar sus apetencias sexuales. Otra característica que acentúa la imperfección de este personaje como ser humano es la soberbia. Ginebra pone de manifiesto este defecto al demostrar que se siente ofendida tras haber sido rechazada por Lanval cuando le imputa al protagonista una homosexualidad fundamentada en habladorías<sup>13</sup>. Con esto, Ginebra muestra un orgullo herido, pues lo que esperaba en realidad era que Lanval accediera a su requerimiento amoroso y que de ese modo, ella pudiera satisfacer su propia vanidad al saberse tan atractiva como irresistible. Por último, esta sensual soberana presenta otra particularidad que la define como un ser humano imperfecto: la ira.

Away now went the Queen,  
Up to her room, all crying.  
Pain and anger drove her wild—  
She'd been insulted and reviled.  
Sick with it, she took to her bed.  
Never would she get up, she said,  
Unless the King her complaint oversaw,  
And gave her justice according to law.

(*Lanval*, vv. 314-321)

Una posible interpretación del comportamiento arriba descrito sería que la vanidad de Ginebra ha sido tan humillada y vulnerada, que no le queda más que volcarse en el dolor y la furia por el rechazo que recibió de Lanval. A la Ginebra de Marie se le representa como una mujer despechada sufriendo un ataque de ira. Además, lejos de

---

<sup>12</sup> Ver Cap. II, p. 24, vv. 276-279.

<sup>13</sup> Ver Cap. II, p. 26, vv. 290-293.

aprender del vergonzoso momento y aceptar la derrota, la distinguida pretendiente de Lanval posee un carácter soberbio que la hace apelar a la intervención del rey Arturo y al poder que éste detenta como soberano para así vengarse de aquel que la desdeñó. Entonces, puede decirse que a partir de la proyección de los defectos humanos antes mencionados, Marie de France perfila a Ginebra como un ser imperfecto y posiblemente, también pecador, pues aunque la soberbia y la ira son en cierto grado rasgos que algunas veces percibimos en la imagen de la amante cortés —aunque no siempre—, éstos no dejan de ser defectos de carácter y dos de los siete pecados capitales que en esta obra servirían a la autora para enfatizar la corrupción de Ginebra.

Ahora bien, en oposición a la vulgaridad del personaje de la reina en *Lanval* y apegándose más a la tradición del *amor cortés*, según la cual la dama ha de representar un modelo de perfección ante los ojos del caballero, en este poema Marie de France proyecta una figura femenina que, en comparación con la de Ginebra, se ajusta con más precisión a la imagen de la amante cortés. El ejemplo de esto se observa cuando Lanval describe la excelencia de su amada al explicarle a la esposa de Arturo el motivo de su rechazo:

But I do love—I alone love  
A lady who'd win the prize  
Over all women I've known of.  
And I'll tell you this, without disguise,  
Just because you need to know:  
Her serving maids, a poor or low  
One, even, the poorest in her train,  
Is better than you are, Lady Queen:  
In beauty of body and of face,  
In goodness and in well-bred grace.

(*Lanval*, vv. 304-313)

Según se lee, la razón de la negativa de Lanval es contundente. Él ama a otra dama —completamente distinta a Ginebra—, a quien prodiga no sólo su amor, sino también su

fidelidad con base en la elevada estima en que la tiene, lo cual por consecuencia redundaba en la degradación de la sensual consorte de Arturo. Hasta este punto de la narración, la humillación de Ginebra se delimita únicamente a un plano íntimo en el que sólo ella y Lanval tienen conocimiento de lo ocurrido. Sin embargo, este incidente adquiere dimensiones más amplias. Esto se debe a que Ginebra se arriesga a ser descubierta cuando le miente a Arturo diciéndole que Lanval intentó seducirla y que al negarse a corresponderle su amor, éste la ofendió presumiendo de tener una amante tan bella y majestuosa, que hasta la más humilde de sus criadas era más virtuosa que la reina:

She cried out, loud, when first she  
Saw him, fell at his feet, begged mercy,  
Accused Lanval—he had shamed her!  
He'd asked her for a love-affair,  
She'd said no, with this result:  
He'd offered her an ugly insult.  
He boasted of a friend so fair,  
So full of pride, breeding, honor,  
That the chambermaid who waited on her—  
The lowliest, poorest of the poor—  
Compared to the Queen, was worth far more.

*(Lanval, vv. 325-335)*

Cuando Ginebra le dice esto a Arturo, el incidente adquiere un carácter público, pues entonces el rey se ve obligado a llamar a Lanval ante la corte para juzgar su supuesto comportamiento inmoral hacia la reina. Sin embargo, exponer el caso ante su séquito resultó ser un arma de dos filos para esta sensual soberana, ya que al procesar a Lanval, el jurado dictaminó que para evitar el castigo pertinente, él tendría que presentar ante la corte a aquella hermosísima dama ante cuya incomparable belleza, la de Ginebra no podía equipararse:

We will make him swear an oath,  
And the King will pardon him for us.  
And, if he can prove the truth,  
And his lady appears before us  
So that it is clearly seen  
It was no lie that upset the Queen,  
Then Lanval is vindicated:  
No malice there is indicated.

(*Lanval*, vv. 460-467)

Es decir, si Lanval era capaz de exhibir ante la corte a su bellísima amante, Ginebra quedaría en evidencia ante todo su séquito, pues se descubriría su soberbia al creer que no era posible la existencia de un ser con mayor atractivo que el que ella misma poseía. Con ello, la reina recibiría una lección por su desmesurada arrogancia, su ira incontrolable e implícitamente, por su lujuria al haber pretendido vengarse legalmente de quien rechazó sus avances amorosos con base en un falso e iracundo testimonio, como dice Jerry Root: “The result of this uninhibited expression of desire will be her humiliation in front of the court” (2003: 10). Espléndidamente, la autora sorprende al auditorio cuando el escarmiento de Ginebra se hace público, lo cual puede leerse en el momento en que uno de los cortesanos dice a Lanval: “My lord, a maiden’s come to town, / but she’s neither tawny nor brown, / No—just the most beautiful girl / of all girls living in the world” (*Lanval*, vv. 600-603). No obstante, el dictamen adquiere mayor autoridad cuando es precisamente la voz narrativa — que en este *lai* actúa como el agente instructor— quien manifiesta al auditorio: “The King approves in advance / Any judgement the barons make. / They decide—and it doesn’t take / Long—Lanval’s made the perfect defense. / He is freed by their verdict, / And the maiden makes her exit” (*Lanval*, vv. 638-643), promulgando así la inocencia de Lanval y por extensión, la imagen negativa de Ginebra.

Según se lee, Marie de France desvirtúa abiertamente la caracterización de Ginebra en contraste con la figura maravillosa con quien este personaje rivaliza por el amor de Lanval. Es decir, en este *lai*, Marie de France caracteriza a Ginebra como una soberana que a pesar de detentar el rango jurídico y social más elevado de su reino, se comporta como una villana, ajena a la conducta cortés que correspondería a un personaje de su talla. En contraste, la autora presenta al hada como una personificación de la belleza, la generosidad y sobre todo, de la cortesía.

El primer ejemplo de lo antes dicho puede leerse en la descripción del encuentro inicial entre el hada y Lanval:

Her body was well-shaped, and sweet.  
A rich mantle of white ermine,  
Lined with silk, alexandrine,  
Was her quilt, but she'd pushed it away,  
On account of the heat; she didn't hide  
Her face, neck, breast, her whole side,  
All whiter than hawthorn blossom in May.  
The knight took a step toward  
The maiden; she called him forward;  
Near the bed he sat down, near.

(*Lanval*, vv. 100-109)

Al describir de una forma exquisita tanto el físico como el entorno del hada, la autora hace gala de la delicadeza y sofisticación con que convencionalmente se asocia la imagen de una dama practicante del *amor cortés*, como señala Jerry Root: “These descriptions frequently present us with a prescriptive narration of the noble woman of the court. To the extent that she corresponds to the ideal courtly lover, she is painted in the most lavish colors...” (2003: 10). Por ello, al observar el primer encuentro entre el hada y Lanval, queda muy claro que el contacto visual establecido es el factor que determina la

aproximación amorosa y de forma implícita, la actitud amorosa-cortesana entre estos dos personajes, pues vemos que el protagonista queda deslumbrado por la majestuosidad tanto de la belleza del hada como del pabellón en que ésta se encuentra. Es decir, vemos que Lanval prácticamente se paraliza por la admiración que despierta en él la hermosa doncella, puesto que no es capaz más que de dar un tímido y único paso hacia la que en lo sucesivo desempeñaría —según la ética del *amor cortés*— el papel de su *señora*, la soberana a cuya voluntad este caballero se supeditaría. Así pues, en este pasaje vemos cómo el hada y Lanval asumen la actitud correspondiente a la primera y segunda etapa del cortejo amoroso que menciona Ricardo Arias en la introducción al *Tratado del Amor Cortés*<sup>14</sup>. Eso es precisamente lo que observamos cuando Lanval mira al hada, quien quedando cautivo de su belleza, todo lo que hace es dar tímidamente un solo paso en silencio hacia ella, en lugar de aproximarse seguro de sí mismo adoptando un franca actitud de conquista. En el proceder de este caballero se vislumbra una actitud humilde, casi suplicante, pues no es hasta que la autora nos dice: “The knight took a step toward / The maiden; she called him forward; / Near the bed he sat down, near” (*Lanval*, vv. 107-109), que percibimos la interacción amorosa-cortesana entre estos dos personajes, pues tras quedar prendado de la belleza y delicadeza de el hada, Lanval da el primer paso hacia ella y al recibir la petición de acercamiento de aquella, el caballero cae rendido a los pies de esta figura maravillosa. Por esta actitud, se puede pensar que el protagonista inicia su cortejo hacia el hada y que es ésta quien de acuerdo a la ética del *amor cortés*, da el siguiente paso en el avance amoroso al dirigirse al caballero diciendo:

---

<sup>14</sup> Cfr. Cap. II, p. 25.

“Lanval,” she said, “my friend, my dear,  
I left my lands to come where you are;  
To find you I have come so far!  
Be valiant and courtly in everything,  
And no emperor, count or king  
Ever had joy or blessings above you;  
For more than any thing, I love you”

(*Lanval*, 110-116)

Es decir, después de que el hada percibe en Lanval una actitud de admiración y sumisión, al declarar: “I left my lands to come where you are; / To find you I have come so far!” (vv. 111-112), ésta concede al caballero el permiso de amarla, pues de manera implícita le está diciendo que desde el mundo maravilloso al cual ella pertenece, lo ha elegido como amante; lo cual no implica que ésta haya iniciado el cortejo amoroso, pues ya hemos visto que hasta este punto, todo lo que ha hecho el hada es mostrarse ante Lanval en espera de su reacción ante la presencia de esta figura feérica. Esto satisface la segunda de las cuatro etapas del galanteo entre los amantes cortesés, tras lo cual, el hada agasaja a Lanval prometiéndole premiar su valentía y cortesía con las mayores riquezas y bondades jamás poseídas por ningún mortal sobre la tierra, cumpliendo así formalmente con la tercer etapa del cortejo, y no es hasta que tanto el hada como el protagonista han acatado los tres pasos previos del avance amoroso, que leemos: “She gives him her love, and what’s more, her / Body; now Lanval is on his way!” (vv. 133-134), lo cual implica el cumplimiento del cuarto paso del galanteo, según el orden sugerido por Arias en la fuente antes citada<sup>15</sup>.

Como hemos visto en esta obra, a pesar de pertenecer a un mundo sobrenatural y no al de los mortales, la conducta del hada refleja un modelo de perfección con base en su evidente caracterización amorosa-cortesana y paradójicamente, terrenal, lo que contrasta abiertamente con la representación que vemos de Ginebra, y aunque la actitud de los

---

<sup>15</sup> Ver Cap. II, p. 25.

amantes cortesos supone un modo de vida hipotético e ideal, se entiende que lo asumen personajes humanos que pertenecen a la clase más alta de la jerarquía social medieval, a quienes el hecho de vivir en una esfera socialmente elevada no los excluye de la posibilidad de incurrir en faltas morales debido a su naturaleza humana, es decir, imperfecta. Pero a pesar del contraste entre la negatividad del personaje de Ginebra y la perfección de la imagen del hada, es evidente que las dos figuras femeninas que rivalizan por el amor de Lanval comparten algo más que el amor por este caballero. La representación de aquellas revela características en común como son el saberse hermosas e irresistibles, tener abundantes riquezas y poseer un séquito; no obstante, es justamente el antagonismo en la proyección de estas dos figuras lo que llama en primera instancia la atención del lector al poner en relieve tanto la virtud de una, como la corrupción de la otra. Pero, ¿de qué medio se vale Marie para centrar la atención del auditorio justo en la divergencia entre estas dos figuras? La autora de este *lai* concede un vehículo distintivo tanto a la imperfección humana de Ginebra como a la perfección maravillosa del hada: la voz.

El hada:

“Lanval,” she said, “my friend, my dear,  
I left my lands to come where you are;  
To find you I have come so far!  
Be valiant and courtly in everything,  
And no emperor, count or king  
Ever had joy or blessings above you;  
For, more than any thing, I love you”  
(*Lanval*, vv. 110-116)

Ginebra:

Lanval, I really do respect you,  
I really care, I really love,  
And you can have all my love.  
Tell me what you want! I expect you  
Must be happy at what I say.  
I’m offering to go all the way.  
(*Lanval*, vv. 274-279)

Cuando leemos los fragmentos en que estos dos personajes hacen su declaración amorosa a Lanval, percibimos que la autora favorece más a la voz del hada que a la de

Ginebra; caracterizando paradójicamente a la primera como una dama cortés enamorada y a la segunda, como a una amante cortés envilecida. ¿Qué hace la autora para ilustrar esta contraposición? Primero, podría establecerse una relación entre la importancia que la escritora atribuye a estas imágenes y el orden en que éstas expresan su amor al protagonista, pues el hada hace primero su exposición amorosa en los vv. 110-116; mientras que Ginebra lo hace después, hasta los vv. 274-279. En segundo lugar, Marie adjudica un tono distinto a estas dos figuras cuando revelan su sentir al mencionado caballero. El hada expresa su amor por Lanval de una forma sutil y sugerente; de modo que esta imagen se proyecta como la de una amante cortés. En contraste, el personaje de Ginebra expone su amor de una forma grotesca y claramente lasciva; como una mujer vulgar. Adicional al tono con que la autora caracteriza el habla de cada uno de estos dos personajes, en tercer lugar, Marie les confiere distinta extensión narrativa, pues ella concede siete versos al diálogo del hada (vv. 110-116), mientras que a Ginebra le otorga sólo seis (vv. 274-279). Por lo anterior, puede decirse que Marie favorece y sublima a la representación del hada, mientras que a la de Ginebra, la opaca y desvirtúa.

Sólo resta decir que a través de la contraposición de los personajes de Ginebra y el hada, parece que Marie de France pretende representar un contraste entre la maravilla sobrenatural y la realidad humana. Al caracterizar al hada de una forma sublime y cortés, la escritora podría intentar mostrar que la existencia de los seres feéricos susceptibles de decirse cuasi-perfectos sólo podría tener lugar en dimensiones maravillosas y por ende, que la excelencia difícilmente puede darse entre los mortales.

## CAPÍTULO III

### **Ginebra en *El Caballero de la Carreta***

“...y yo que nunca tuve más religión que un cuerpo de mujer”  
*Medias negras* —Joaquín Sabina

En los capítulos anteriores nos hemos aproximado a dos representaciones distintas entre sí de esa reina consorte practicante del *amor cortés* que los autores medievales con frecuencia proyectan en las líneas de los relatos artúricos: Ginebra. No obstante, la intención de este apartado es destacar su imagen de acuerdo a la idea enaltecida de aquella dama que sigue los lineamientos del *amor cortés*, la cual es inherente a la atmósfera novelesca que constituye la conjunción de aventuras caballerescas, reyes, cortes y por supuesto, de amantes. De esta manera, se centrará la atención en algunos de los aspectos formales de la tradición del arte amoroso-cortesano, y para ello, he decidido usar como arquetipo la proyección de Ginebra en *Lanzarote del Lago o El Caballero de la Carreta* de Chrétien de Troyes.

Para poder desplegar el abanico de rasgos convencionales que permiten identificar la ilustración de Ginebra como amante cortés, es preciso descorrer el velo con que el autor la encubre y la sugiere. Por lo tanto, también me apoyaré en la conducta con que de Troyes caracteriza la figura de Lanzarote, su amante. Esta aproximación parece pertinente, pues una forma de concebir la relevancia que tiene tanto la presencia como el comportamiento de la dama en el universo de esta tradición literaria, reside en abordar la conducta del caballero dedicado a amarla y servirla, reflejando así el impacto que en él ejercen la existencia y atributos de aquella a quien consagra cada una de sus acciones.

## Reina y amante

Antes de presentar los rasgos que definen al personaje de Ginebra como una auténtica amante cortés en *El Caballero de la Carreta*, conviene señalar que la caracterización de esta figura se edifica sobre dos aspectos: uno social y el otro, ético. El aspecto social de la representación amorosa-cortesana de este personaje se refiere a la posición con que se proyecta a esta imagen mitológica en la sociedad artúrica, y el ético, a los rasgos de comportamiento con que el autor la perfila en ese mundo aristocrático que ilustra en esta novela caballeresca.

Para ubicar a este personaje como una legítima amante cortés en el escenario social de la Edad Media y concretamente en el contexto de *El Caballero de la Carreta*, conviene primero observar su situación civil y jurídica. En este texto, a Ginebra se le caracteriza como una mujer casada cuyo esposo es nada menos que Arturo, rey de los britanos. Esto la convierte no sólo en una mujer legalmente comprometida, sino también en reina consorte, y por lo tanto, en uno de los pilares sociales y jurídicos de esa comunidad a la que pertenece y ante la cual debería representar un modelo de virtud e integridad. De ahí que, al detentar tan elevado rango social, el personaje de Ginebra se percibe como una mujer inasequible para todo aquel que pretenda aspirar a su amor de una manera legítima. Una vez asentado el aspecto social de la proyección amorosa-cortesana de esta figura, veamos ahora en qué consiste la ética con que la perfila el autor al presentarla no sólo como una soberana investida con ciertas obligaciones civiles, sino también como una mujer que denota ciertos rasgos de nobleza y sensibilidad.

Como corresponde a la imagen de una auténtica amante cortés, el escritor de *El Caballero de la Carreta* confiere a Ginebra una línea de comportamiento adecuada para un miembro hipotético de la realeza medieval que habría de brillar en ese crisol de refinamiento, sofisticación y generosidad que supone la sede del rey Arturo. Esto puede observarse cuando al inicio de la obra leemos que este monarca solicita a su reina que intente persuadir al senescal Keu de permanecer en la corte luego de que éste anunciara su partida con la promesa de no volver jamás, pues Arturo infiere que lo que Keu no haga por él, bien podría hacerlo por Ginebra; a lo que ella accede de buen grado y con un tono y actitud abiertamente cortesés, dirige al senescal Keu las siguientes palabras:

Keu, gran pena he recibido, sabedlo con certeza, de lo que he oído decir de vos. Me han contado, y eso me pesa, que os queréis partir lejos del rey. ¿Qué os impulsa a ello?, ¿qué sentimiento? No me parece propio de un hombre sabio ni cortés, como yo suelo consideraros. Que os quedéis, rogaros quiero. ¡Keu, quedaos, os lo suplico! (1976: 4).

En el pasaje anterior, no sólo percibimos a Ginebra como *dame* porque su voz posee el refinamiento y cortesía propios de una aristócrata, sino porque también vemos en este personaje un rasgo de belleza interior que evidencia su bondad y nobleza de carácter, lo cual confirma la locución: “...la dama es siempre una diosa, encarnación de todas las bellezas, de todas las perfecciones...” (Markale, 1998: 168), o como enuncia la regla número XVIII que Andrés El Capellán presenta en su *Tratado del Amor Cortés*, el manual en que se registra la ética por la que según él, se regirían los hipotéticos amantes cortesés: “Basta la bondad de carácter para ser digno de ser amado” (1992: 162), pues por la acción antes descrita, se puede inferir que Ginebra posee el carácter gentil y bondadoso de la esposa y soberana a quien a pesar de detentar el rango social más elevado, no le importa emitir

públicamente una súplica en pos del bienestar de uno de sus súbditos, y por extensión, de la comunidad que ella y su esposo representan.

En el primer capítulo de esta tesina, se ha señalado el pasaje de *Le Morte d'Arthur* en el que Lanzarote se ofrece a pelear en su representación para así salvarla de morir en la hoguera por la acusación que se le imputa. De forma parecida, en el texto de Chrétien, este caballero acude a rescatar a Ginebra del rapto de Meleagante, lo cual es el tema central de esta novela. Ya vimos que la Ginebra que ilustra aquel autor inglés es celosa e impulsiva, basta recordar el pasaje en que Ginebra destierra a Lanzarote por haber yacido con Dame Elaine<sup>16</sup>. Asimismo, en *El Caballero de la Carreta* tenemos un ejemplo de la actitud caprichosa de la reina. Éste se observa cuando después de haber superado numerosas aventuras por ir a rescatar a su amada, Lanzarote es recibido en el castillo de Bagdemagus, y cuando el caballero-amante por fin ve cumplido el deseo de acercarse una vez más a su amada, ésta lo desdeña al ni siquiera dirigirle una mirada. Como cuenta el narrador: “Cuando la reina ve al rey trayendo a Lanzarote por un dedo, se pone en pie aparentando mal humor, baja la cabeza y no pronuncia palabra” (1976: 74).

Sin embargo, aparte del comportamiento impulsivo, la característica más contundente de la ética de Ginebra como dama que profesa el arte de amar es aquel que la revela como uno de los elementos de la *díada amorosa* que simboliza la pareja cortés, evidenciando así su condición de practicante de ese arte amoroso idealizado, el *amor cortés*, pues a pesar de estar casada con el rey Arturo, esta figura sostiene por voluntad propia una relación amorosa con Lanzarote, caballero de la Mesa Redonda. La faceta de Ginebra como amante cortés —y por lo tanto, como mujer adúltera— puede justificarse con la regla número I del *Tratado* de El Capellán, la cual dice: “El matrimonio no es razón suficiente para no amar”

---

<sup>16</sup> Véase Cap. I, pp. 16 y 17.

(1992: 161). En defensa de esta conducta de la dama amante, Jean Markale señala: “No puede haber dama sin enamorado” (1998: 23) y más adelante dice: “...para que la pareja cortés sea perfecta, es preciso que la dama esté casada y que, por lo tanto, exista adulterio, real o simbólico” (1998: 24).

Ahora bien, aunque Chrétien apenas insinúa la relación adúltera entre Ginebra y Lanzarote al inicio del texto que nos ocupa, sí nos presenta explícitamente a Lanzarote como amante cortés y por extensión, también a Ginebra, pues cuando aquel emprende el rescate de la reina, encuentra en el camino a un enano conduciendo una carreta, quien le asegura que si sube al infame carruaje, al día siguiente tendrá noticias de su señora. Ante la duda del caballero de si subir o no a la carreta, el narrador alegoriza diciendo:

Pero Razón, que de Amor disiente, le dice que se guarde de montar, le aconseja y advierte no hacer algo de lo que obtenga vergüenza o reproche. No habita el corazón, sino la boca, Razón, que tal decir arriesga. Pero Amor fija en su corazón y le amonesta y ordena subir enseguida a la carreta. Amor lo quiere, y él salta; sin cuidarse de la vergüenza, puesto que Amor lo manda y quiere (1976: 8).

Por lo tanto, por el hecho de que Lanzarote prefiere obedecer a la personificación de Amor y no a la de la Razón al elegir subir a la carreta y exponerse a sufrir el desprestigio que esta acción implica, puede inferirse que este caballero está enamorado de Ginebra, que ya le ha declarado previamente su amor y que ella ha aceptado su servicio amoroso. Para sustentar esta afirmación, cabe recordar lo que dice Ricardo Arias en la introducción al *Tratado* de El Capellán al enunciar las etapas del cortejo que observa el supuesto amante cortés<sup>17</sup>. Entonces, puede pensarse que si Lanzarote dedica a Ginebra cada uno de sus

---

<sup>17</sup> Ver Cap. II, p. 33 de este estudio.

actos, es porque ya ha obtenido el reconocimiento de ésta, lo cual los identifica como practicantes del *amor cortés*.

Otro rasgo que define a Ginebra como una dama que profesa el arte de amar es el hecho mismo de que haya sido raptada por Meleagante —situación que tiene su paralelo en *Le Morte*<sup>18</sup>, el antihéroe de esta obra que ama a la reina, pero que en vez de esforzarse por ganar su amor —si no bien legítimamente, sí éticamente según la tradición amorosa-cortesana—, decide raptarla acechando el momento de obtener su amor por la fuerza. Este acto concuerda con la regla número XXXI del *Tratado del Amor Cortés*, que dice: “Nada se opone a que una mujer sea amada por dos hombres, o un hombre por dos mujeres” (1992: 162). Como es evidente, la conducta de los personajes tanto de Lanzarote como de Meleagante es motivada por el amor que le tienen a Ginebra, lo cual la proyecta como amante cortés independientemente de que ella corresponda o no al amor de estos dos personajes. Ahora bien, si Lanzarote se propone rescatar a Ginebra, no es sólo por protegerla en nombre del servicio que le debe como súbdito. Él emprende el rescate de la reina porque al ser su caballero-amante, siente celos de Meleagante, pues aunque esta dama no ame a su raptor, él bien podría forzarla sexualmente, lo cual lo convierte en un amante potencial (*Cfr.* Markale, 1998: 136). Por lo anterior, puede decirse que la reacción de Lanzarote responde a la regla número II del *Tratado*, misma que enuncia: “El que no es celoso no puede amar” (1992: 161).

Asimismo, Chrétien nos ofrece un ejemplo más de la oblicua proyección de Ginebra como amante cortés cuando nos cuenta que el caballero-amante de esta figura evita el contacto sexual con una dama a quien encontró en el camino, misma que le ofreció

---

<sup>18</sup> En el pasaje del rapto de Ginebra, Meleagante dice a la reina: “...for wit you well, madam, I have loved you many a year, and never or now could I get you at such an advantage as I do now, and therefore I will take you as I find you”. Thomas Malory, “Le Morte d’Arthur”, Libro XIX, Cap. II, pp. 720-721.

albergue a condición de que yaciera con ella. Esta negativa de Lanzarote coincide con la regla número XII del *Tratado*, la cual dice: “El verdadero amante no desea nunca abrazar amorosamente más que a su amada” (1992: 161), pues al amar a Ginebra, su dama, este caballero no es capaz de interactuar sexualmente con ninguna otra mujer.

### **Idealmente adúltera**

Como ya se ha mencionado, Ginebra y Lanzarote constituyen una pareja cortés, y en la opinión de Carlos García Gual y Alberto de Cuenca, estos personajes enmarcan la realización mejor lograda de su tipo, pues dicen: “En *El Caballero de la Carreta* se nos ofrece el mejor paradigma novelesco del «amor cortés»” (1976: xxxii). A pesar de que a lo largo del texto de Chrétien la imagen de Ginebra aparece velada por su escasa participación activa en el relato, sí es posible identificarla como una legítima amante cortés. Para ello, me sirvo adicionalmente de la ética con que el autor de *El Caballero de la Carreta* caracteriza al protagonista de esta novela caballeresca. Para respaldar esta aproximación, Jean Markale dice que en el contexto del *amor cortés*: “...el hombre sólo existe con respecto a la mujer a la que ama y, naturalmente, la mujer sólo existe en la medida en que es deseada y amada por el hombre” (1998: 138). Por lo tanto, la pareja cortés puede entenderse como una díada amorosa en la que cada uno de los amantes representa un aspecto distinto de esa unión voluntaria por la cual cada uno existe y actúa en función del otro; sin embargo, se puede decir que esta imagen es ideal; por demás ajena a la realidad de la sociedad medieval en la que:

La mujer, magnificada por el matrimonio cristiano, [...] es, más que nunca, objeto de intercambio económico o político. Se la desposa para tomar posesión de sus dominios o su fortuna, en la sociedad aristocrática, para hacer hijos y trabajar la tierra, en los medios campesinos. La mujer sufre el matrimonio, sufre la violación, si llega el caso, o, para sobrevivir, debe resignarse a aceptar el matrimonio o el concubinato por parte de cualquiera. El amor cortés como doctrina, pretende remediar todo ello proponiendo una nueva definición de pareja, no pudiendo existir ésta sin mutuo acuerdo entre dos seres (Markale, 1998: 75).

Entonces, ha de entenderse que la proyección literaria de la díada amorosa que encarna la pareja constituida por Ginebra y Lanzarote no es más que una idealización totalmente opuesta a la imagen verídica de la díada convencional que representa el matrimonio medieval, pues de acuerdo a las presuntas costumbres de la sociedad de aquella época, la alianza matrimonial se concebía únicamente como una condición social que nada tenía que ver con lo sentimental, pues esta situación civil se fundamentaba en intereses meramente políticos y económicos. Esto resulta completamente opuesto a los intereses afectivos sobre los que se establecen las relaciones amorosas —y necesariamente adúlteras— entre los adeptos del *amor cortés*, tal cual se muestra en las novelas artúricas y especialmente, en *El Caballero de la Carreta*.

Ahora bien, puede pensarse que si el adulterio es un rasgo necesario en el perfil de la *domina*, es porque esa condición adúltera proyecta la cortesía de la dama a un plano que va más allá de la etiqueta y convencionalismos sociales, cuya plataforma es una ética amorosa posible sólo en la imaginación tanto de los autores como del auditorio medieval. A diferencia de la aceptación de las mujeres para contraer nupcias con alguien elegido por sus padres según la conveniencia y usanza en la sociedad del medioevo, el ejercicio de la infidelidad da al personaje de Ginebra la posibilidad de romper paradigmas, de conceder

aunque sea furtivamente, su amor al hombre que ella misma ha elegido, pues como dice Jean Markale: “El carácter esencial del amor cortés es ser *furtivo*” (1998: 37). Por lo que en el contexto amoroso-cortesano “La mujer es idealizada, trascendida, divinizada: es una mujer de elevado rango, no puede ser menos que la mujer del señor” (Markale, 1998: 30). En otras palabras, el perfil de la amante cortés —que necesariamente la identifica como adúltera— probablemente obedece a una idealización de la mujer medieval que le permite rebasar los parámetros sociales bajo los que a ésta se le regía y a la vez, la catapulta a una elevada posición en la que ya no tiene que acatar, sino elegir y tomar el mando; es decir, la sublima y la libera, pero a la vez, la diviniza.

### **Ginebra divina, Ginebra mujer**

En *El Caballero de la Carreta*, Lanzarote representa al caballero-amante quien ante todo, se esfuerza en dedicar cada uno de sus actos a servir y agradar a esta soberana que es señora de su corazón; aquel que consagrándose a ella en cuerpo y alma, aspira a ganar su amor. Sin embargo, es necesario recalcar que si a Ginebra se le representa como dama y señora cortés en esta obra, se debe en gran parte al servicio que el personaje de Lanzarote le prodiga, pues como justifica Jean Markale: “...la tal dama nada es sin esos amantes” (1998: 23), luego dice: “Esta dama [...] nada sería sin aquel [...] con el que va a iniciar un verdadero ritual de «posesión» (1998: 30)”. Ahora, según la caracterización que Chrétien hace de Lanzarote, se puede decir que el caballero actúa como una especie de sacerdote al asumir la experiencia amorosa como una práctica místico-religiosa, pues al emprender devotamente las más azarosas aventuras caballerescas en pos de Ginebra, éste aparece oficiando una suerte de culto a esa imagen divina que representa la mujer en cuyo nombre y

por cuyo honor en repetidas ocasiones pone a prueba su proeza. Así, vemos que la relación amorosa entre Ginebra y Lanzarote se traduce en una simbiosis de caracteres, en la que esta dama llega a ser Señora y figura divina siempre y cuando su caballero-amante esté dispuesto a proferirle su *servicio de amor*, esforzándose y emprendiendo las más nobles hazañas para ganar y conservar su favor. Veamos ahora en qué consiste el *servicio de amor*:

Se basa en la renuncia, en el sacrificio, en la lealtad, en el encanto, en las plegarias, y, sobre todo, en gestos significativos que se trascienden en lo que se denomina la *proeza*. Pues es preciso merecer a *mi señora* al igual que se debe hacer cualquier cosa para conseguir la compasión de *Nuestra Señora* (Markale: 1998, 24).

Según la cita anterior, podemos decir que ésta es precisamente la actitud que vemos en Lanzarote respecto a su señora, pues al emprender el rescate de Ginebra como corresponde al *servicio de amor* que éste le prodiga, él se atreve a subir a la carreta que ha de acercarlo al lugar donde mantienen cautiva a su dama. Al hacerlo, Lanzarote renuncia — o mejor dicho, pierde— su fama y honor, pues como dice el narrador de *Lanzarote*:

Por aquel entonces las carretas servían como los cadalsos ahora; y en cualquier buena villa, donde ahora se hallan más de tres mil no había más que una en aquel tiempo. Y aquella era de común uso, como ahora el cadalso, para los asesinos y traidores, para los condenados en justicia, y para los ladrones que se apoderaron del haber ajeno con engaños o lo arrebataron por la fuerza en un camino. El que era cogido en un delito era puesto sobre la carreta y llevado por todas las calles. De tal modo quedaba con el honor perdido, y ya no era más escuchado en cortes, ni honrado ni saludado (1976: 7).

Con esta acción, el protagonista evidencia su actitud de renuncia, de sacrificio y de humildad, pero sobre todo, su devoción hacia aquella por quien está dispuesto a hacerlo todo, pues:

...al hacerlo, él mismo superará estadios de evolución, sufrirá, en cierto modo, una rigurosa iniciación que le llevará a un rango superior, al que no habría tenido acceso sin la motivación provocada por la mujer (Markale, 1998: 30).

Es decir, como amante cortés y por ende, como adepto de la religión de Amor, Lanzarote deberá hacer una suerte de penitencia al perpetrar una serie de hazañas que le infligirán distintos tipos de sufrimiento. A la vez, estas proezas redundarán en su ennoblecimiento y le permitirán merecer y acceder al amor de su dama, su señora. Esto se percibe en el pasaje en que Lanzarote atraviesa el puente de la espada, pues para lograr tal hazaña, éste descubre sus manos y pies, hiriéndose éstos y las rodillas con el doble filo del puente; no obstante, a este caballero-amante no le perturban tales lesiones, pues sólo le importa cumplir con los votos que han de llevarlo ante su dama.

En *El Amor Cortés o la pareja infernal*, Jean Markale afirma: “La dama es el modelo de todas las virtudes, de todas las perfecciones, porque es mujer” (1998: 47). Entonces, se puede pensar que el propósito del *amor cortés*, visto desde la perspectiva del caballero amante, es vivir en adoración hacia la dama amada; es profesar los votos de amor que llevarían al amante a experimentar una aventura espiritual ennoblecedora y transformadora a partir de la sublimación del afecto y el deseo carnal, haciendo de la ética del caballero-amante una especie de culto de amor cuyo receptáculo es la mujer a la que el autor inviste con un velo de perfección y divinidad. Como ejemplo de esta idealización, en *El Caballero de la Carreta* vemos que el protagonista alcanza el éxtasis al contemplar los cabellos de Ginebra, su señora, los cuales desprende con sumo cuidado del peine que encuentra junto a una fuente cuando se dirige a rescatarla de manos de Meleagante. En este pasaje, el narrador cuenta:

...retira los cabellos de modo tan suave que no se quiebra ninguno. Jamás ojos humanos verán honrar con tal ardor ninguna otra cosa. Empieza por adorarlos. Cien mil veces los acaricia y los lleva a sus ojos, a su boca, a su frente, y a su rostro. No hay mimo que no les haga. Por ello se considera muy rico, y por ellos alegre también. En su pecho, junto al corazón, los alberga, entre su camisa y su piel. No preciará tanto un carro cargado de esmeraldas y de carbunclos. No temía ya el ataque de una úlcera u otras enfermedades. Desdeña el diamargaritón, el elixir contra la pleuresía y la triaca medicinal. Desprecia a san Martín y a Santiago. Pues tanto confía en aquellos cabellos que no piensa necesitar de la ayuda de los santos (1976: 28).

De acuerdo a este fragmento, puede decirse que Lanzarote ve en Ginebra a una figura divina que es fuente de alegría, de riqueza y de salud. Ahora, si bien el episodio antes citado muestra la veneración de este caballero hacia la reina, también puede decirse que el pasaje en que la actitud del protagonista denota más fehacientemente la adoración y devoción que profesa hacia su *domina*, es aquel en el cual el autor lo inviste como sacerdote de la religión de Amor, pues el narrador dice que el caballero-amante: “Ante ella se postra, y la adora: en ningún cuerpo santo creyó tanto como en el cuerpo de su amada” (1976: 86). En estas citas se percibe claramente que Chrétien representa a Ginebra como una imagen deificada, misma que el lector puede asociar con el modelo de la virgen cristiana, esa figura femenina celestial que se concibe como dadora de innumerables recompensas por parte de aquellos que le prodigan su fe, servicio y lealtad. Como dice Markale: “Hay, sin duda, rasgos de la Virgen María en el personaje de Ginebra...” (1998: 170).

Ahora, si bien puede decirse que Chrétien presenta al personaje de Ginebra como una imagen divina, también podemos decir que no soslaya su proyección de mujer, sino todo lo contrario, pues también la muestra enamorada, es decir, como un ser humano sensible y sensual. Esto puede apreciarse cuando leemos que al creer muerto a su amante, la reina

dice: “¡Ay! ¡Cómo me reconfortaría y cuánto mejor me sentiría si, al menos una vez antes de muerto, le hubiese tenido entre mis brazos! ¿Cómo? Muy fácilmente: desnuda yo y desnudo él, para que mayor fuese el placer” (1976: 79). Y es que en este pasaje, Chrétien ofrece al auditorio una Ginebra liberada, pues al ser despojada de la conducta que debido a su investidura política y social estaría obligada a llevar, de la sublimación de la que la ha hecho objeto Lanzarote y de la cortina que implica el silencio con que la cubre el autor en la mayor parte de la narración, podemos apreciar esta imagen sin velos de ninguna especie, abandonada a la expresión y liberación de sus pensamientos más íntimos. De esta forma, el escritor rebasa una vez más los esquemas sociales de su época y reafirma la idealización de Ginebra al revelarla simplemente como mujer.

## CONCLUSIÓN

La presentación de esta tríada de relatos artúricos ha tenido como finalidad mostrar tres imágenes distintas de Ginebra —figura totémica de la tradición del *amor cortés*—acuñadas a manos de tres autores medievales. Como se ha visto, a pesar de que en estos tres textos se le representa con un grado distinto de apego a la tradición de ese arte amoroso, el personaje de esta reina efectivamente desempeña el papel de una verdadera amante cortés.

A lo largo de este estudio se ha enfatizado la idea de que los hipotéticos adeptos de la tradición amorosa-cortesana no se identifican únicamente por pertenecer al exclusivo círculo aristocrático de las cortes o sedes de poder medievales, sino que éstos se distinguen por presentar una serie de rasgos de comportamiento que los señala como detentores de esa ética tan propia de los amantes corteses según Andrés El Capellán en su *Tratado del Amor Cortés*. Un refrán popular dice: “El hábito no hace al monje” y éste parece perfectamente aplicable a la representación que Marie de France ha hecho del personaje de Ginebra, en la que se le proyecta como una reina pero también como una amante cortés que presenta actitudes que nada tienen que ver con el ideal de esa tradición amorosa.

Chrétien de Troyes destaca la imagen por demás ideal de Ginebra, mostrando de lleno la conducta que convencionalmente desempeña la dama en las obras que pertenecen a la tradición amorosa, de las cuales, *Lanzarote del Lago o El Caballero de la Carreta* es uno de los ejemplos mejor logrados. Es posible que el propósito del autor al escribir esta obra no fuera el de edificar —como vemos a menudo en la literatura de aquella época—, pues éste no proyecta personajes virtuosos y bellos como lo son Ginebra y Lanzarote para moralizar o instruir al auditorio medieval, sino sólo para entretener y estimular su imaginación en un probable intento de evadir la realidad de la sociedad de la Edad Media.

Asimismo, el presente estudio pone en relieve algo más que el grado de convencionalismo amoroso-cortesano en las tres caras de una misma imagen. La traición que cada una de estas Ginebras comete en perjuicio de la figura de Arturo —la imagen en común que representa a su esposo—, trasciende esta triple proporción y vulnera no sólo al mítico personaje, sino también al opresivo sistema feudal que despojaba a la mujer de su derecho de elegir a quien amar. Por lo tanto, la subversión de estas tres Ginebras no sólo afecta al hombre con quien —según la usanza medieval— se asume que las han casado, pues en su individualidad, Arturo representa la colectividad de su género y del sistema imperante en la sociedad del medioevo, y aunque al igual que Ginebra él no existe más que en el mito y la imaginación, es innegable que su figura puede simbolizar la represión de que hacían presa a la mujer medieval al casarla por imposición y no por amor.

De ahí que, haciendo eco del clamor de los autores cortesanos por el derecho de la mujer del medioevo a elegir a quien amar, en el presente proyecto he pretendido abordar un triple aspecto de Ginebra, esa figura mitológica y divina omnipresente en el corpus del relato artúrico que constituye la imagen arquetípica de la mujer adúltera que ejerce su facultad de amar por elección. En las tres obras que hemos analizado, esta figura femenina alza la voz —que le han conferido los autores medievales— por encima de las convenciones sociales de aquella época haciendo valer su derecho a amar voluntariamente.

Al enfatizar en este estudio el adulterio de Ginebra, se ha subrayado también su franca rebelión a ser limitada a acatar la fidelidad al esposo que le ha sido asignado —obligación impuesta por su padre y por la sociedad de su tiempo—, lo cual la coloca muy por encima de la imagen real de la mujer medieval. Es por ello que se ha intentado enmarcar el presente ensayo en una proyección geométrica que puede visualizarse como una pirámide triangular en la que a la vez, cada una de sus caras —cada capítulo— contiene

la imagen del triángulo amoroso representado por Ginebra, por su esposo y por su amante, poniendo así en primer plano la fórmula ideal y única que daría a los personajes femeninos de los textos del amor cortesano la oportunidad de experimentar y ejercer su derecho no sólo a elegir, sino también a amar.

## Obras citadas

- BERISTÁIN, Elena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa, 2008.
- BOURGUIGNON, Jean-Marie. *Lais de Marie de France*. Micha, Alexandre, trad. Francia: Ettonants, 1997.
- CAPELLÁN, Andrés, el. *Tratado del Amor Cortés*. México: Porrúa, 1992.
- CIFUENTES, Elisa. *El lai bretón como género literario: una breve aproximación en Thélème*. Revista Complutense de Estudios Franceses, Vol. 17 (2002): 171-178.
- DE TROYES, Chrétien. *Lanzarote del Lago o El Caballero de la Carreta*. García Gual, Carlos y Cuenca, Luis Alberto, trads. España: Labor, 1976.
- FRENK, Margit. *Sobre los cantares populares del Cancionero musical de Palacio en Anuario de Letras*, Vol. XXXV. Universidad Nacional Autónoma de México. México: FFyL, 1997.
- GONZÁLEZ, Aurelio. *La Construcción de la Figura del Caballero* en Aurelio González and María Teresa de la Peña (eds.) *Caballeros y libros de caballería*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- HUIZINGA, Johan. *El Otoño de la Edad Media*. Primera ed. en Alianza Ensayo: 2001. Quinta reimpresión: 2008. Madrid: Alianza, 2008.
- LENDO FUENTES, Rosalba. *Literatura Medieval Francesa* en (Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña, eds.) *Introducción a la cultura medieval*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- LEWIS, C. S. *The Allegory of Love*. London: Oxford, 1938.
- LUCOTTI, Claudia. *El Romance Artúrico en Inglaterra* en (Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña, eds.) *Caballeros y libros de caballerías*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- MALORY, Thomas. *Le Morte d'Arthur*. Ware: Wordsworth, 1996.
- MARIE de France. *Lanval*. Shoaf, Judith P., trad. College of Liberal Arts and Sciences. University of Florida, 1991, 2005.  
<<http://www.english.ufl.edu/exemplaria/marie/lanval.pdf>>
- MARKALE, Jean. *El Amor Cortés o la pareja infernal*. Serrat Crespo, Manuel, trad. España: Medievalia, 1998.
- RODILLA, María José. *Libros de caballerías y novelas caballerescas* en (Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña, eds.) *Caballeros y libros de caballerías*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- ROOT, Jerry. *Courtly Love and the Representation of Women in the "Lais" of Marie de France and the "Coutumes de Beauvaisis" of Philippe de Beaumanoir* en *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, Vol. 57, No. 2, 2003.  
<<http://www.jstor.org/stable/1348390>>
- ROUCHE, Michel. *The Early Middle Ages in the West* en Veyne, Paul (ed.), Goldhammer, Arthur (trad.) *A History of Private Life, Vol. I*, Harvard: Belknap, 1987.
- SHOAF, Judith P., trad. en Marie de France, *Lanval*. College of Liberal Arts and Sciences. University of Florida, 1991, 2005.  
<<http://www.english.ufl.edu/exemplaria/marie/lanval.pdf>>

- SOUDEK, Ernst. *The Origin and Function of Lancelot's Anonymity in Chrétien's 'Le Chevalier de la Charrette'*. The South Central Bulletin, Vol. 30, No. 4, Studies by Members of SCMLA (Winter, 1970).  
<<http://www.jstor.org/stable/3187999>>
- WALDE MOHENO, Lillian von der. *El Amor en Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña* (eds.), *Introducción a la cultura medieval*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- ZINK, Michel. *Un nuevo arte de amar* en José J. de Olañeta (ed.), *El arte de amar en la Edad Media*, Agustín López y María Tabuyo (trads.) España: Medievalia, 2000.