

prende lo que está viendo, pero he aquí que un centenar de muchachas salen de la espesura del bosque, que comienza a resonar con sus lastimosos lamentos, cabalgando en «negros caballos de carga, flacos y agotados. Se acercaban a buen paso, solas, sin la compañía de hombre alguno, y su tormento parecía grande [...] Ninguna tenía estribos, no llevaban zapatos ni calzas y llevaban los pies desnudos. Sus pies estaban muy estropeados, agrietados, e iban vestidas con un hábito negro; sus piernas estaban desnudas hasta las rodillas y la ropa mostraba sus brazos hasta el codo, lamentablemente. Estaban sumidas en una gran angustia. Sobre sus cabezas caía la nieve, rugía el trueno, la tempestad era tan violenta que nadie hubiera podido lanzar ni una sola mirada a los grandes sufrimientos y dolores que padecían día y noche.»

El caballero ve también un centenar de hombres sumidos en idénticos sufrimientos; luego, finalmente, a una dama «sentada en un caballo de tiro cuyo trote era tan penoso que sus dientes chocaban entre sí, a riesgo de quebrarse». El caballero, que nada comprende del espectáculo, decide interrogar a la mujer sola, que le cuenta una lamentable historia:

«Las que me preceden, ahí delante, manifiestan tan gran gozo porque cada cual lleva consigo el hombre al que más amó en su vida. Pueden, a su guisa, besarle, abrazarle y sentirlo junto a sí. Son las que, en vida, sirvieron fielmente al Amor y sintieron por sus amigos un gran amor. Siguieron fielmente los preceptos del Amor. Y he aquí que Amor las recompensa haciéndoles sentir sólo la felicidad [...] Las que siguen, en cambio, que se lamentan y suspiran sin cesar y soportan el penosísimo trote de sus caballos, las que sufren ese tormento y cuyos rostros están pálidos y descoloridos, las que cabalgan sin cesar, privadas de la compañía de un hombre a su lado, son las que nunca hicieron nada por el Amor y nunca se dignaron amar. He aquí que Amor les hace pagar muy cara su gran presunción y su arrogancia. ¡Ay! Como la he pagado yo, afligida por no haber amado, pues ninguna estación nos proporcionará reposo ni descanso, y no podremos escapar de un sufrimiento sin tregua. Nacimos bajo un mal astro por-

que no nos entregamos al amor. Si alguna dama oye hablar de nosotras y oye contar nuestras desgracias, si ella misma no ama en vida, tendrá que reunirse con nosotras y se arrepentirá de ello demasiado tarde, pues los campesinos suelen decir: quien se demora en cerrar el establo, pierde el caballo y queda enojado⁷.»

La moral del relato, visiblemente inspirado en el código de amor, es la regla esencial del amor cortés, a saber, la *obligación de amar*. Pero cuidado, no se trata de un modo de amar cualquiera. No se trata de matrimonio. Se trata, efectivamente, de un amor *adúltero*. Se trata de la pareja infernal del *fin'amor*. Al margen de este *fin'amor*, no hay salvación, ésa es la advertencia que hace el *Lai del trote*.

3. LOS HÉROES DE LOS ROMANCES

Cualquier moda intelectual, cuando dispone de cierta audiencia, encuentra su ilustración en las obras literarias y artísticas de su época. Hemos visto ya que los poemas de los trovadores, relevados pronto por los troveros del Norte, constituyen un sólido armazón para el código del amor cortés, aunque éste sigue siendo vago en los espíritus y se presta a numerosas discusiones, como atestiguan las sentencias de las cortes de amor o los distintos *tensons* y *juegos-partidos*. Pero el comportamiento amoroso puede encontrar su expresión más perfecta, sobre todo, en la acción romancesca, beneficiándose así de las múltiples posibilidades de descripción y de análisis.

A decir verdad, lo que denominamos romances cortesces no fueron creados voluntariamente para ilustrar las tesis en vigor.

⁷ *Ibíd.*, págs. 161-167.

Los temas estaban ya en las memorias mucho antes de que se pensara en formular reglas precisas para el comportamiento amoroso. Los distintos escritores que comenzaron a componer romances cortesos lo hicieron a partir de elementos romancescos tomados de numerosas fuentes y se limitaron a acomodar al gusto del día intrigas que deben mucho más a la cultura grecorromana y al fondo de la tradición oral de la Europa occidental que a su propia imaginación.

Se ha dicho que Chrétien de Troyes inventó el romance (o la novela) francés, o al menos que fue el primer novelista en lengua francesa digno de este nombre (puesto que el francés no hace distinción entre el «romance» y la «novela», utilizando para designar a ambos la misma palabra, *roman*). Es verdad, en cierto modo, si se piensa en términos puramente literarios, pero es mucho más complicado si tomamos el conjunto de sus obras y lo colocamos en su contexto original: se advierte entonces que Chrétien de Troyes es el transcriptor ideal de leyendas pertenecientes a la tradición céltica de Gran Bretaña y de la Bretaña armoricana. Su principal mérito es haber sabido sacar perfecto partido de esas leyendas, haberlas expresado en un lenguaje apropiado al medio cultural del siglo XII y haber integrado en ellas toda la problemática del *fin'amor*.

A decir verdad, era el mejor situado de todos los escritores de su tiempo para llevar a cabo su tarea. Sabemos pocas cosas de su vida. Su nombre «Chrétien (Cristiano)» induce a creer que era un judío converso, heredero, pues, de la gran tradición hebraica que se había mantenido en Troyes. Pero era clérigo y, tal vez, canónigo. Formaba parte del entorno de la condesa María de Champaña, de la que era el protegido y para la que escribirá su *Caballero de la carreta*. De hecho, se hallaba en pleno corazón de la cortesía. Es verosímil que frecuentase, también, la corte de Leonor de Aquitania, en Poitiers, un crisol donde se fundieron las distintas tradiciones occitanas, latinas y célticas, a lo largo de todo el siglo XII. Chrétien de Troyes nos da el perfecto ejemplo del clérigo letrado, formado en las escuelas monásticas clásicas, pero

abierto a las tradiciones orales célticas que comenzaban, por medio de los bardos bretones o galeses, a invadir la Europa continental.

Ciertamente es el primero en el tiempo de esos «hombres de letras» que iban a convertir la Edad Media en una extraordinaria época de cultura e investigación. Y puede ser considerado como el primero de los «modernos» en la medida en que hizo evolucionar el *romance* en una dirección (la de la novela) que ese género literario ya no abandonará. Antes, en efecto, lo que denominamos romance (y que, en su origen, se refería a un relato de ficción escrito en lengua *romance*) apenas conseguía distinguirse de la epopeya. La epopeya se refiere más a la colectividad que al individuo. El romance (y la novela) se vincula más a los individuos. En el siglo XII, el romance es, pues, un género nuevo, moderno. Es una obra que ya no debe nada (salvo el tema) a la oralidad. El relato romancesco se basa en una trama precisa que comporta acontecimientos relativos al destino de un individuo. En el poema épico tradicional, ni el tema, ni el objeto de la acción —que no deja de ser general y típica— existían al margen de esta acción, y la experiencia no tenía importancia alguna. A partir de entonces, en la obra romancesca, esos elementos se disocian: el tema de la acción serán las circunstancias contadas, infinitamente variables, aunque se tomen de la tradición oral o simplemente épica; pero el objeto será un personaje en su existencia cotidiana y cuyos pasos se intentará seguir, analizando al mismo tiempo sus pensamientos y sus emociones. Por eso el romancista elige por lo general presentar a su héroe —que sólo puede ser un noble caballero porque es, necesariamente, un modelo— en el seno de un mundo cortés, en la situación más apta para poner de relieve todos los aspectos de éste, dicho de otro modo, la «demanda de amor». Y, naturalmente, frente al héroe se erguirá la dama, objetivo supremo que motiva su comportamiento, lo que producirá la excepcional importancia de la mujer en todos los romances llamados cortesos.

Chrétien de Troyes escribió mucho, pero parte de su obra se ha perdido, especialmente un relato sobre la leyenda de Tris-

tán e Isolda. Nos queda, sin embargo, lo bastante para apreciarla y pensar que el romancista de la Champaña pertenece, por derecho literario, a esa caballería de amor que se intenta crear en los confines marginales de la sociedad aristocrática. Compuso, por lo demás, varias adaptaciones del *Arte de amar* de Ovidio, lo que es una indicación precisa de sus centros de interés. Utilizando ampliamente los recuerdos clásicos y el fondo céltico, escribió una serie de romances artúricos que nos son especialmente valiosos porque nos dan una visión perfecta del modo cómo se interpretaba, en el siglo XII, una mitología que no era grecorromana y nada tenía que ver con el cristianismo. Y, además, Chrétien de Troyes, tomándose a pecho la problemática cortés, se libra a un estudio extremadamente incisivo de las manifestaciones del sentimiento amoroso, lo que nos permite comprender algo mejor la mentalidad que presidía las cortes de amor.

Sin embargo, es sorprendente comprobar que todos los romances de Chrétien, salvo uno (*El caballero de la carreta*) están escritos a mayor gloria del amor conyugal, lo que parece contradictorio con la teoría cortés en vigor, que afirma que sólo puede haber auténtico amor al margen del matrimonio. Eso constituye, incluso, una especie de prejuicio en el romancista de Champaña, como si quisiera encontrar, entre el adulterio cortés y el matrimonio cristiano, una solución, no de compromiso sino de síntesis, devolviendo así al matrimonio un carácter afectivo al liberarlo de su peso sociológico.

En *Erec y Enide*, la historia se inicia con una boda. El caballero Erec, que demuestra ser el mejor en la prueba iniciática de la caza al Ciervo Blanco, se casa con la hermosa Enide. Pero ésta es pobre, de la pequeña nobleza, y eso no se adecua a la regla que exige que el caballero ame a alguien más alto. No importa, Enide prevalece sobre las demás por su belleza y su virtud: Chrétien parece querer demostrar que no basta ser de elevado rango social para merecer la «nobleza». De todos modos, lo interesante no es la boda de Erec y Enide, sino la continuación. En efecto, una vez casados, Erec se siente tan bien en compañía de su

esposa que olvida sus obligaciones de caballero. No participa en los torneos ni en las actividades *masculinas* de la corte, hasta el punto que sus compañeros murmuran que es un *recréant*, es decir, que desdeña la proeza en beneficio del amor. Ahora bien, el ideal caballeresco exige que proeza y amor estén íntimamente vinculados y dependan uno de otro. Las murmuraciones llegan a oídos de Enide. Se siente terriblemente afectada: «¿Se habrá casado con un hombre indigno de ella, un hombre que prefiere el descanso y la blandura a la actividad creadora? Si un hombre puede venir a menos amando a alguien más bajo, para la mujer el problema es el mismo. Enide, con mucha habilidad¹, se las arregla para que Erec sepa lo que sobre él se dice y, sin aparentarlo, le provoca. La reacción de Erec no se hace esperar: arrastra a su mujer a una serie de aventuras caballerescas y maravillosas de las que sale con honor, pero *con la ayuda de Enide*, omnipresente más que nunca, más que nunca «dama», es decir, «amante». En suma, no importa que Erec y Enide estén casados, lo esencial es que el hombre pueda transformarse gracias a la mujer —y la mujer gracias al hombre— en una fusión perfecta que es la pareja cortés: la proeza y el amor están vinculados, y la teoría del *fin'amor*, aunque no se respeta en el plano de la situación (conyugal y no extra-conyugal) se respeta, a fin de cuentas, en el plano del comportamiento social. El arte de Chrétien de Troyes es haber conseguido transmitir el mensaje utilizando, al mismo tiempo, un cañamazo tradicional y las estructuras esenciales del *fin'amor*.

¹ De hecho, el problema supera el marco social y psicológico para alcanzar el metafísico. El nombre de *Enide* significa, en galés, «alma», y eso resulta revelador: Enide es el alma de Erec. Todo ello se advierte cuando se compara el relato de Chrétien de Troyes con el correspondiente relato galés, *Gereint y Enid*, que se ha creído, erróneamente, adaptación del romance francés, cuando sólo es una versión paralela a Chrétien de un prototipo común anterior. El esquema es típicamente céltico, como he mostrado ya en mi análisis comparativo sistemático de los dos textos, contenido en la *Épopée celtique en Bretagne*, nueva edición, París, Payot, 1984, págs. 152-165.

En su segunda novela, *Cligès*, la situación es muy distinta. En primer lugar, el tema no es céltico y el marco artúrico es sólo un simple decorado de circunstancias. Luego, hay dos aventuras en un solo relato. Finalmente, el respeto por el sacrosanto matrimonio cristiano está al límite de lo tolerable. Se trata de un tal Alexandre, hijo del emperador de Constantinopla, que se cubre de gloria entre los caballeros de Arturo y se casa con la dama de honor de la reina Ginebra. Durante su ausencia, Alis, el hermano menor de Alexandre, ha usurpado el poder. Alexandre le deja el trono a condición de que no se case y tome como heredero a su propio hijo Cligès. Pero Alis rompe su juramento y se casa con la hermosa Fénice, de la que Chrétien nos hace una descripción entusiasta. Es, realmente, la heroína cortés en todo su esplendor. Y como el joven Cligès es también el modelo del caballero cortés, apuesto, sensible e inteligente, lo que debía suceder sucede: un gran amor une a ambos jóvenes. El problema es que Fénice se niega a desempeñar el papel de Isolda con Tristán: «Preferiría ser descuartizada a que por nosotros se recordara el amor de Isolda y de Tristán». Se llega entonces a una situación típica del *fin'amor*: los dos amantes se aman, pero ese amor es sólo espiritual.

El mismo caso aparecía ya en una obra que se clasifica generalmente como una canción de gesta, aunque es de distinta naturaleza, *Girart de Rosellón*, que data aproximadamente de 1150. Vemos en ella a la hermosa Elisenda, hija del emperador de Constantinopla, esposa del rey de Francia, Carlos, enamorada de Girart, al que, por otra parte, había estado antes prometida. Ahora bien, al no desear transgredir el interdicto que pesa sobre ella y Girart, Elisenda toma la iniciativa de unirse a él en una solemne ceremonia: jura ante Dios y ante testigos, a Girart de Rosellón, una especie de amistad amorosa que, precisamente debido a su carácter, no puede alarmar a su marido, el rey Carlos, ni a la esposa de Girart, presente también. «Así permaneció siempre su amor, puro de cualquier mal pensamiento, y sin que hubiera nada más que buena voluntad y secreto entendimiento.» René Nelli, que

ha estudiado con detalle esta especie de *hermanamiento*, escribe a este respecto que Elisenda «cree de buena fe que sus sentimientos hacia Girart son de idéntica naturaleza, aunque más profunda, que los que siente por su padre o por su marido. Y es que no sabe cómo definir —salvo en términos de parentesco o de amistad— el amor carnal privado de sus bases carnales.» Pero, añade René Nelli, «contrariamente a lo que a veces se dice, es por completo imposible asimilar este hermanamiento erótico a la ceremonia cortés de compromiso (que, sin embargo, se deriva de él). El amante, aquí, no se subordina a su dama, como un vasallo a su soberano. Ocurre casi lo contrario [...] Si Girart responde a ese "amor", lo hace libremente en la más estricta igualdad. Por otra parte, no hay aquí rastro de las preocupaciones carnales que forman el resorte del amor cortés, aun depurado». Sin embargo, la situación de Fénice se hace muy pronto insoportable.

Pero volvamos a Cligès. Puesto que el matrimonio es algo sagrado, no se trata de escarnecerlo abiertamente. Pero siempre hay arreglos con el Cielo. Gracias a las artimañas de su acompañante Thessaia, que es una hábil hechicera, Fénice beberá una droga que la hará parecer muerta. Así, una vez tachada, en cierto modo, del registro civil, podrá dar libre curso a su amor por Cligès. Fénice es enterrada, pues. Todo parece ir perfectamente, y en la más pura hipocresía. Pero, afortunadamente, el marido tiene la excelente idea de morir: Fénice puede casarse entonces con Cligès, que sube al trono de sus antepasados. Bien está lo que bien acaba y, sobre todo, la moral cristiana queda a salvo. Se ha dicho y repetido que Cligès era un «anti-Tristán». No es seguro. Que la situación se resuelva de un modo favorable para ellos, no es mérito de los amantes, y la artimaña de Fénice corresponde, efectivamente, a un adulterio ante Dios, si no ante la propia sociedad. Se tiene, sobre todo, la impresión de que Chrétien de Troyes, que no carecía de humor, se divirtió mucho escribiendo el

⁵ René Nelli, «Sur l'Amour provençal», *Cahiers du Sud*, n° 347, págs. 17-18.

romance. Y, al hacerlo, tenía el mérito de relanzar todas las preguntas posibles sobre el amor cortés. Obedecía, así, a los deseos de su protectora María de Champaña.

En su *Caballero del león* Chrétien se planteará una vez más el problema de la pareja. Pero se trata también de la pareja conyugal. Aquí, el esquema es puramente céltico¹⁰, con connotaciones que, a menudo, nada tienen que ver con las costumbres cortesas. Pero Chrétien lo utiliza magistralmente para estudiar la psicología amorosa de sus héroes.

El punto de partida es la fuente mágica de Barenton¹¹, en el bosque de Brocéliande. Es la «fuente que hace llover», elemento folklórico que enmascara una realidad más antigua, a saber, la tradición de un santuario en medio del bosque, el *nemeton* galo, que es el lugar ideal donde el cielo y la tierra se encuentran. En ese caso, el claro de Barenton (antaoño *Belenton*), visible todavía hoy, es el santuario dedicado al dios de Luz Belenos, el «Brillante». Una *costumbre* afirma que quien tome agua de esa fuente y la vierta sobre la escalinata que la corona producirá así una tempestad que devastará toda la región. Un caballero negro, que, en el relato de Chrétien de Troyes, se llama Esclados el Rojo, acude a castigar al audaz retándolo al combate. El caballero Yvain, hijo del rey Uryen, uno de los familiares del rey Arturo (y también un personaje histórico de los bretones del norte de la isla de Bretaña), intenta la experiencia de la fuente. Retado por Esclados el Rojo, combate y le hiere mortalmente. Habiéndolo per-

¹⁰ Véase J. Markale, *L'Épopée celtique en Bretagne*, op. cit., págs. 166-182. Como en *Erec y Enide*, existe un texto galés paralelo, *Owein o la Dama de la Fuente*, que procede de un prototipo común a la obra de Chrétien y a la del anónimo autor galés. La comparación entre ambos relatos pone de relieve un mito fundamental que se remonta a la noche de los tiempos, pero permite revelar también lo que Chrétien de Troyes quiso añadir.

¹¹ En el bosque de Paimpont (Ille-et-Vilaine) contiguo a Morbihan, accesible por el pueblo de Folle-Pensée. Es el único lugar del bosque de Brocéliande cuya tradición legendaria es realmente local; el resto de los apelativos artúricos es obra de clérigos y eruditos.

seguido hasta la fortaleza, sale bien librado gracias a la complicidad de la acompañante Luned, personaje bastante misterioso pero, sin duda, mágico. Enamorado de la viuda de Esclados, la hermosa Laudine, consigue casarse con ella, y se convierte así en el guardián de la fuente. Pero aparecen el rey Arturo y sus caballeros y, tras haber sido cordialmente recibidos por Yvain, le arrastran a nuevas aventuras, torneos y diversos juegos cortesas. Yvain ha obtenido de la dama Laudine un año de vacación, una vacación que le ha concedido sin problema alguno. Pero, atrapado en esas actividades de caballero, olvida francamente el plazo que se le ha impuesto, y una mensajera de Laudine acaba avergonzándole ante todos los caballeros de Arturo.

Se advierte también ahí que debe debatirse la cuestión de la *recréance*. Como caballero, Yvain no podía renunciar a llevar a cabo proezas cuya gloria recayera tanto en su dama como en él mismo. Pero, al no obedecer a la dama, Yvain se ponía deliberadamente fuera de la ley, al haber faltado a la palabra dada a quien era, en pleno sentido del término, su señora, aunque fuera también su esposa legítima. Laudine, la dama de la Fuente, es en efecto la imagen más perfecta de la dama del amor cortés, y no es el menor de los méritos de Chrétien de Troyes haber conseguido convertirla en la esposa de Yvain. La problemática cortés no se ve por ello mermada. La última palabra corresponde siempre a la dama porque representa, sea esposa o amante, la perfección en la que debe empeñarse el caballero so pena de venir a menos y ser considerado desleal.

He aquí, pues, a Yvain rechazado y avergonzado por su dama. Vaga por el bosque como un loco o, más bien, como un animal salvaje. Salva a un león de una serpiente, combate simbólico por antonomasia, y el león se une a él como animal de ejemplar fidelidad. Lleva a cabo numerosas hazañas y consigue incluso salvar a la doncella Luned de una situación imposible. Y, finalmente, ésta lo arregla todo. Pide a Yvain que merodee, cada anochecer, junto a la fuente y vierta agua en la escalinata. Las tormentas se suceden así, assolando los dominios de Laudine. Le es entonces

fácil a Luned demostrar a Laudine que el único hombre que podría sacarla del apuro es el misterioso caballero del león. Pero, añade Luned, no hará nada si Laudine no se compromete a reconciliarle con su dama. Cayendo en la trampa, Laudine no tiene más remedio que aceptar la solución y cuando descubre que se trata de Yvain es demasiado tarde, no puede dejar de cumplir su palabra. He aquí, pues, a Laudine e Yvain reconciliados y formando de nuevo una pareja ideal.

Ciertamente, como en *Glígès*, Chrétien de Troyes debió de divertirse mucho contando las aventuras de esos amantes —casados— que sólo en la prueba encuentran su equilibrio. Éste era ya el sentido del relato de *Erec y Enide*: no basta con estar casados para constituir una pareja ideal. Es preciso que cada uno de los participantes en esa pareja manifieste cualidades fuera de lo común. De lo contrario, ¿por qué hablar de ellos? La pareja formada por Yvain y Laudine es, en principio, una pareja legítima ante la ley y la moral cristiana, pero no lo es ante el código de amor cortés. Todas las aventuras a las que se ve sometido Yvain, en la segunda parte del romance, son necesarias, pues, para que afirme su pertenencia a esa famosa caballería de amor, al margen de la cual no hay posibilidad alguna de ser un héroe. El propósito de Chrétien de Troyes se apoya, pues, en el *espíritu* del código cortés, aunque las circunstancias hagan de sus héroes gente casada. Por otra parte, y ya se ha dicho, en las reglas de amor, dos personas casadas pueden mantener una apasionada relación amorosa: la única condición es que la relación debe ser libremente consentida, pero en modo alguno dependiente de la obligación conyugal. De ahí el momentáneo enfado entre Yvain y Laudine, un divorcio provisional en cierto modo y que sirve de *prueba*. Laudine no puede ya negarse a reconciliarse con Yvain porque éste ha satisfecho las obligaciones esenciales del amante cortés. Y como amante, y no como esposo, ella le reintegra a la pareja ideal —e infernal— que formaba con él.

La dialéctica de Chrétien de Troyes es muy sutil, porque, en apariencia, se respeta la moral cristiana y, por consiguiente, la

moral social queda idéntica. No existe ese adulterio que debía de escandalizar a la gente de bien, aunque se supiera que no era un adulterio completo. Había, en cambio, la exaltación de una unión total, de una *fusión* entre dos seres que se habían buscado durante mucho tiempo y que volvían a encontrarse al cabo de complicadas pruebas para mayor bien del Amor y de la Proeza. También en este sentido, la pareja cortés puede definirse como una pareja *infernal*: escapa de las clasificaciones corrientes y se presenta como perfectamente marginal con respecto a los usos de la época. Es posible imaginar, en efecto, la extraña estructura de pareja formada por Yvain y Laudine: nacida de la necesidad de asegurar la protección de los dominios de la dama de la Fuente, se reconstituye, al finalizar las aventuras, por esta misma necesidad. Y esta necesidad aparece como la justificación del amor que une, de hecho, el caballero a su dama. Porque, ¿cómo explicar el empecinamiento de Yvain en llevar a cabo proezas sin el amor que siente por Laudine? ¿Cómo explicarse la locura y la miseria de Yvain al saber que su dama le rechaza? ¿Cómo explicar la paciencia de Laudine y su indulgencia final si no hubiera, por su parte, un amor muy profundo hacia ese hombre, tan indisciplinado, no obstante, que se burla de sus órdenes y no vuelve cuando ella se lo había ordenado?

¿Es eso prueba de que está apareciendo una rebelión masculina, en el marco del amor cortés, como respuesta a la tiranía de la dama? Se ha afirmado. Al igual que se ha afirmado que Chrétien de Troyes se desmarcaba, así, de María de Champaña, que le había obligado a escribir *El caballero de la carreta*, perfecta ilustración del amante sometido por completo a la voluntad de la mujer amada.

Pues en *El caballero de la carreta* se manifiesta con toda claridad el código de amor, tras haber sido discutido y comentado por las grandes damas de la época, y del que María de Champaña, como su madre, Leonor de Aquitania, fue uno de los ejes pensantes. De buenas a primeras, Chrétien de Troyes anuncia con claridad sus intenciones y sus deberes: «Puesto que mi dama de

Champaña tiene el deseo de que emprenda un cuento en francés, pondré todo mi corazón en el oficio, como hombre entregado por entero a su devoción en todo lo que aquí abajo puede escribir, sin ofrecerle un grano de incienso». Y reconoce igualmente de dónde procede el tema del cuento: «Recibió de la condesa, como generoso presente, la materia con la idea básica, y vela él por el modo, sin dar nada más que su trabajo y su aplicación¹²». Bien se ve que Chrétien de Troyes no se considera el autor del libro, sino simplemente el *escribidor* de un tema que le ha sido impuesto.

Es, sin embargo, responsable de la introducción de Lanzarote del Lago en la leyenda artúrica. En su origen, la tradición sobre Lanzarote parece ajena a Gran Bretaña, patria del rey Arturo, y debe buscarse en la Bretaña armoricana, en especial en el país de Vannes¹³. Lanzarote del Lago es «mencionado ya en *Erec y Enide*, héroe de un poema anglonormando conocido sólo por la traducción al medio alto alemán del *Lanzelet*, pero anterior con toda probabilidad al *Caballero de la carreta*, independiente de éste en todo caso, [...] y pertenecía a la materia de Bretaña antes que Chrétien hubiera escrito su primer romance bretón¹⁴. En

¹² Traducción de la versión en francés actual de Jean Frappier, París, Champion, 1967, pág. 27.

¹³ Es la tesis que expuse, apoyándola con documentos, en *La Tradition celtique en Bretagne armoricaine*, op. cit., págs. 109-132, y que retomé en mi obra *Lancelot et la chevalerie arthurienne*, op. cit. Otra tesis, inspirada por algunos eruditos normandos, entre ellos J.C. Payen, considera la leyenda de Lanzarote originaria de la Baja Normandía, en la región de Domfront y de Bagnoles-de-l'Orne: Lanzarote sería el aspecto heroizado de un santo del siglo VI, antiguo guerrero convertido en eremita, san Frambault o Frambourg, cuyo blasón es idéntico al que se atribuye a Lanzarote del Lago. Pero la localización de los lugares artúricos en el oeste del departamento del Orne y en el norte del de la Mayenne procede, esencialmente, del hecho que fueran escritores normandos quienes transcribieron (por orden de los Plantagenet) en primer lugar la leyenda del rey Arturo y de sus caballeros.

¹⁴ J. Frappier, introducción a la traducción del *Lancelot*, op. cit., pág. 12.

cualquier caso, una cosa es segura: Chrétien fue el primero que convirtió a Lanzarote en amante de la reina Ginebra.

Jean Frappier añade: «Es fácil adivinar las transformaciones esenciales que debió de introducir en el tema primitivo, en parte por instigación de la condesa María. En detrimento del rey Arturo¹⁵, hizo de Lanzarote el liberador de la reina, ilustrando de este modo la doctrina del amor cortés, del *fin'amor* cantado por los trovadores. El caballero-amante prevalece, en proezas y en valor, sobre todos los demás caballeros porque es guiado por Amor, infalible divinidad, virtud ennoblecedora, y obedece con sumisión y gozo los deseos, incluso los caprichos, de la dama deseada y adorada al mismo tiempo. En esta concepción reside el "sen", o el espíritu del romance. Desemboca en una religión del amor, con sus deberes, sus pruebas, sus impulsos místicos, sus gracias, sus éxtasis, sus recompensas, al margen de las reglas de la ley social y de la moral ordinaria, por encima incluso del honor caballeresco, como prueba a las mil maravillas el símbolo de la infamante carreta».

El tema de la novela se ha tomado de la mitología céltica: la reina, símbolo de la colectividad, es raptada por un dios del Otro Mundo, en este caso Meleagant (al que los textos galeses denominan Maelwas), y, en nombre del rey —y de la colectividad— un héroe emprenderá peligrosas aventuras, tomadas también de la mitología céltica, para liberar y devolver a la reina. Sobre este esquema tradicional, Chrétien de Troyes calcó la deman-

¹⁵ Sería necesario matizar en este detalle el juicio, irreprochable por lo demás, que formula aquí Jean Frappier, referente al *Caballero de la carreta*. Ciertamente, de creer a los documentos anteriores a Chrétien (esculturas de la catedral de Módena, textos eclesiásticos del País de Gales), el propio rey Arturo interviene cuando la reina está en peligro o cuando es raptada. Pero lo propio del rey céltico es ser *cornudo*, y advertimos que el personaje de Lanzarote no hace sino recubrir los numerosos amantes de la reina en las versiones primitivas de la leyenda. Véase J. Markale, *Le Roi Arthur et la société celtique*, op. cit., págs. 157-169.

da cortés de la dama, infundiendo a cada acontecimiento una resonancia particular, adecuada en todo punto al *fin' amor*.

Ginebra es, pues, raptada por Meleagant, que es el anti-amante cortés: no espera a que la dama corresponda a su amor; se adelanta y utiliza la violencia. Esto es algo que la sociedad cortés no puede tolerar. El senescal Kai, emanación de esta sociedad, intenta liberar a la reina, pero es vencido, herido y hecho prisionero. Se dirá: ¿por qué no se interpone el rey Arturo? Pero, por una parte, el rey de tipo céltico no actúa, limitándose a estar presente para asegurar el equilibrio del grupo social y, por otra parte, siendo el marido, no cuenta desde el particular punto de vista del amor cortés. Será, pues, Galván, sobrino del rey y su presunto heredero, quien se lance en busca de la reina, en nombre del grupo social del que es el más fiel representante. Por lo que a Lanzarote se refiere, se lanza a la aventura a título personal, porque es el amante: ahora bien, el amante siempre está celoso y, en ese caso, siente celos de Meleagant. Debe, pues, arrancar Ginebra a Meleagant, que es un amante potencial, y neutralizarle. Pero, repitámoslo, Lanzarote —que es la imagen heroizada del dios céltico multifuncional Lug— no pertenece a la comunidad artúrica; sólo es su aliado, y conserva así toda su autonomía, situación privilegiada para quien es el amante de la reina. Eso permite, pues, a Chrétien de Troyes encargar al personaje una misión delicada y ejemplar: convertirse en el caballero-sacerdote del culto a la dama.

Pero no se convierte en caballero-sacerdote quien lo desea. Antaño, cuando un sacerdote decía la misa tradicionalmente, comenzaba por arrodillarse al pie del altar antes de subir los pedales que llevaban al tabernáculo. Es necesaria una postura de humillación antes de conseguir el triunfo. Lo mismo ocurre con Lanzarote, que se verá confrontado a la más grave de las humillaciones: ser considerado como el último de los criminales.

Es el famoso episodio de la carreta... Lanzarote va a pie, ha perdido su caballo y no sabe adónde dirigirse para encontrar el rastro de Meleagant. He aquí una carreta conducida por un enano,

pero no es una carreta cualquiera: «Como las picotas, esta única carreta era común a los felones, a los asesinos, a los vencidos en combate judicial, a los ladrones que robaron el bien de otro por la astucia o la fuerza en un rincón del bosque. El criminal cogido con las manos en la masa era puesto en la carreta y llevado de calle en calle. Para él se habían acabado todas las dignidades. En adelante, se negaban a escucharle en las cortes: se habían acabado las pruebas de honor y de bienvenida. Eso era lo que significaban, siniestramente, las carretas en aquel tiempo».

Lanzarote pregunta al enano si sabe algo de la reina y de su raptor. El enano, diabólicamente, le responde: «Si subes a la carreta, antes de mañana podrás saber qué ha sido de la reina». Lanzarote queda perplejo: «Por su desventura se demoró, por su desventura se avergonzó y se abstuvo de saltar enseguida a la carreta. ¡Qué castigo, demasiado cruel para su gusto, va a sufrir! Pero Razón, en desacuerdo con Amor, le exhorta a no dar semejante salto, le sermonea y le enseña a no emprender nada que le vincule al oprobio. Razón sólo mora en los labios: se arriesga hablándole así. Amor está en el corazón encerrado: da una orden y un impulso. Hay que subir pronto a la carreta. Amor lo quiere: el caballero salta. Qué le importa la vergüenza si éste es el mandamiento de Amor¹⁶». Es la frase esencial: por amor a su dama, *todo* debe hacerse, sin restricción alguna. La vacilación de Lanzarote, como sabemos, le será duramente reprochada por la reina, pero, acallando su vergüenza, el caballero consiente en ser indigno. Hele aquí en la carreta, arrastrado por ciudades y pueblos, copiosamente abucheados y deshonrados. Mientras, Galván, que se ha negado a subir a la carreta, se limita a seguirla en su propio caballo. «En otras palabras», escribe Charles Méla, «y eso no puede comprenderlo Galván, el caballero ha deseado la funesta suerte de su degradación; se ha aventurado, precisamente, por donde empiezan las razones de odiar su vida, de estar en guerra consi-

¹⁶ *Le Chevalier à la charrette*, op. cit., pág. 35.

go mismo, de cometer actos insensatos. *Pues su infamia le da acceso a la imposibilidad de su goce*. Pero, si ha elegido este camino, ¿a qué precio puede sostenerlo, sin sucumbir, como ha estado a punto de hacerlo, a su tentación? La vergüenza parece profundamente ambivalente porque Lanzarote la decide tanto como la sufre: si bien dispone transgredir el deseo, no deja de mantener al héroe como apartado con respecto a sí mismo. El éxtasis o la ironía. Sin vergüenza, Lanzarote no hubiera conocido el primero ni utilizado la segunda. La desmesura del amante no tiene más igual que la perfecta moderación del caballero¹⁷.

Se han reunido todas las condiciones requeridas para que el deseo amoroso se ejerza en su mayor dimensión. La ausencia de la dama amada, el peligro representado por el rival Meleagant, los atroces celos que se apoderan de Lanzarote, la imposibilidad material en la que se encuentra, sin caballo, para ir hacia la dama, la degradación, la vergüenza que acepta —no sin cierto debate interior— y, finalmente, el valor necesario para enfrentarse a una muchedumbre que le abuchea, la renuncia a su rango de caballero: todo antes que perder a Ginebra. El amante se somete aquí, más que nunca, a la dama, al menos a la imagen que de ella se hace. Pero, a fin de cuentas, la realidad de Ginebra es muy frágil: ¿existiría al margen de Lanzarote? Entonces se plantea de nuevo la cuestión de la pareja. Y acabamos considerando que el hombre y la mujer no tienen existencia alguna el uno sin el otro: 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. Lanzarote, en la infamante carreta, está perdiendo su individualidad (y su honor de caballero) para convertirse en uno de los componentes de la pareja. Entonces se comprende que haya sido necesaria la misera: ésta era indispensable para obtener un vacío que provocara, inevitablemente, la aparición del nuevo ser, la pareja.

¹⁷ Ch. Méla, *La Reine et le Graal*, op. cit., pág. 270.

La carreta es, pues, una prueba significativa, como lo será más tarde el paso del puente de la Espada. Para entrar en la ciudad de Gorre, ese extraño Otro Mundo «del que nada regresa», y donde Meleagant mantiene prisionera a Ginebra, se debe cruzar un río tumultuoso y peligroso por dos vías, la de un puente *bajo el agua* y la de un puente *sobre el agua* que consiste en una espada, gigantesca y cortante, colocada entre ambas orillas. Aunque Galván elige el puente *bajo el agua* porque el camino le parece más seguro, Lanzarote, en cambio, elige el puente de la Espada, la vía más peligrosa, la más directa, la más rápida, la que se adapta perfectamente a su ardor amoroso. Y se hiere de un modo horrible. Aparece entonces el símbolo de la herida de amor: sólo puede ser sangrienta, puesto que pone en juego todo el ser, tanto el cuerpo como el alma. Por lo demás, recordemos que el paso por el puente de la Espada no provoca una nueva herida: la herida existía ya desde mucho tiempo atrás, *desde que los ojos de la reina se posaron en Lanzarote*. El tema de los ojos que hieren mortalmente al amante, como los rayos del sol que pueden ser asesinos, es muy conocido por todos los trovadores, pero los poetas barrocos del siglo XVI sabrán utilizarlo bien y ponerlo otra vez de moda. En cualquier caso, sólo *avergonzado y herido* puede Lanzarote llegar ante Ginebra. Ha tenido que prescindir de todo, volver a ser virgen en cierto modo: la Señora Reina lo exige. Era el precio que debía pagarse para entrar en el vergel paradisíaco donde la diosa, con la mayor impaciencia, espera al amante que sea digno de ser su igual.

Y, a este respecto, el puente de la Espada es tan cruel como la subida a la carreta: «Conducta extraña y maravillosa: arrebatada a sus pies, a sus manos, la armadura que los cubre. No llegará indemne y sin cortes al final de la prueba. Pero sobre la espada, más afilada que hoz, se habrá mantenido con firmeza, con las manos desnudas y descalzo, pues no ha guardado zapatos, calzas ni ante-pies. No se preocupaba demasiado de las heridas de sus manos y sus pies, prefería lisiarse a caer del puente y tomar un baño forzoso en aquella agua de la que nunca podría ya salir.

Sufriendo el tormento que se preparó para él, llevó a cabo la horrenda travesía. Las manos, los pies y las rodillas sangran. Pero de Amor, que le guía, recibe bálsamo y curación. Por eso *su martirio es para él delicia*. Ahora el amante es alcanzado en sus carnes. Está dispuesto a realizar el último acto, es decir, a presentarse ante la dama a quien ha dado las pruebas de su amor: ha llegado hasta el fin, moral y físicamente.

Al menos debiera ser así. Pero el objeto de su amor le está prohibido mientras el raptor —el rival— lo mantenga encerrado en una prisión que se parece mucho a las profundidades del inconsciente. Lanzarote debe combatir también con Meleagant. El padre de Meleagant, el buen rey Baudemagu (de nuevo un personaje mitológico que tiene algo en común con el Saturno de la Edad de Oro latina), interviene como equilibrador del mundo y hace que cese el combate, obligando a Meleagant a devolver a Ginebra. Y Baudemagu conducirá ahora, hacia la reina, al amante vencedor, convencido de que va a recibir la justa recompensa que merece.

No es así. La reina se aparta con soberbia e ignora la presencia que tanto ha hecho para liberarla. ¿De qué se trata, pues? Ginebra no dice nada. Baudemagu nada comprende de esta actitud. Lanzarote cree adivinar, confusamente, que no ha sido un perfecto amante, pero no sabe lo que ha hecho —o lo que no ha hecho— para enojar a la reina. Se sume en la desesperación. La imagen de Ginebra le acosa y, cuanto más se prolonga y se acentúa la ausencia de la reina, más aumenta su deseo. Es la ley del amor. Como dice el código de amor, «una conquista fácil quita valor al amor, una conquista difícil le da precio». Pero el mismo código añade: «El amante no puede negar nada a su amada». Y, es evidente, Lanzarote ha debido de negarle algo a Ginebra. ¿Pero qué?

Más tarde lo sabremos. Por el juego de las circunstancias, y eso le va muy bien a Chrétien de Troyes, permitiéndole reanimar la acción con múltiples peripecias, Lanzarote es considerado muerto, y la reina Ginebra se sume en la desesperación. Se

da cuenta entonces de que ha sido injusta con Lanzarote. A decir verdad, se siente incluso responsable de su muerte: «Creo que nadie sino yo le dio el mortal golpe [...] Sí, mi negativa a decirle una palabra le arrancó en un momento la vida con el corazón... [...] ¡Ay! ¡Cómo me sentiría salvada de la desesperación si, una sola vez antes de su muerte, le hubiera tenido en mis brazos! ¿Cómo? ¡Ah, sí! Desnuda yo contra él desnudo, para mejor abandonarme a mi felicidad¹⁸». Si se comprende bien, la reacción de Ginebra se explica por el hecho de que todo lo que ha ocurrido hasta entonces es perfectamente inútil: la larga búsqueda de amor, búsqueda dolorosa entre todas, de Lanzarote hacia Ginebra no ha servido de nada al no verse coronada por la íntima fusión de ambos seres. Ginebra levanta acta de un fracaso, pero ese fracaso le concierne tanto como a Lanzarote. De ahí su otra pregunta, también adecuada al código de amor: «Ahora que ya no existe, sólo por cobardía no vuelo hacia la muerte». ¿Se debe, en efecto, sobrevivir al o a la que se ama? Ginebra, atorada por la duda, llega a la solución más lógica: «De poco precio es la amiga que prefiere la muerte al dolor sufrido por su amigo. De mi plena voluntad soportaré, por mucho tiempo, el peso de mi pesadumbre. Antes-vivir y sufrir los rigores del destino que morir y encontrar eterno reposo». El peso de la culpabilidad sigue gravitando sobre la pareja infernal formada por Ginebra y Lanzarote. Esta culpabilidad existe por la propia naturaleza de la pareja, puesto que es adúltera. Pero aumenta más aún en la medida en que, habiendo faltado uno de los amantes, esa falta repercute en el otro: Ginebra, sintiéndose culpable de la muerte de Lanzarote, debe pues *expiar*, y para expiar necesita sobrevivir. Es una respuesta posible a la problemática del *fin'a-mor*, pero se advertirá que en parecidas circunstancias, con la ayuda de pruebas, Isolda no vacilará ni un momento en reunirse con Tristán en la muerte. El debate que alienta en Ginebra

¹⁸ *Le Chevalier à la charrette*, op. cit., pág. 121.

no preocupará a Isolda, ni la noción de culpabilidad. Es decir, que la pareja formada por Ginebra y Lanzarote no ha alcanzado todavía la fase final donde, llegados a la fusión, sólo la muerte puede satisfacer un deseo que no puede ya más de tanto manifestarse.

Bueno sería, en este momento de la discusión, abrir un paréntesis sobre el deseo que mueve a los amantes. Este deseo puede ser tanto carnal como intelectual o espiritual. Para Ginebra, estar desnuda contra su amante desnudo no significa más que la completa fusión de dos seres en uno solo. Vemos en ello un matiz sexual cualquiera, porque consideramos el amor desde el punto de vista de la dicotomía, hacia el que nos ha dirigido la Iglesia católica romana, integrando en la obra carnal su contexto de procreación, es decir, en definitiva, una noción de culpabilidad: toda obra carnal que no esté seguida de procreación es un insulto a la obra divina, un pecado, pues. Pero Ginebra no habla de pecado. Sólo habla de *realización*. Y si tiene dudas —cuando en circunstancias análogas, Isolda no las tiene— es porque está convencida de que ni Lanzarote ni ella han llegado al final de su deseo. Hay carencia pues o, más bien, sentimiento de frustración: ¿de qué ha servido la larga andadura del uno y la otra si desemboca en algo no vivido?

Eso prueba, en cualquier caso, que el amor de Ginebra y de Lanzarote no ha llegado al punto de no regreso del que habla la hermosísima y extraña película japonesa de Nagisa Oshima *El imperio de los sentidos*, y en el que —en un plano estrictamente sensual— la escalada del deseo lleva a la muerte. Es, respetando todas las proporciones, la conclusión que se impone en la historia de Tristán e Isolda, aunque, en el curso del relato, no se haga hincapié en el componente sexual de su relación. En el caso de Ginebra y de Lanzarote, se limitan a decirnos que su unión no había alcanzado aún ese punto de no regreso que exige la muerte. De ahí la pregunta de Ginebra y su decisión final de sobrevivir, para expiar, según dice; en realidad porque la anima la loca esperanza de que Lanzarote esté todavía vivo.

Efectivamente, está vivo todavía. Pero él también se hace preguntas. El rumor público, decididamente muy prolijo, le hace saber que su dama ha muerto. La desesperación y la duda se apoderan de él, y se prepara para el suicidio. La vida no tiene ya sentido alguno. El vacío le rodea, y no es la vacuidad lo que sentía al atravesar el puente de la Espada: pues, en el puente de la Espada, despojándose de su armadura y de sus calzas, se ponía en *disponibilidad* para recibir el don de Ginebra. Ahora, no hay ya *vacuidad* en el sentido metafísico e incluso budista del término, sino vacío, nada absoluto. No puede ya alcanzar nada.

Naturalmente, todo se arregla. Sus compañeros le salvan de la muerte. ¿Está salvado, por ello, de la muerte lenta que constituye ahora su ser? Por fortuna, el famoso rumor público rectifica los errores. Lanzarote sabe que Ginebra sigue viva. Ginebra sabe que Lanzarote sigue perteneciendo a este mundo. Y Baudemagu, decididamente y más que nunca el buen Saturno, rey de la Edad de Oro, no para hasta reunir a los amantes y reconciliarlos.

Por otra parte, no necesitan ser reconciliados, porque la prueba sufrida basta para disipar las dudas y las falsas interpretaciones. Es preciso, sin embargo, que Lanzarote sepa por qué Ginebra le ha mostrado tanta indiferencia. Hace la pregunta a la reina, y ésta le responde, con una franqueza que revela tanta ingenuidad como firme creencia en el *verdadero amor*: «¿Olvidáis que la carreta os dio vergüenza y mucho miedo? Lamentasteis demasiado subir a ella: ¿acaso no os retrasasteis dos pasos? He aquí por qué no quise, en verdad, ni hablaros ni concederos una mirada».

Nada más conforme con las reglas del código del amor cortés. Y eso se tiñe claramente de lo que, hoy, denominaríamos cierto sadismo. Sin embargo, sería preciso hablar del masoquismo de Lanzarote que, según algunos comentaristas, soporta aquí el peso de tonterías dignas de una época de obscurantismo. Se han burlado, en efecto, de ese detalle en apariencia insignificante y lo han utilizado para denunciar la estupidez de una doctrina que hacía de la sumisión a la mujer una regla absoluta que impulsaba a una exigencia irracional. Ese «retraso de dos pasos»

parece ridículo y, a primera vista, se tratará a Ginebra de mujer cruel, o de mujer fútil, por haberse atrevido a reprochar tan pequeña falta a quien, pese a los peligros, la ha salvado de una suerte poco envidiable. Ese retraso de dos pasos, es decir, la vacilación de Lanzarote, es sin embargo un elemento primordial que puede prestarse a numerosos comentarios por poco que se desee considerarlo en su contexto.

En el debate interior que nos transcribe Chrétien, cuando Lanzarote es invitado a subir a la carreta, Razón combate a Amor. El empleo de alegorías que complacerían a los autores del futuro *Romance de la Rosa* no debe ocultar la realidad de lo que ocurre en el espíritu de Lanzarote: como caballero, subir a la carreta y dejar que le abucheen no es sólo un acto individual; compromete a toda la caballería a la que Lanzarote pertenece, y su vergüenza será también la de todo el grupo. ¿Tiene derecho a traicionar al grupo? Por otra parte, Lanzarote sabe muy bien que si no sube a la carreta se arriesga a perder para siempre a la reina. La situación es, en cierto modo, corneliana.

Sin embargo, Chrétien de Troyes cuida de advertir que Razón permanece confinada en los labios, es decir, que pertenece al campo de la palabra, del discurso; en cambio, Amor se encuentra «encerrado» en el corazón, de modo más secreto, escapando a todo lenguaje racional, pero motivando, provocando la acción. Y es Amor el que prevalece, es decir, la no-reflexión. Hay en ello una evidente intención pedagógica: el Amor, el *verdadero amor*, es tal estado de perfección, supone tal superación de uno mismo que la Razón nada puede hacer ya: estamos en el campo de la pura emoción, la pura sensibilidad y forzoso nos es advertir, como hace Ginebra, que Lanzarote no ha alcanzado por completo esta perfección, esa superación de uno mismo que equivale a la total fusión de los cuerpos y las almas. Ciertamente, no está lejos de ello: dos pasos bastarían para colmar el retraso. Pero ahí está el hecho: para Ginebra, como para todo observador imparcial, Lanzarote no ha alcanzado todavía el grado suficiente para que las antinomias se perciban de modo no contradictorio. Si amara real-

mente, no habría discutido y, por lo tanto, no habría vacilado. Ginebra, aplicando rigurosamente la ley de Amor, sólo puede advertir la separación que subsiste, de ahí su gesto de desprecio o de indiferencia para con Lanzarote. Necesita un amante perfecto y aguardará que la perfección se cumpla.

Lanzarote reconoce de buena gana su falta. Sabe que si se presenta la misma circunstancia, no volverá a cometer este error. También la reina lo sabe: le habrá servido de lección. Ginebra puede ahora mostrarse generosa y perdonar. Es también una de las reglas del código de amor ser altruista y saber amar a los demás. El perdón es un modo de amar. Es como si Lanzarote fuera absuelto por un tribunal de la penitencia cuya sacerdotisa fuera Ginebra. Y algo mejor aún, puede ahora aspirar a la recompensa que le ha sido prometida.

¿Cuál es esta recompensa? En términos cortesos, la cosa puede ir de una simple mirada a la fusión carnal. Lo que Lanzarote desea es llegar hasta el fin. Se ignora si los dos amantes hasta entonces han llegado hasta el fin, Chrétien no nos lo dice. Sería incluso lógico que hasta aquel momento no hubieran llegado, y las proezas salvadoras realizadas por Lanzarote tomarían entonces su pleno valor iniciático. Además, la subida a la carreta y el paso del puente de la Espada —como las distintas desventuras de Lanzarote con las *doncellas* que se le ofrecen¹⁹— tienen connota-

¹⁹ Véase J. Markale, *Lancelot et la chevalerie arthurienne*, op. cit. Sería preciso poner también de relieve el éxtasis que se apodera por dos veces de Lanzarote en el relato de Chrétien de Troyes. Uno se produce cuando Lanzarote hace que una doncella le entregue un peine que ha utilizado Ginebra y que conserva algunos cabellos de la reina: «Cuida de retirar los cabellos con sus dedos tan suaves que no rompe ni uno solo [...] La adoración comienza: se los lleva cien y mil veces a sus ojos, a su boca, a su frente, a todo su rostro. Los encierra en su seno [...] El oro cien veces purificado y cien veces refinado al fuego sería más oscuro que la noche tras el más brillante día de ese estío si se contemplaran, uno junto a otro, el oro y los cabellos» (traducción de la versión francesa de Frappier, op. cit., págs. 59-60). El segundo éxtasis se produce durante el combate que opone a Meleagant y a Lanzarote. Agotado por los cortes del puente de la Espada, Lanzarote se debilita. Una acompañante de la reina

ciones sexuales evidentes y preparan el acceso al último estadio. La reina sabe muy bien qué desea Lanzarote, tanto más cuanto ella desea la misma cosa. Pero una regla igualmente absoluta del código de amor exige que el *fin'amor* se realice en el mayor secreto, al abrigo de los *gelos* y los *lausengiers*. No importa: Ginebra provocará una artimaña y, al hacerlo, obligará a Lanzarote a una prueba suplementaria, como para vengarse a *fin de cuentas* de los dos pasos de retraso, simplemente para que su amante recupere ese retraso.

La reina se halla en una habitación del palacio de Baudemagu, vigilada por Meleagant y sus hombres. Además, Kai, herido, está tendido en un lecho, en la misma habitación. La habitación le está, pues, prohibida. A menos que... «Venid esta noche a hablarme en esta ventana cuando todo el mundo en estos lugares duerma. Pasaréis por aquel vergel. No podéis vos entrar aquí como un huésped acogido para pasar la noche. No conseguiréis penetrar aquí. No podré tampoco llegar hasta vos, salvo por las palabras que os diré o por gestos de la mano.» El programa es, pues, limitado, pero Lanzarote se guarda mucho de lamentarse, muy feliz por encontrarse, a fin de cuentas, en compañía de Ginebra.

He aquí, pues, a Lanzarote, redimido, radiante porque está ya inundado por la luz solar que emana de la mujer amada, pasando por el *vergel* y llegando a la *habitación*. Son los dos santuarios del amor cortés, y los trovadores no han dejado de explorar todos sus recursos poéticos. Pero al llegar junto a la habitación, la reja que cierra la ventana le recuerda que su lugar no está *todavía* en el interior. Por otra parte, no sería un gran triunfo para un amante de semejante magnitud descubrir una ventana o una

Ginebra se las arregla para dirigirse a él y hacerle saber que la reina está allí, en una ventana. Lanzarote contempla a la reina e, inmediatamente, recupera las fuerzas, como si los rayos solares que emanan de Ginebra le infundieran un nuevo dinamismo. En cualquier caso, el episodio se adecua a las metáforas habituales de la poesía cortés y de la poesía barroca del siglo XVI.

puerta deliberadamente abiertas. El juego ritual que se desarrolla exige ciertas complicaciones. «La mujer, sexualmente ofrecida a su deseo, se ha convertido de pronto, sin que pueda evitarlo, en un objeto enloquecedor. Se ve obligado a proseguir más adelante cuando su demanda queda marcada por la imposibilidad [...] Si la vía parece libre al amante, le es forzoso inventar una prohibición más absoluta aún [...] Cuando está muy cerca de la satisfacción, todo ocurre como si le faltara la propia carencia y le fuera necesario, a toda costa, restablecerla. Se crea su propio suplicio si el otro olvida ser cruel. Ésta es la más profunda verdad nunca alcanzada en el *fin'amor*²⁰». Por otra parte, esta mujer tan deseada, «es preciso que sea inalcanzable para que una noche imprevisible se le entregue por fin. Si la adivinara y fuese suya por completo antes incluso de poseerla, toda la erótica de los trovadores hubiera sido en vano, la capa de las cómplices tinieblas no hubiera envuelto la camisa turbadora, maravillosamente blanca, de la reina²¹». «La reina apareció en la blancura de una camisa [...] Cuando Lanzarote advierte que la reina acerca a él su frente apoyándola en los grandes barrotes de hierro con los que está enrejada la ventana, le dirige con dulcísimas palabras una salutación que ella devuelve enseguida, pues el mismo deseo les arrasaba, a él hacia ella, a ella hacia él²²».

El deseo se hace imperioso. Se alcanza entonces el punto fusional de no regreso. Lanzarote pasa la última prueba antes de alcanzar su objetivo. Con increíble fuerza, consigue retorcer los barrotes de hierro que cierran la ventana. Al hacerlo, se hiere horriblemente, repitiendo los gestos rituales que había realizado en el puente de la Espada. Sangra por sus numerosas heridas, pero ni siquiera lo advierte: «Las barras de hierro nunca hacen correr la sangre del adúltero²³». Hele aquí ahora en la habitación, el

²⁰ Ch. Méla, *La Reine et le Graal*, op. cit., pág. 286.

²¹ *Ibid*, pág. 288.

²² *Le Chevalier à la charrette*, op. cit., pág. 129.

²³ Ch. Méla, *La Reine et le Graal*, op. cit., pág. 296.

segundo y último santuario del *fin'amor*, la imagen más provocadora que existe para un poeta, el nudo perfecto a cuyo alrededor se enrollan las fantasías. Como canta el trovador Arnaut Daniel, «cuando el recuerdo de la habitación donde, para mi daño, sé que ni uno solo entra, [...] ningún miembro tengo que no tiemble, ni uña, más que el niño hace ante la virgen: ¡tal es mi miedo a no tener cerca su alma! Pueda ella, de cuerpo que no de alma, recibirme en secreto en su alcoba²⁴».

Lanzarote es consciente de que se encuentra, efectivamente, en un santuario. Sea cual sea la intensidad de su deseo, respeta el ritual: «Ante ella se inclina y le rinde adoración, pues no cree tanto en las reliquias de los santos²⁵». Pero la reina ha comprendido que su amante había recorrido el largo camino con el único objeto de formar con ella esa pareja absoluta e infernal que ambos deseaban desde hace tanto tiempo. «Le hace el más hermoso de los recibimientos, con un fervor sin comedimiento, pues Amor y su corazón inspiran el transporte.» En cuanto a Lanzarote, perdido en su adoración amorosa, «goza una tal felicidad, nacida de los besos, de toda la fiesta de los sentidos, que le ocurre en verdad un prodigio de gozo. Nunca antes oyó hablar de pareja maravilla²⁶». En cierto modo, Chrétien de Troyes, que se muestra muy discreto sobre los detalles materiales de este abrazo, lo presenta como la consumación más total, más notable de un *fin'amor* ejemplar, como nunca hubo otro.

Pero no sin contrapartida. Pues las heridas de Lanzarote han dejado rastros de sangre en el lecho de Ginebra. Naturalmente, encontramos aquí un tema explotado en la versión de Béroul del *Romance de Tristán*: las manchas de sangre son las pruebas ciertas del adulterio, y nunca debe perderse una ocasión de recordar que la pareja Ginebra-Lanzarote, es, como la formada por Isolda y Tristán, una pareja infernal. «Mientras los juegos de los aman-

²⁴ P. Bec, *Anthologie des troubadours*, op. cit., pág. 192.

²⁵ *Le Chevalier à la charrette*, op. cit., pág. 130.

²⁶ *Ibid.*, pág. 131.

tes les revelan inauditos gozos, las manchas de sangre que manchan inexorablemente la blancura de las sábanas transforman, en silencio, el lecho de la Maravilla en lecho de la Vergüenza. Esos mudos rastros son, en el momento de la embriaguez, como una nota de infamia, la memoria de la Ley. El corte en el dedo evoca la amenaza que acompaña inseparablemente toda transgresión en el sentido del goce. Así pues, no puede ni debe decirse el maravilloso gozo del que tuvieron entonces el privilegio: es lo Imposible cuya forma adopta lo Real. La mutilación de Lanzarote sólo es ya, entonces, el reverso privado de sentido de la mutilación fabulosa del Rey Pescador²⁷. Chrétien de Troyes se guarda mucho de decir —pero tampoco lo ha dicho ningún comentarista del episodio— que la actitud de Ginebra, crucificada en el lecho por la presencia de Lanzarote y bañada por la sangre de las heridas de éste, no deja de evocar, *aunque de modo horizontal*, la actitud de Cristo, vertical en su cruz simbólica, cubierta por la sangre de las heridas que le ha infligido la humanidad y lanzando un gran grito en el momento de morir. El orgasmo de Ginebra es una muerte. La muerte de Cristo es un orgasmo. No nos equivoquemos, la equivalencia existe, y no olvidemos que, para Lanzarote, el Graal —que contiene la sangre de Cristo— es Ginebra. Por otra parte, Ginebra no es la diosa omnipotente, madre de la humanidad, a la que Lanzarote, como representante de esta humanidad, viene a rendir un culto que nada tiene de idólatra, porque allí, en aquel momento preciso, Ginebra no es una imagen ausente sino una realidad carnal y espiritual, pues una no va sin la otra.

El episodio de la habitación es el momento álgido del romance. El resto del relato no hace más que repetir lo que ya se ha dicho de otro modo, y concretar algunos puntos destinados a poner de relieve la belleza y la crueldad de Ginebra, tanto como el valor caballeresco de Lanzarote. En primer lugar, Chrétien de Troyes, que es un humorista, no pierde la ocasión de divertirse

²⁷ Ch. Méla, *La Reine et le Graal*, op. cit., págs. 296-297.

y establecer así una especie de contra-texto al episodio *serio* y absolutamente *sacro* que acaba de describir. El pretexto de ese humor son las manchas de sangre que, sin embargo, como hemos visto, son esenciales en la *pasión* (tanto en sentido crístico como en sentido amoroso) que acaban de vivir Ginebra y Lanzarote. Por la mañana, cuando Lanzarote se ha marchado tras haber devuelto a su sitio los barrotes de la ventana, Meleagant descubre que el lecho de la reina está lleno de manchas de sangre. Ahora bien, como el senescal Kai —que había tenido la constancia de no despertar durante los retozos de Lanzarote y Ginebra— duerme en la misma alcoba, basta eso para que sea acusado de adulterio y felonía, tanto más cuanto sus propias heridas sangran en abundancia. La reina afirma la inocencia de Kai y exige un campeón para un duelo judicial. Evidentemente, Lanzarote es el que combatirá, una vez más, con Meleagant, pero en nombre de Kai, y para lavar a éste de cualquier sospecha. Además, antes del combate, a Lanzarote no le cuesta ni le produce vergüenza alguna jurar por las santas reliquias —en las que, por otra parte, no cree demasiado, según advierte Chrétien de Troyes— que Kai es inocente del crimen del que le acusan. Todo ello prefigura el famoso «juramento ambiguo» que lleva a cabo Isolda, en el romance de Béroul, cuando jura no haber abierto nunca los muslos para hombres que no fueran su marido, el rey Mark, y el vagabundo que acaba de hacerle pasar una ciénaga llevándola en sus hombros, y que es Tristán disfrazado. Así pues, al menos en los relatos romancescos, se toman bastantes confianzas con las rígidas reglas del amor cortés.

Cierto es que el amor cortés es casi necesariamente adúltero y, sobre todo, que debe permanecer secreto: por lo tanto, todos los medios son buenos para garantizar que no se divulgue una relación que sólo puede ser válida en la negación de las leyes morales habituales. La pareja Ginebra-Lanzarote, que da sin embargo su fuerza y su equilibrio a la sociedad artúrica (por el hecho de que Lanzarote, obedeciendo a la reina, se muestra el más fiel apoyo de la comunidad que ella representa) es una pare-

ja enteramente marginal cuya supervivencia y cuya propia naturaleza necesitan silencio y obscuridad. La acción de esta pareja es perniciosa en la medida en que se realiza sin la mirada de los demás. Y los demás son los hombres, los guerreros, aquellos que con un solo grito podrían obtenerlo todo y que, sin embargo, callan, obsesionados como están por la flamígera imagen de la mujer que una potencia diabólica ha introducido en sus filas. Extraño modo de actuar o, mejor, de no actuar. «El feudalismo cortés, una sociedad de dueños, adornó a la Dama con los atributos de la omnipotencia: a través de Ella, la única dueña, el hombre, siguiendo el engaño de su deseo, vislumbraba una orilla distinta a la de su muerte, pero en la que se descubría mortal, tierra desconocida donde existía una mujer²⁸.»

Pues Lanzarote no cesa de vencer a la muerte. De combate en combate, de encuentro en encuentro, a veces, incluso, al precio de duros sufrimientos, es el eterno Orfeo que trae el fantasma de Eurídice. ¿Pero estamos seguros de que él es quien trae a Eurídice? ¿No será, más bien, que el fantasma de Eurídice trae a Lanzarote a esa tierra de los vivos?

En la continuación de su relato, Chrétien de Troyes sigue mostrándonos a Lanzarote en otros combates. Participa, de modo anónimo, en un torneo, en presencia de Ginebra. Ahora bien, Ginebra hace que le digan que combata del peor modo. Y Lanzarote lo hace: evita los golpes de sus adversarios, actúa como un cobarde. Haciéndolo, reactualiza su vagar en la infamante carretera. Se *nadiza*, se aniquila. Se vuelve pura vacuidad. Y todo porque la dama, la tiránica dueña que ha elegido, se lo ordena. Combate «del peor modo» porque ella lo quiere. Pero, cuando llega la orden de combatir «del mejor modo» todo se aclara: he aquí vencedor de todos, y nada podrá detenerle en su marcha triunfal y triunfante. Lanzarote ha debido comprender que era preciso replegar en uno mismo para mejor saltar, que era preciso hacer en sí el vacío para mejor llenarse luego.

²⁸ *Ibid.*, pág. 288.

¿Pero llenarse con qué? La respuesta está en Ginebra. Misteriosa e inaccesible para el común de los mortales, la reina es una diosa de múltiples rostros que sólo puede, ella misma, sobrevivir en el amor que siente por aquel a quien, de entre todos los caballeros del mundo, ha elegido para que sea su *mitad*. Pues la pareja infernal del amor cortés reconstruye la díada primitiva, y sólo esta díada puede construir un mundo nuevo.

El problema es que, antes de construir un mundo nuevo, es necesario destruir el antiguo. Chrétien de Troyes no se preocupa de ello. En el relato del *Caballero de la carreta*, tras haber mostrado a Lanzarote vencedor, lo hace caer prisionero por una traición de Meleagant. Una vez encerrado Lanzarote en una torre, símbolo muy elocuente, Chrétien de Troyes pierde visiblemente interés por la suerte de su héroe. No concluye su romance y encarga al clérigo Geoffroy de Lagny que añada una conclusión. Hermoso ejemplo de colaboración literaria, se dirá. Pero la Edad Media abunda en ejemplos de este tipo. ¿Qué podemos pensar? Probablemente que Chrétien de Troyes había cumplido su contrato con María de Champaña y que ya había ilustrado bastante el *fin'amor* para tomar cierta distancia. Lanzarote y Ginebra formaban ya esa pareja infernal, ¿para qué seguir comentando su destino?

Los continuadores de Chrétien de Troyes fueron numerosos. Aprovecharon el personaje de Lanzarote del Lago y lo convirtieron en eje de múltiples aventuras, recuperadas en gran parte de las leyendas célticas. De decenio en decenio, de relato en relato, el personaje de Lanzarote cubrirá el vasto conjunto en prosa del siglo XIII que, a veces, se denomina el *Lanzarote en prosa* y, otras, la *Vulgata Lanzarote-Graal*. Signo de los tiempos, se mandará a Lanzarote, amante a veces, pero también el mejor caballero del mundo, en demanda de un santo Graal que nunca va a descubrir. El personaje tomará distintos matices y su significado evolucionará. Y, sobre todo, la tranquila amoralidad que marca al *Caballero de la carreta* dejará paso a una meditación sobre el pecado: Lanzarote no descubre el Graal a causa del pecado que

comete con la reina Ginebra, y el mundo artúrico se sume en el abismo porque Lanzarote, peleado con Arturo a causa de Ginebra, abandonará la comunidad de la Tabla Redonda, cuyo fiel protector era. La noción de *fin'amor* no existe ya en los relatos en prosa, aunque la pareja Ginebra-Lanzarote siga siendo allí, más que nunca, la pareja infernal, benéfica y maléfica al mismo tiempo, que domina la situación y provoca los acontecimientos.

Y es que esta pareja se convierte, mucho más, en un símbolo político. Al parecer, en el siglo XIII, se recuperó la formulación céltica del rey «cornudo» por necesidad, cuando la problemática del amor cortés, aun negando el papel del marido, tendía a aislar la pareja en el interior del grupo social, sin darle verdadera importancia para los acontecimientos. Encontramos de nuevo, es verdad, el juramento del amante a la señora, paralelo al juramento de vasallazgo del caballero a su señor. Es incluso un elemento básico para el relato de las aventuras amorosas de Lanzarote. Cuando llega a la corte de Arturo, cae de inmediato en éxtasis ante la reina. Pero ésta no deja de preguntar quién es Lanzarote. La atracción es recíproca y no parece que haya, por parte de Lanzarote, una *demanda* para merecer una mirada de la dama. En cambio, cuando es armado caballero en la corte de Arturo, Lanzarote «no desea ser hecho caballero por la mano del rey, sino por la de otra persona gracias a la cual espera ser mejor²⁹». No es difícil comprender que se trata de Ginebra: Lanzarote será, pues, vasallo de la reina y no del rey, y ello de acuerdo con el propio Arturo, puesto que, en cuanto llegó Lanzarote, tras advertir el excepcional valor del joven, pidió a Ginebra que hiciera cuanto estuviese en su mano para retenerle en la corte.

Estamos, pues, ante el clásico triángulo del amor cortés: normalmente, al marido no le ofusca en absoluto ver que un caballero se convierte en amante de su mujer, según las reglas con-

²⁹ *Lancelot*, traducción al francés de Alexandre Micha, París, 10/18, 1983, I, pág. 119.

cretas del *fin'amor*, es decir, excluyendo la relación sexual completa, si el tal amante va a servirle, a él mismo, con eficacia. Arturo se comporta como un perfecto marido cortés. Lanzarote se comporta como un perfecto amante cortés, al menos en la primera etapa de sus tumultuosos amores. Será luego cuando todo se desvíe. A partir del momento en que Lanzarote se convierte realmente en el mejor caballero del mundo, la pareja que forma con Ginebra toma una nueva dimensión, uniéndose al mito céltico clásico y prolongándolo hasta un nivel dramático. La reina Ginebra no es ya sólo la dama de una sociedad feudal en plena mutación; es la propia encarnación de la soberanía, como lo era la mujer en la tradición irlandesa. Ahora bien, esa soberanía, según la definición céltica, sólo puede ser colectiva y, por consiguiente, Ginebra se convierte en símbolo de la colectividad: es la comunidad artúrica la que establece una alianza privilegiada con el rey Lanzarote, que no pertenece a esa comunidad porque es un extranjero, orgulloso de serlo y que manifiesta a la menor ocasión su marginalidad. La pareja formada por Ginebra y Lanzarote es, pues, una especie de hierogamia, una hierogamia cuyas resonancias políticas no hacen olvidar su origen mitológico³⁰. Y si la apariencia sigue concordando con la teoría cortés, el espíritu ya no, pues aunque no sea cuestión de negar el amor real que une a los dos amantes, debe reconocerse que las consecuencias de este amor les superan por completo y comprometen a toda la colectividad.

Además, los relatos en prosa del *Lanzarote* «clásico» fueron compuestos cincuenta años después de Chrétien de Troyes. La evolución de las costumbres es sensible a ello, y los motivos profundos del *fin'amor* se han enriquecido con elementos místicos que desvían el amor humano hacia el amor divino, como atestigua la *Demanda del Santo Graal*. Ahora bien, el gran perdedor

³⁰ J. Markale, *Lancelot et la chevalerie arthurienne*, op. cit., págs. 67-109 para el análisis del «Lanzarote clásico» y págs. 111-155 para la «mitología de Lanzarote».

de esta sacra demanda es Lanzarote, a causa de su *pecado*. La pareja Ginebra-Lanzarote ya no es sólo, pues, una pareja marginal tolerada en una sociedad cristiana feudal, sino que se convierte claramente en una pareja maldita, una *pareja infernal* que alimenta sin duda múltiples fantasías y se revela hechizadora, pero que no deja de ser por ello arrojada a las tinieblas. El mundo artúrico se derrumba a causa de Ginebra y de Lanzarote. La influencia cisterciense es aquí más que evidente. Y el leve matiz sulfuroso que se daba a la pareja del *fin'amor* se convierte, entonces, en una condena sin equívoco. Pero todo pecado puede ser expiado: Lanzarote y Ginebra tendrán un fin honroso, retirándose uno y otro, tras la desaparición de Arturo, a un monasterio y reactualizando por ello, en el plano romancesco, lo que había sido la auténtica historia de Abelardo y Eloísa, el siglo anterior.

Cierto es que Chrétien de Troyes, al escribir, por cuenta de María de Champaña, su hermoso relato del *Caballero de la carreta*, no había previsto tales prolongaciones, como no había previsto lo que iban a hacer, más tarde, con el misterioso objeto que él denomina *un graal*. No había imaginado, en verdad, que el gozo, el inefable gozo (es decir, el goce llevado a su último extremo) que conocen Ginebra y Lanzarote en la habitación del palacio de Baudemagu, en la ciudad de Gorre (es decir, de Vidrio, donde todo es translúcido, donde el sol de invierno reúne sus rayos para *abrasar* a los amantes), iba a convertirse, en la pluma de los clérigos cistercienses o inspirados por los cistercienses, en la *amargura del pecado*. Como dice Charles Méla, «el *fin'amor* equilibra la fuerza de lo prohibido con la desmesura del ideal. ¡A amor loco, acrecentamiento de honor! Como si fuera necesario, a los pies de la Dama, elevarse por encima de los reyes. Pero la exaltación flanquea el abismo o también, según los símbolos de la última parte, «el pozo profundo, horrendo y negro» sucede al trono de marfil y su rica corona de oro³¹».

³¹ Ch. Méla, *La Reine et le Graal*, op. cit., pág. 365.

✓ Esa *amargura del pecado* empapa la *Muerte del rey Arturo*, última parte de ese inmenso fresco dedicado a Lanzarote y a Ginebra, en una bruma malsana donde la trágica grandeza de los amantes adopta el rasero de su naturaleza infernal. El *pecado* es el *fracaso*. Pero cualquier *fracaso* es un pecado. Los clérigos cistercienses lo comprendieron tan bien que no se atrevieron a llevar hasta el fin su razonamiento: eso les hubiera conducido a negar la definición cristiana romana del pecado como desobediencia a una ley establecida y a considerar ese pecado como una impotencia para ir más lejos, o también como una ausencia —momentánea— del bien, de acuerdo con el pensamiento cántaro, que coincide bastante, en este punto, con el amoralismo de los druidas y sus sucesores, los abades del cristianismo irlandés. ¡Terrible dilema! Prefirieron callar y arrojar a Ginebra y a Lanzarote en el pozo del oprobio: todo amor es culpable, y con más razón si pretende superar el estadio primario de la procreación para redimir al ser y devolverle la totalidad que perdió cuando el Ángel expulsó, con su espada de fuego, a Adán y Eva del fabuloso Edén de donde nunca debieron aceptar salir.

La pesadez clerical falseó todas las iniciativas de la Edad Media. El *fin'amor* era uno de esos intentos de escapar al Tiempo. Pero la Iglesia católica romana necesitaba el Tiempo para drenar las energías y hacerlas *servir* (en el estricto sentido del término) los intereses materiales de quienes se pretendían herederos de Cristo. ¿De qué sirve el poder si no se abusa de él? El tiempo dispersa las energías y debilita el ardor que se manifiesta en el instante único —y eterno— del amor. Desplazar el objeto del deseo hacia un más allá prometedor o, sencillamente, hacia un mañana que canta, ésa ha sido la acción de la Iglesia católica romana en el transcurso de los siglos, y más que nunca del siglo XII al siglo XIII. Su empresa tuvo un éxito que superó cualquier esperanza. ¿Lejana, cruel, inaccesible la dama del *fin'amor*? Muy bien. Pero cuando Lanzarote se reúne con la reina en la habitación y se desarrolla un auténtico ritual de amor que desemboca en el inefable gozo, eso resulta intolerable. *Es un pecado*.

Sin embargo, esta noción de pecado parece ausente de la leyenda de Tristán e Isolda, otra historia de amor recuperada por los romancistas del siglo XII y que resistió mejor las presiones clericales porque era, probablemente, irreductible a una problemática cristiana cualquiera. Tristán e Isolda nunca cometieron pecado, y «Dios protege a los amantes», como tan a menudo se repite en los distintos textos de la leyenda. Ciertamente es que se cuidaron de inventar el famoso *filtro* «bebido por error» por ambos héroes, y que arregla muchas cosas: Tristán e Isolda se aman, pero no es culpa suya. Ahora bien, si no hay pecado por intención, no hay pecado en absoluto, sólo hay circunstancias desafortunadas que pueden, como mucho, hacer llorar en las chozas.

Eso suponía olvidar los orígenes de la leyenda y, sobre todo, el arquetipo irlandés donde la joven Grainné, cuyo nombre procede de la palabra que significa «sol», lanza un temible *geis* sobre aquel al que ha elegido por amante. La responsabilidad de la heroína es total, pero desde el punto de vista céltico no se trata, en absoluto, de imputárselo como pecado. De ahí la tranquila seguridad de los romancistas anglo-normandos, y de sus imitadores alemanes, al negar cualquier pecado tanto por parte de Tristán como por parte de Isolda. Y la cosa llega muy lejos, hasta el famoso *juramento ambiguo* que pronunciará Isolda ante el mundo entero y que, ante la mirada de Dios —con su complicidad, pues— proporcionará la prueba indiscutible de que Tristán e Isolda no han mantenido nunca relaciones sexuales. Resulta muy sorprendente, pero es obligado advertir que los transcritores de la leyenda de Tristán borraron sistemáticamente cualquier idea de adulterio, cuando nos hallamos en pleno corazón del problema.

Ciertamente es que se ha afirmado que el romance de Tristán, en sus distintas versiones, era el modelo de la obra anti-cortés, y que no se debía, pues, buscar en él el menor rastro de *fin'amor*. Es fácil decirlo.

Por otra parte, los mismos comentaristas, que de buena gana se erigen en críticos definitivos, acaban ellos mismos considerando dos versiones de espíritu distinto, e incluso opuesto, de esa

leyenda indiscutiblemente de origen irlandés y que, más tarde, dio ampliamente la vuelta al mundo sin que nadie se interrogue sobre su significado profundo³².

La primera versión, representada por los fragmentos del romance de Béroul (hacia 1165), sería la versión llamada «común», porque se ceñiría a un original perdido y en el que Chrétien de Troyes habría podido inspirarse en el cuento de *Isolda la Rubia*, escrito a comienzos de su carrera y desgraciadamente desaparecido. La segunda versión, repercutida con el éxito que conocemos por el poeta alemán Gottfried de Estrasburgo, es la de Tomás de Inglaterra: sería la versión «cortés», porque los largos desarrollos psicológicos del autor no dejan de tener relación con la casuística de los trovadores y las cortes de amor.

Sin embargo, en un primer análisis, la problemática que se agita en la historia de Tristán e Isolda no se refiere al *fin'amor*: se trata esencialmente de un amor inmenso, fatal, debido a una causa mágica, enteramente irracional, fuente de trastornos públicos y de una marcada decadencia social, cosas todas ellas que no se adecuan al código de amor. El *fin'amante* elige amar sin mesura a una dama cuya grandeza y belleza son otros tantos motivos para sus acciones heroicas, pero ese amor es discreto, tímido incluso, dividido entre el miedo y la esperanza, secreto siempre por temor a los maledicentes y al rumor público. Además, la consumación del adulterio no se produce forzosamente, porque pasar a la acción podría significar el fin del deseo. Ahora bien, la leyenda de Tristán se acerca más a una realidad móvil, exaltante y dura, afirmando en voz muy alta los derechos de una pasión que va aguzándose con las pruebas, sostenida por un deseo carnal nunca desmentido y, tal vez, nunca satisfecho plenamente.

³² Por lo que se refiere al origen de la leyenda, el arquetipo irlandés de *Diarmaid y Gráinne*, y los posibles significados de la leyenda, véase J. Markale, *La Femme celte*, op. cit., capítulo titulado «Isolda o la Dama del Vergel», págs. 293-354.

Es, pese a todo, imposible separar la leyenda de Tristán del contexto cortés que la vio plasmada por escrito. Por otra parte, no parece que los poetas y romancistas de los siglos XII y XIII se sintieran molestos ante personajes a los que erigieron muy pronto en modelos. Troveros y trovadores convierten a Tristán e Isolda en perfectos amantes a los que se intenta igualar: las referencias, a este respecto, son numerosas en toda la literatura cortés. Y es que, en realidad, a pesar de sus zafios caracteres, su salvaje sabor y sus orígenes indiscutiblemente mitológicos (Tristán es la Luna, Isolda el Sol y Mark la Noche), la leyenda de Tristán presenta, por azar en parte, en parte por la deliberada voluntad de los autores, los principales elementos de la problemática cortés, puestos en acción en un drama vivido. Todos los ingredientes tradicionales de la lírica cortés se reúnen ahí: el vergel, la habitación, los amantes adúlteros, un marido engañado de papel muy secundario, los inevitables *lausengiers* que acechan a los amantes, los «celosos» que los denuncian, el arte de Tristán, que «tan bien sabe arpear», el sufrimiento de los amantes, las astucias que emplean para intentar mantener secretos sus amores. Realmente, todo está ahí. Tristán e Isolda son héroes fuera de lo común, que viven en una época donde está *de moda* ser sobrehumanos e, incluso, algo mágicos³³.

Se les permite, pues, consumir su amor —y *sin pecado*, como dicen y repiten constantemente los autores—, aunque los tormentos que experimentan tienen su dimensión, es decir, son desmesuradamente grandes. La leyenda de Tristán puede representar, pues, una variación del caso ejemplar de un amor cortés plenamente realizado a través de una serie de situaciones materiales y morales características: el espíritu cortés da aquí un rodeo por la leyenda para alcanzar una realidad que, de otro modo, le es negada.

³³ Es cierto, especialmente, para Isolda, cuya madre es hechicera y que conservó, incluso en los textos elaborados, algo de hada, recuerdo de una antigua diosa solar céltica.

Es evidente incluso en la versión llamada común, la representada por Bérout. La búsqueda de Isolda por Tristán, aunque esté en el nivel del inconsciente, desemboca en una maduración del héroe: de proeza en proeza, acaba alcanzando a la inaccesible dama que le revela entonces, como si se tratara de un segundo nacimiento, su verdadera naturaleza que él ignoraba. De todos modos, Isolda es la mujer del soberano de Tristán, y existe entre Tristán e Isolda el mismo juramento de interdependencia que entre cualquier amante cortés y su dama. El santuario donde se realiza el ritual de amor es siempre el vergel y la alcoba, y sólo cuando el escándalo estalla, por culpa de los celosos y los maledicentes, la celebración de amor se desplaza al bosque, donde se ven obligados a refugiarse los amantes.

Hay también detalles concretos. Se sabe que, en el texto de Bérout, el efecto del filtro debe durar sólo tres años. Tras este plazo, y tras los debates de conciencia, ambos amantes deciden reconciliarse con Mark, para que la reina recupere su lugar en la corte. Esta decisión, provocada según el autor por los remordimientos, no deja de ser una reintegración en el orden social cortés: Isolda será, más que nunca, la amante inaccesible y tiránica que aceptará recibir a Tristán, en el secreto de la noche, para concederle lo que demanda, siempre, sin embargo, que lo haya merecido. Se reconstruye así el indispensable trío sin el cual no hay *fin'amor*, y que había sido destruido por la acción provocadora y maléfica de los *lausengiers* y de los *gelos*. En este sentido hay que entender el famoso «juramento ambiguo» con el que Isolda, frente al mundo, se justifica de la acusación de adulterio. Este adulterio, aunque su realidad no pueda ser puesta en duda, debe consumarse en el más absoluto secreto, de ahí la necesidad de demostrar públicamente la inocencia de la reina.

Por otra parte, a Isolda parece satisfacerle plenamente esta situación ambigua, tal vez más, incluso, que a Ginebra. No hay connotación política alguna en la pareja formada por Tristán e Isolda, pero debe decirse que la reina ocupa un lugar privilegiado en el seno del trío. Es tanto amante de Mark como de Tris-

tán, en la medida en que contribuye a equilibrar una situación inestable haciendo concurrir las jóvenes fuerzas representadas por Tristán y las envejecidas fuerzas representadas por Mark: se afirma así la continuidad de la colectividad, de la que son garantes los personajes del trío.

Eso no carece, tampoco, de ambigüedad en el plano de la psicología de Isolda. La desean tanto Mark como Tristán, lo que no le disgusta y constituye un potente fermento. Por una parte, asegura su dominio sobre el marido, que siempre temerá perderla y no le negará nada; por la otra, como tiránica amante de Tristán, provoca su proeza y su heroísmo en todos los terrenos. Pues tampoco Tristán puede negarle nada a aquella de la que lo espera todo, incluso la propia supervivencia. Se advierte al producirse su última herida: no muere a causa de la herida, sino porque Isolda llega demasiado tarde.

Isolda se entrega, pues, a un juego que, muy objetivamente, puede calificarse de turbio, casi malsano. De la oposición, de la rivalidad incluso entre Mark y Tristán, obtiene considerables beneficios tanto en el plano moral como en el material. Podemos decir incluso que esta situación la justifica plenamente; como muy bien dice Denis de Rougemont, es inconcebible que Isolda sea «la señora Tristán». Pero, en cambio, es absolutamente necesario que sea «la señora Mark»; de lo contrario, el sutil juego del *fin'amor* no se cumpliría. De hecho, si Tristán no soporta compartirla, provocándole la presencia de Mark —y a pesar de la devoción que siente por su tío— unos atroces celos (pero todo amante *debe* ser celoso), si Mark sufre por la imagen de Tristán que obsesiona a Isolda y alimenta su miedo de perderla, Isolda se siente mucho más cómoda. Puede, en efecto, permitirse sentir celos de Mark, que no debe preferir a otra mujer, y de Tristán (cuya boda con Isolda de las Blancas Manos será considerada una herida por Isolda la Rubia), que se comprometió, por un juramento tácito, a serle fiel so pena de ser rechazado.

En el texto de Bérout, precisamente, algunos detalles significativos, cuando Tristán devuelve Isolda al rey Mark, revelan

que el regreso de Isolda al grupo social legal sólo fortalece, sublima incluso, el amor del uno y el otro. Podría creerse que la vida común de los amantes en el bosque de Morois, al embotar el deseo, llevaba a una debilitación, a una desaparición, incluso, del amor. Para nutrirse, el amor necesita dificultades. Si no las hay, los amantes se esfuerzan por crearlas. Si Mark no existiera, habría que inventarlo. Pero existe efectivamente, y bastaba con devolverlo a su justo lugar como elemento de cohesión en esta pareja, decididamente cada vez más infernal. Pues tanto para Isolda como para Tristán, reconciliarse con Mark, devolver a Isolda a su rango de reina y esposa, no se trata en absoluto de una ruptura entre ambos: muy al contrario, en el momento de su separación afirman con mayor fuerza su mutuo amor y su voluntad de verse, con más o menos regularidad, para cometer ese sacrosanto adulterio que es, en verdad, el corolario del sacrosanto matrimonio.

El texto es muy explícito. Precisamente cuando se separan, Tristán e Isolda intercambian «prendas de amor». Tristán da a Isolda su perro Husdent. Isolda le da a Tristán un anillo. Y dice: «Por la fe que os debo, si no me enviáis este anillo que lleváis en el dedo, de modo que yo pueda verlo, no creeré nada de lo que vuestro mensajero me diga. Pero en cuanto vuelva a ver el anillo, ni torre, ni muro, ni castillo, me impedirán cumplir enseguida la voluntad de mi amante, por mi honor y mi voluntad, siempre que sepa que ése es vuestro deseo». ¿Son éstas palabras de culpables arrepentidos que deciden romper con un amor loco para regresar al camino del deber?

De todos modos, en la larga conversación que ambos amantes mantienen antes de la separación, tratan sólo del amor que les une, de «presente de amor», de «mutua prenda de posesión», de ciega obediencia a los deseos del otro («sea prudencia o locura, a ningún precio dejaré de cumplir...»). Pero todo ello permanece en los más estrictos límites del código de amor. Y Tristán se ha encargado de precisar, algún tiempo antes, que nunca ha tenido «relaciones culpables que hayan podido ser para él (el

rey Mark) causa de vergüenza», añadiendo que está dispuesto a combatir en duelo judicial con quien se atreva a «pretender que he gozado de vuestro amor de manera deshonrosa». ¿Qué quiere decir eso? Se ha acusado a Tristán de jugar con las palabras, pero no parece, sin embargo, que sea así. La insistencia de los autores en limpiar a los amantes de cualquier culpabilidad no sólo se apoya en el famoso filtro, recuerdo a su vez del acto mágico del *geis* irlandés. Es muy posible que Tristán e Isolda respetaran íntegramente el *contrato del fin'amor*, es decir, que sus relaciones sexuales, muy reales por otra parte, se detuvieran antes de la consumación del acto, debidamente reservado al marido³⁴: eso justificaría las palabras de Tristán, que afirma no haber actuado de modo deshonroso para Mark, pues no ha ultrapasado sus propios derechos, no ha privado al rey de su prerrogativa, la única a decir verdad, de penetrar a la mujer durante el acto sexual. El gozo de los amantes puede obtenerse por otros muchos medios, mucho más elaborados a veces y, utilizando una terminología moralizante, mucho más «perversos». Pero no importa que la inmoralidad —desde el punto de vista de la doctrina cristiana— exista en los detalles siempre que la moral, en el plano esencial, esté a salvo. A este respecto, Tristán puede separarse, realmente, de Isolda, con el corazón ligero. Sabe que no ha cometido falta. Del mismo modo podrá Isolda pronunciar el ambiguo juramento ante Arturo, Mark y todos los caballeros de la Tabla Redonda.

³⁴ Hay una dificultad, pero ignoramos si el detalle se halla en el texto de Béroul, puesto que sólo lo encontramos en la adaptación alemana de Eilhart de Oberg. Se trata de la noche de bodas de Mark e Isolda, durante la cual la doncella Brangwain ocupa el lugar de la reina, *que ya no es virgen*. Hay que advertir, sin embargo, que si hubo desfloración, por Tristán, en la nave, tras la escena del filtro, se produjo *antes de la boda* del rey e Isolda, lo que atenúa considerablemente el alcance simbólico con respecto al código de amor cortés. En cambio, si nos referimos a la creencia tradicional que llevó a las aberrantes formas del «derecho de pernada», Tristán carga, por ello, con una maldición que no es capaz de apartar y que cae sobre él.

da, jurando que ningún hombre se ha aventurado entre sus muslos, salvo su marido y el vagabundo que le ha hecho atravesar la marisma. A fin de cuentas, «prodigar la amistad de sus muslos», como dicen los antiguos textos irlandeses, no significa permitir la penetración.

Estas consideraciones no son inútiles, pues arrojan una nueva luz sobre la actitud de Tristán ante la culpabilidad que quiere atribuírsele y que él rechaza con obstinación. Su actitud parece hipocresía: es cierto en lo absoluto, pero no es ya una protesta sincera si se tiene en cuenta la naturaleza real de las relaciones sexuales que mantiene con Isolda. Los autores no se engañaron, y su objetivo no fue, ciertamente, el de «ennegrecer» al héroe haciéndole desempeñar el papel de tartufo. Por lo demás, el duelo judicial y el «juicio de Dios» eran algo demasiado serio, en los siglos XII y XIII, para burlarse de ellos de un modo desvergonzado. Los escritores de la Edad Media son a veces muy crudos, pero nunca blasfeman, sobre todo en materias tan fundamentales como un juramento de tipo feudal: no, Tristán nunca faltó al rey Mark, y las relaciones sexuales que mantuvo con la reina Isolda fueron, sólo, las toleradas por la moral específica del *fin'amor*. Además, así se explica, tal vez, la «quemadura sin fin» que sienten los amantes y que les impulsa a reunirse, sean cuales sean las circunstancias, sean cuales sean los enemigos que les acechan. No importa que la moral cristiana ordinaria repruebe esos manejos: la caballería de amor, que tiene exigencias distintas, tiene su propio código de amor que no concierne a los no-iniciados. De este modo, «Dios protege a los amantes», puesto que no son culpables.

Dicho esto, aunque la reina Isolda parece adaptarse muy bien a esta escabrosa situación triangular de la que es el eje necesario y el punto de cristalización de los deseos, Tristán vive muy mal la cosa. Y se hace incluso preguntas concretas, de creer al autor de la versión cortés, Tomás de Inglaterra, que escribe para el refinado público de la corte de Enrique II y Leonor de Aquitania. «¿Para qué permanecer fiel a un amor del que ningún bien puede

advenir?» Su sufrimiento ante la ausencia de Isolda se hace intolerable y le impulsa a imaginar que ella le ha olvidado. Sin embargo, el poder de su amor era tal que resulta imposible que ella haya podido hacer así tabla rasa del pasado. Se convence como puede: «Sé muy bien que si su corazón se hubiera alejado de mí, habría advertido al mío [...] ¿Cómo podría, pues, cambiar? Por mi parte no puedo traicionar el amor que siento por ella.» Pero la duda hace en él estragos, como en cualquier *fin'amante* que se respete: lo propio del amor cortés es despertar los celos, y cada detalle sirve de pretexto para una inquietud, lo que se traduce, finalmente, en un gran sufrimiento a cada instante. Tristán no es feliz. El debate interior se hace violento. Tristán acaba sintiendo celos de Mark, lo que no se adecua a las reglas del código de amor, puesto que el amor conyugal no tiene importancia alguna en la especial relación de la pareja del *fin'amor*. Grita, sin embargo: «¿Qué es para ella, ahora, mi amor comparado con la alegría que siente junto a su marido?». Hay ahí una especie de revancha del destino si pensamos que el rey Mark, persiguiendo a los amantes por el bosque de Morois, era también presa de unos celos igualmente atroces. Y, lentamente, la idea de venganza se apodera del corazón de Tristán: puesto que Isolda renuncia al amor y busca el placer en brazos de su marido, «quiero renunciar a ella como ella misma hizo con su marido. Así, ¿cómo puedo experimentar eso salvo casándome con una mujer?».

La etapa es peligrosa, porque abre el camino a todas las experiencias y, sobre todo, a una escalada de «donde las dan las toman». Sin embargo, muy prudentemente, Tristán desdeña la hipótesis de esta escalada: «No actúo así porque quiera odiarla, sino porque quiero alejarme de ella y amarla como ella me ama, a fin de saber cómo ama al rey». Si se entiende bien, no es despecho por parte de Tristán; tampoco es deseo de venganza, sino sólo la voluntad de saber *cómo puede Isolda amar a Mark*. Es una actitud de celos hasta el paroxismo, casi una actitud de «mirón» en la medida en que Tristán, devorado por un sufrimiento interior, debe hacer coincidir este sufrimiento, que se apoya en la ima-

ginación, con una realidad que se le escapa pero que cree poder alcanzar³⁵.

Tristán se casará, pues, con la hija del duque Hoël de Breñaña, Isolda de las Blancas Manos: «Creyó que hallaría en ello goce, no pudiendo encontrar goce donde su deseo le llevaba. En la muchacha, Tristán advirtió el nombre, la belleza de la reina. No habría querido tomarla sólo por su nombre, ni sólo por su belleza, a no ser por el nombre de Isolda. Si no se hubiera llamado Isolda, Tristán no la hubiera amado nunca, si no hubiera poseído la belleza de Isolda, Tristán no habría podido amarla». He aquí, pues, un caso típico de *transferencia*. Pero cuidado, nos avisa el autor, «quiere librarse de su pena y sólo está levantando nuevos obstáculos». Eso demuestra que algo no funciona en su razonamiento, y que se equivoca sobre los verdaderos objetivos que persigue: «*Para su mal, busca una venganza tal que doblará su tormento*». Se ha soltado, por fin, la verdad.

En efecto, la noche de sus bodas con Isolda de las Blancas Manos, le quitan del dedo el anillo que le había dado Isolda la Rubia. Es la gota de agua que hace rebosar el vaso. Tristán recupera, intacto, el sufrimiento del que había querido escapar. Ha caído en la trampa. Nunca su amor por Isolda la Rubia fue tan fuerte, casi *único*. La mujer amada sólo puede ser *única* aunque

³⁵ Tristán, como *fin'amante* que es, es decir, teniendo conciencia del carácter excepcional de la unión infernal que ha consagrado en compañía de Isolda, no puede soportar la idea de que *con el otro podría ser mejor*. De ello depende su propia individualidad y también la de Isolda. Sin pensar que Isolda busca, tal vez, *otra cosa*, una simple diferencia, piensa que esa actitud pone en cuestión y aniquila lo que ha vivido con Isolda, es decir, una totalidad. El hecho de verse excluido del juego le destruye, de ahí su reacción y su violencia verbal. Pero esta revuelta sólo va a llevarle a un descubrimiento evidente: con Isolda formaba la pareja perfecta de los *fin'amantes* y tendrá así, por experiencia (es decir, por su boda con Isolda de las Blancas Manos), la revelación de una realidad profunda en la que no puede hacer presa alguna, ni tampoco Isolda, por otra parte, considerando el sufrimiento de ésta cuando conoce la boda de su amante.

se mire a través de un objeto de substitución. Eso desmiente, por otra parte, todas las hipótesis que se han formulado sobre las relaciones, más o menos directas, entre la historia de Tristán y el tantrismo indio. En resumen, Tristán aduce ante su esposa una dolorosa herida para no consumar el matrimonio. Isolda de las Blancas Manos permanecerá virgen. Tristán ni siquiera la tocará. Y, más tarde, cuando la muchacha, paseando con su hermano Kaherdin, ría cuando un chorro de agua la salpique entre los muslos, donde ningún hombre ha puesto la mano nunca, dicho cuñado de Tristán sabrá que el matrimonio de su hermana es nulo y sin valor³⁶.

Esta impotencia voluntaria de Tristán es un elemento fundamental en la problemática de la pareja infernal constituida por Tristán e Isolda. Ahora, los dos amantes están iguales, puesto que uno y otro están casados. Pero aunque Isolda puede responder al deseo conyugal de Mark —y provocarlo si es necesario—, Tristán, por el contrario, no puede satisfacer el deseo de su esposa, y además no tiene ningunas ganas de hacerlo. *Tristán es incapaz de hacer el amor con una mujer que no sea Isolda la Rubia*, sean cuales sean los motivos, deseo de venganza, experiencia, conocimiento por comparación de lo que ocurre entre Mark e Isolda.

Encontramos aquí el fundamento de la problemática del «triángulo». Isolda la Rubia puede dividirse entre su marido y su amante *porque no es lo mismo*, pero Tristán no puede dividirse entre ambas Isoldas porque sería lo mismo, pero desdoblado, y esto es imposible. Tristán se muestra el *fin'amante* absoluto que sólo puede

³⁶ El mismo detalle se encuentra en el arquetipo irlandés, el relato de *Diarmuid* y *Grainne*. Pero en ese caso, Grainne —con quien Diarmuid no ha mantenido aún relaciones sexuales— recibe el chorro de agua entre los muslos merodeando por un valle, mientras les persiguen los *Fiana*. Ella le saca partido enseguida, lanzando un *geis* sobre Diarmuid, en forma de provocación: esta agua es más osada que tú, por lo tanto, si no eres tan osado, ¡eres impotente! Obligado por el *geis* que atenta contra su reputación de virilidad, Diarmuid consuma entonces su unión con Grainne. Véase J. Markale, *L'Épopée celtique d'Irlande*, op. cit., págs. 160-161.

amar a una única dama³⁷. Ésa es la diferencia con Isolda la Rubia: Isolda la Rubia, que sufre realmente por estar alejada de Tristán, es sólo fiel espiritualmente, pero Tristán es fiel espiritual y materialmente. ¿Debemos concluir que, pese a las apariencias y a las ideas recibidas, el hombre es capaz, en amor, de asumir más terribles sacrificios que la mujer?

El mito, transcrito en el romance de Tristán, responde con un *sí* categórico a esta pregunta. Sí, el hombre puede asumir más terribles sacrificios. Sí, el hombre puede amar *desesperadamente*. Y éste es el sentido del *fin'amor*: la dama es siempre una diosa, encarnación de todas las bellezas, de todas las perfecciones, pero es a menudo cruel y siempre *ambigua*, como son todas las divinidades.

Pero la divinidad, por muy ambigua que sea, no puede sobrevivir sin aquel a quien ha elegido. Pues, en definitiva, siempre es ella la que elige, como Grainné lanzó el *geis* sobre Diarmaid. Cuando Isolda llega demasiado tarde y Tristán acaba de morir, no lo duda ni un instante: «Amigo Tristán, puesto que habéis muerto, es justo que yo no viva más». La elección se hizo mucho tiempo atrás, cuando ella pidió —en secreto— a Brangwain que le sirviera el filtro. Y lo recuerda antes de tenderse en el lecho fúnebre de Tristán: «Hallaré consuelo en el mismo brebaje». Así puede cumplirse el *fin'amor*, el amor en su última fase, la que es eterna, la del abrazo paroxístico y mortal que lleva a los amantes al triunfo. Decididamente, Tristán e Isolda son los más absolutos representantes de la *pareja infernal*.

³⁷ Y lo mismo ocurre con Lanzarote del Lago. Cuando debe concebir al futuro Galaad, una hechicera da a la hija del Rey Pecador la apariencia de la reina Ginebra, de lo contrario el héroe nunca hubiera podido «engañar» a su dama única.

III

LAS LITURGIAS AMBIGUAS

En la pluma de Chrétien de Troyes, en el relato de *Perceval*, o *el Cuento del Graal*, se encuentra el más extraño elogio, puesto en boca de Galván, de la *Domina* del amor cortés, encarnada para el caso por la reina Ginebra: «Desde la primera mujer que fue formada con la costilla de Adán, nunca hubo dama tan afortunada. Bien lo merece, pues al igual que el maestro adoctrina a los niños pequeños, mi dama la reina enseña e instruye a todos los que viven. De ella desciende todo el bien del mundo, ella es su fuente y origen. Nadie puede separarse de ella y partir desalentado. Sabe lo que cada uno quiere y el medio de complacer a todos según sus deseos¹».

Es bastante sorprendente que sea Galván quien rinda así vibrante homenaje a la mujer de su tío, y no Lanzarote. Pero, a fin de cuentas, Galván, hijo de la hermana de Arturo, es, de acuerdo con la tradición matrilineal de los celtas, el heredero normal del rey Arturo: es, pues, el equivalente de Tristán en el famoso trián-

¹ *Perceval*, traducción francesa de L. Foulet, pág. 191.