

DEL CABALLERO ÉPICO AL CABALLERO NOVELESCO: ACERCAMIENTO A LA EVOLUCIÓN DEL PERSONAJE

Lucila Lobato Osorio

**Facultad de Estudios Superiores Acatlán
Universidad Nacional Autónoma de México**

RESUMEN: En este artículo se revisarán las paulatinas transformaciones que sufrió el caballero literario medieval a partir de su nacimiento en la canción de gesta y hasta su consolidación como personaje protagonista de las obras más representativas de la novela de caballerías medieval. Partiendo de la configuración del caballero épico románico, se analizan las características que se le van agregando a partir de los *romans* de materia clásica, como el interés amoroso, para convertirlo en un personaje novelesco y ya plenamente cortés en Chrétien de Troyes. Se llega hasta la prosa de ficción del siglo XIII, en la que se acaba de redondear la figura con los rasgos aportados por la religión y la ideología.

PALABRAS CLAVE: caballero, rasgos, evolución, caracterización, ficción.

ABSTRACT: The goal of this paper is to review the medieval literary knight's transformations upon its rising in the *chansons de geste* through its entrenchment as the protagonist character into the most representatives medieval romances of chivalry. The author analyzes the added features from the design of the Romanic epic hero, passing through the classic romances and the Chrétien de Troyes' creations, until the works in prose of the XIIIth Century. Features that include the love and the religion, items so important for the knight design as we known.

KEY WORDS: knight, features, evolution, characterization, fiction.

El personaje protagonista de los libros de caballerías del siglo XVI tuvo un largo camino en la conformación de sus características desde su nacimiento en los albores de la literatura románica; andadura que lo hizo evolucionar y transformarse a lo largo de sus siglos de hegemonía. En la medida en que el público y la ideología que lo generaron cambiaron, el caballero literario también fue mudando sus rasgos. En este artículo se revisarán, a través de las obras más significativas de la ficción caballeresca medieval, el desenvolvimiento y las sucesivas transformaciones del caballero a partir de la canción de gesta hasta las prosificaciones de la literatura artúrica, una vez establecido como un modelo genérico.

A partir la segunda mitad del siglo XI y a todo lo largo del siglo XII se desarrolla en diversas áreas de Europa Occidental un florecimiento destacable y sostenido de múltiples aspectos de la actividad humana, que intensifica, entre otras, la producción literaria. Este lapso también comprende el nacimiento de los grandes géneros literarios románicos donde el caballero es el personaje principal.

En el estudio de la evolución del caballero literario abordaremos los géneros donde se presenta, no desde el punto de vista cronológico –pues las diferentes obras literarias caballerescas se originan con escasos años de diferencia–, sino desde la perspectiva de la presentación del caballero y la suma paulatina de sus rasgos caracterizadores.

Empezaremos, pues, con el estudio de la poesía épica en la que el caballero empieza su caminar literario. La épica románica o canción de gesta recoge las acciones notables, es decir las hazañas realizadas por guerreros al servicio de un señor poderoso. Estas composiciones se caracterizan por celebrar y exaltar al héroe, quien ante la adversidad se muestra denodado y convencido de sus capacidades; y también por manifestar un espíritu de cruzada en el que predomina la lucha contra el invasor musulmán y el enfrentamiento entre dos formas de vida, una de las cuales es defendida por el héroe. De ahí que estas composiciones erijan al caballero como personaje representante de los valores de la colectividad a la que van dirigidas.

El héroe es el núcleo de la épica.¹ Sus actos bélicos, sus relaciones y su actitud ante el peligro y los adversarios, son el interés principal de los poemas. Además, los autores de la canción de gesta del siglo XII incorporan a este héroe –que desde sus orígenes clásicos ha sido modificado según la época histórica que lo acoja y el género literario donde se manifieste-² las características más significativas del caballero concreto feudal, por lo que es vasallo de un rey o señor. Tanto que, según asegura Jean Flori, en cuanto a las descripciones de los métodos de combate de los guerreros, la épica hunde sus raíces en lo real; debido a que, para poder ser apreciados por los caballeros, habían de distanciarse apenas de los combates reales en que ellos participaban. Y explica que:

Sólo así podían entrar en el juego el público perspicaz y los caballeros mismos, identificarse con los héroes e intentar imitarlos, como sucedió realmente. Los poetas, para agradar al público, decidieron deliberadamente eliminar de la realidad todo aquello que no estaba conforme con el mundo, con los hábitos, con las costumbres o con los ideales de la caballería sobre la que ese público concentra toda su atención.³

¹ El héroe es el personaje guerrero centro de la poesía heroica y de la epopeya –heredada mediante muchos intermediarios de la tradición homérica– y es descrito así por Isidoro de Sevilla: “hombres que por su sabiduría y valor se hacen merecedores del cielo”. Cita en Ernst Robert Curtius, *Literatura Europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, tomo I, p. 253.

² M^a. Isabel Romero Tabares, *La mujer casada y la amazona. Un modelo femenino renacentista en la obra de Pedro de Luján*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, p. 69.

³ Jean Flori, *Caballeros y caballería en la Edad Media*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 100.

También algunas características del héroe épico tienen cierta relación con las del modelo de caballero concreto. Pero, desde luego, éstas se inclinan hacia la idealización. Así, el caballero épico es un fiero y leal soldado, que se muestra ávido por manifestar su eficacia bélica. Aunque no sólo se trata de hacer evidente la valentía del caballero: los cantares de gesta presentan al caballero durante un conflicto dramático específico que implica mantener su honra, o recuperarla, como es el caso de Rodrigo Díaz, el Cid, el caballero épico castellano por antonomasia. Pedro Salinas explica este aspecto como tema de la obra castellana:

Detrás de las gestas del poema hay un motivo de acción constante, un tema espiritual, que lo mueve todo, la honra del caballero. Sucesos de la honra, ése es el *Cantar del Cid*. Desgraciada por el destierro, la recupera el Campeador a punta de lanza, de energía y dignidad. (...) Las peripecias y peligros de los personajes sólo se entienden por entero, si en ellas se leen entre las líneas de batalla y aventura, las peripecias del honor.⁴

En el periodo más álgido en la vida del protagonista –que puede incluir la muerte, como es el caso de los franceses Roldán y Vivien–, los autores de las canciones de gesta lo presentan al cuidado de su honra, buscando por todos los medios que su nombre se mantenga sin tacha, que la fama de su valor continúe tras su muerte:

Siente Roldán que la muerte le va haciendo su presa. (...) Bajo él pone su espada y su olifante. Ha vuelto su rostro hacia la gente infiel; porque quiere que Carlos y los suyos digan que él, el conde esforzado, ha muerto victorioso. (CLXXIV, p. 164)⁵

El guerrero épico es presentado como vasallo, pues los compositores se atienen a los rasgos del caballero histórico, en parte porque algunos de estos personajes surgen de una figura extraliteraria significativa. La dependencia hacia un señor poderoso, entonces, es uno de sus rasgos constantes. Se le configura como un vasallo siempre preocupado de mantener las causas de su señor y mostrando su lealtad. Por tanto, sus decisiones y sus actos son narrados desde la perspectiva feudal de acrecentar el poder de su rey y de honrarlo, ya que de ello depende su propia honra. En el *Cantar de Roldán*, esto es muy claro en la arenga en voz del héroe a sus huestes antes de la batalla en Roncesvalles:

⁴ Pedro Salinas, “*El cantar de Mio Cid* (Poema de la honra)”, en *Ensayos completos*, Madrid, Taurus, 1983, t. 3, p. 24.

⁵ Al citar el *Cantar de Roldán*, señalo en números romanos, la tirada y después en arábigos la página, siempre siguiendo la edición de *El cantar de Roldán*, versión de Benjamín Jarnés, introd. Juan Manuel Cacho, Madrid, Alianza, 2003.

–¡Señor compañero, amigos: no habléis ya así! El emperador que nos dejó sus francos ha escogido estos veinte mil, bien cierto de que no hay entre ellos cobarde alguno. Por su señor deben soportar grandes aflicciones, sufrir intensos fríos y calores sofocantes, perder la sangre y la piel. Golpear con vuestras lanzas y yo con Durandarte, mi buena espada que el rey me ha donado. Si yo perezco, podrá decir el que la tenga:

–Ésta fue la espada de un noble vasallo. (LXXXVIII, p. 122)

La lealtad de vasallo es uno de los elementos más característicos en el diseño del Cid. A pesar de la ira del rey y de su velada injusticia; ubicado en el exilio, incluso cuando oficialmente ningún lazo le une a Alfonso, el Campeador se sigue considerando parte de su mesnada. Poco después de salir de Castilla, el Cid evita enfrentarse a la gente de su señor, no por cobardía, sino por lealtad:

Lo que yo dixier non lo tengades a mal:
en Castejón non podriemos fincar
çerca es el rey Alfonsso e buscar nos verná. [...]
Cras a la mañana pensemos de cavalgar,
con Alfonsso mio señor non querría lidiar.
(vv. 530–538, p. 104)⁶

Además de las características como guerrero y vasallo, los autores nutren a sus caballeros épicos con otros rasgos del modelo de caballero feudal. Entre los más destacables están su integración en la mesnada del rey, ser caballero armado como tal, y desde luego, los conflictos políticos y sociales entre los miembros de la alta aristocracia y la baja, que está formada por los caballeros. Estos aspectos tienen que ver con su posición económica y social.

En el caso del *Cantar de Roldán*, al comienzo se describe a Carlomagno rodeado de sus caballeros en su palacio. Como parte de su mesnada y guardia personal, estos guerreros viven junto al señor y algunos son sus parientes. Roldán es noble, sobrino del rey, que goza de su manutención y educación y es su vasallo. Su labor es proteger a su señor y aumentar su honra. Esta tarea se aprecia en el lamento del emperador ante el cadáver de Roldán:

¡Cómo va a decaer mi fortaleza y ardimiento! Ya no tendré quien me afiance mi prestigio: me parece no tener ya un solo amigo bajo el cielo. ¡Parientes me quedan pero ninguno con tal brío!
(CCVII, p. 181)

⁶ Cuando cito el *Cantar de Mio Cid*, entre paréntesis señalo primero los versos y después, la página; siempre según la edición de *Cantar de Mio Cid*, ed. José Luis Girón y M^a. Virginia Pérez Escribano, Madrid, Castalia, 1995.

Estos guerreros, tan cercanos al señor, además tienen su recompensa con los botines de guerra. Los hombres del Cid, sus caballeros, disfrutaban los beneficios de sus conquistas:

¡Dios, qué bien pagó a todos sus vasallos,
a los peones e a los encavalgados!
Bien lo aguisa el que en buen hora nasco,
cuantos él trae todos son pagados.
(vv. 803–809, p. 121)

El propio Campeador recibe del rey Alfonso casamientos ventajosos para sus hijas. Aunque el primero pareciera no serlo tanto, ya que los infantes de Carrión no responden a las expectativas que su linaje suponía y las afrentan en el robledo de Corpes, este matrimonio permite el desarrollo de episodios dramáticos que posibilitan una restitución mayor al personaje; en el segundo, el rey las casa con reyes y el héroe queda emparentado con la más alta aristocracia:

Andidieron en pleytos los de Navarra e de Aragón,
ovieron su ajunta con Alfonso el de León.
Fizieron sus casamientos con don Elvira e doña Sol.
Los primeros fueron grandes, más aquéstos son mijores;
a mayor ondra las casa que lo que primero fue.
¡Ved cuál ondra creçe al que en buen ora nació,
quando señoras son su fijas de Navarra y Aragón!
(vv. 3717–3723, p. 284)

Otro aspecto calcado de la realidad es que los personajes protagonistas son configurados por los autores como caballeros armados. Si bien en los dos cantares que estamos revisando, por no tratarse de biografías, no se registra la ceremonia de investidura; se ve que otros personajes sí son armados en la víspera de la batalla o después de una conquista importante, como la de Valencia, en el *Cantar del Cid* (vv. 1211–1213, p. 149). Lo que deja entrever que a los protagonistas se les llama caballeros no sólo porque en un sentido práctico lo son, sino también en el sentido ideológico feudal. Es decir, forman parte del grupo de élite, la caballería, que desarrolla ciertas pautas de conducta y comparte una visión del mundo, especialmente en el ámbito guerrero.

En la canción de gesta, no sólo se presentan las bondades del guerrero, sino que los hilos dramáticos que en ella se desarrollan son un reflejo de los conflictos sociales y políticos entre la alta nobleza feudal terrateniente y la baja nobleza guerrera y próspera:

ya por las conquistas fronterizas, como es el caso del Cid, ya por las invasiones y cercanía con el rey, con respecto a Roldán. Estos caballeros son mostrados cuando su honra y su vida están en peligro debido a la animadversión que hacia ellos sienten los personajes del barón García Ordóñez y los condes de Carrión, o el conde Ganelón, respectivamente.

En cuanto al Cid, representa a la clase de los infanzones, baja nobleza conformada por caballeros guerreros que viven en la frontera de los reinos cristianos enfrentados al invasor musulmán y que mediante conquistas frecuentes se enriquecen con los bienes muebles y el dinero que les proporciona el botín de guerra. En el otro extremo del estrato nobiliario están los *ricos omnes*, quienes basan su poder y prerrogativas en los territorios hereditarios del centro de la Península. Los primeros no tienen tierras y su poder es menor, pero la alta nobleza, a pesar de su poder no posee mucho dinero. Así, los infanzones desean ascender socialmente en el estamento y los nobles rancios no quieren compartir sus escasas ventajas. Después de la pobreza e inseguridad del destierro el Cid no sólo consigue dinero sino que se hace señor de Valencia y, más adelante, emparenta con la más alta nobleza de la región.

Este cambio de poder, esta movilidad de la nobleza, están ejemplificados en el poema. El Cid, infanzón, iguala y supera el poder social de sus antagonistas, los *ricos omnes* de León y Castilla. Lo más importante es que este ascenso no sólo es producto del valor individual, sino que está sancionado por el derecho público y por el rey, que se hace garante de ese derecho.⁷

En la *Canción de Roldán* estas tensiones políticas también se manifiestan en el odio terrible que muestra Ganelón al sobrino del emperador y del amor de éste a los doce pares, al no enviarlos –y con ello poner en riesgo su vida– a la embajada con el rey Marsil. Juan Manuel Cacho Blecua explica la importancia de cada bando:

Se trataba de unos profesionales guerreros, desligados de los feudos y transformados en caballería. Como resultaba difícil concederles territorios, les confería una importante función política y honorífica en pago a su fidelidad. Frente a ellos estaban los poderosos vasallos como Ganelón, con grandes feudos periféricos. Estas dos formas de pensar, de intereses opuestos, configuran las principales tensiones de la *Chanson de Roland*.⁸

⁷ José Luis Girón y M^a. Virginia Pérez Escribano en “Introducción” del *Cantar de Mio Cid*, ed. cit., p. 30.

⁸ Juan Manuel Cacho Blecua, en su “Introducción” a la ed. cit., p. 20.

Aunque Roldán sucumbe en la trampa que ideó Ganelón, su muerte es honrosa, mientras que el traidor es ejecutado como tal. Los caballeros son magnificados en la literatura frente a la realidad, que no será tan indulgente pocos decenios después con la transformación social y el ascenso de la clase caballeresca. Pero esta presencia de conflictos políticos permite considerar que el caballero de la épica tiene lazos firmes con el caballero concreto, que propician una igual identificación con el público.

Aún hay otras dos características importantes más que conforman al caballero épico: su mansedumbre ante el destino y los detalles que lo humanizan.

El héroe en la canción épica, desde la antigüedad clásica, a pesar de ser un guerrero fuerte y casi imbatible frente a sus enemigos, se mantiene dócil ante su destino: no le interesa enfrentarse a su futuro, sea la muerte o el destierro. Esto se debe a que una de sus características es el anhelo del reconocimiento de su valor, el deseo de que la honra ganada logre que su nombre sea celebrado incluso después de su defunción. Una de las vertientes de ese honor se refleja en la lealtad hacia su señor, como ya vimos. Una vez conseguida la honra a través del esfuerzo, mantener la vida o sus comodidades, parece no tener ninguna importancia.

En este aspecto, la medida del caballero entra en acción. Los autores lo construyen de tal manera que no se rebela ante los signos de adversidad, los asume y pone toda su fortaleza para salir a conservar o recuperar la honra. Es decir, si ha de morir, lo hace, como Roldán, de cara al enemigo; y como el Cid, agradeciendo a Dios, su destierro:

Sospiró mio Çid, ca mucho avié grandes cuidados.
Fabló mio Çid bien e tan mesurado:
“¡Grado a ti, señor padre, que estás en alto!
Esto me han buuelto mis enemigos malos”.
(vv. 6–9, p. 69)

Esta aceptación sin mediar dudas o preguntas de su sino, es uno de los rasgos que más destacan de los héroes de todos los tiempos. Pero, en el caso de los románicos, el carácter humano que se les otorga, incluso mortal, los hace creíbles y próximos.

A pesar de los rasgos hiperbólicos e ideales –con respecto a su honra, su valor, su lealtad y abnegación–, los caballeros épicos también poseen algunos otros de carácter que los acercan más al público que oye sobre sus hechos, que los humaniza y los hace un poco más comprensibles. Uno de ellos es, por ejemplo, el orgullo que raya en soberbia de Roldán o el humor y el amor fraternal del Cid. Estos elementos particulares

dados a cada caballero son los que permiten, además, asegurar su individualidad. Y en éstos se determina la diferencia, tan necesaria, por otro lado, de la realización concreta frente al modelo literario genérico.

Así, el héroe épico medieval es un guerrero y vasallo al servicio de la colectividad y leal a su rey, preocupado constantemente por la honra; además, es un personaje que revela conflictos políticos y sociales extraliterarios en sus propias batallas y se mantiene dócil ante las adversidades de su destino. Los rasgos humanos de cada uno de ellos acusan cierta originalidad y nos recuerdan que son producto de la conciencia social de su autor en un momento particular.

Más allá de la canción de gesta, el caballero se convertirá en el personaje protagonista del *roman*, el género literario producido en el mismo lapso, en las grandes cortes del norte de Francia; y para adaptarlo al nuevo género y a un público con nuevas expectativas, las características del caballero evolucionan.

Este nuevo género busca llenar las expectativas del público que lo solicita, por lo que su desarrollo está básicamente ligado a la formación de sus receptores, es decir de los caballeros, que en el siglo XII empiezan a cobrar importancia en la sociedad feudal. Los caballeros reunidos en la corte del señor estimulan tales composiciones y participan de su lectura pública. El interés de los caballeros por estos relatos queda claro desde el inicio del *Libro de Tebas*, cuando el narrador especifica para quién es apta la obra:

Cállense, a propósito de este menester, quienes no sean clérigos ni caballeros, puesto que igual capacidad tienen para escucharme que el asno para tocar el arpa. No hablaré de curtidores ni de villanos, ni de carniceros, sino de dos hermanos cuya gesta contaré. (*Libro de Tebas*, p. 29)⁹

También las damas tienen gran importancia en la conformación de este público. La influencia femenina en la concepción de la cortesía es muy notoria, como se verá más adelante.

En la configuración del *roman* los autores clérigos echaron mano de, por lo menos, tres elementos culturales, a manera de tratamientos, para las diversas temáticas: la poesía trovadoresca, la literatura clásica junto con la retórica escolástica y, por último, las historias, leyendas, mitos y personajes de la cultura tradicional. La unión de estos elementos en un nuevo género en el que el caballero es el protagonista, posibilita

⁹ A partir de ahora, en las citas de las obras de materia antigua indicaré entre paréntesis el nombre del libro y el número de página. Tomadas del *Libro de Tebas*, trad. de Paloma Gracia, Madrid, Gredos, 1997 y de *El libro d'Eneas*, introd., trad. y notas de Esperanza Bermejo, Barcelona, PPU, 1986.

que al personaje inicialmente épico se le agreguen distintos intereses, otros conflictos y nuevas actitudes. Estos rasgos nacientes: la cortesía, el amor, la ideología religiosa, así como la ayuda maravillosa, fueron incorporados a las características guerreras y lo fueron convirtiendo paulatinamente en caballero novelesco.

Los *romans* de materia antigua,¹⁰ redactados probablemente entre 1150 y 1170, son los primeros en agregar al guerrero y vasallo feudal otras características que podríamos calificar como refinadas en una ubicación espacial parecida a las gestas épicas. En el *Libro de Tebas* y en el *Libro d'Eneas* los caballeros son presentados con los rasgos guerreros del caballero épico. Desde luego, la traducción de las obras latinas clásicas implicó la adaptación, tanto de las armas como del entorno y las relaciones sociales del caballero, para hacerlas más cercanas al público del siglo XII. Una de las modernizaciones o actualizaciones más evidentes es la relación vasallática de los caballeros, que nada tienen que ver con los textos originales. Los barones que apoyan al rey de Tebas o al rey Latino de Laurente, son sus vasallos y éstos son tratados como señores feudales:

Capaneo era amigo del rey, le dice:

–Señor, escúchame. Hablo solamente por mí; pero quien te proponga cosa distinta o te dé otro consejo, traiciona la fidelidad que te debe si es vuestro vasallo. Es un buen consejo el que te ha dado Tideo, quien lo rehúse no tiene derecho a la tierra. (*Libro de Tebas*, p. 113)

Esta influencia extraliteraria se percibe también en los ingenios que se usan en los castillos sitiados y en las descripciones de los pillajes que hacen las huestes, por ejemplo la de Eneas:

Suben a todas partes sin hallar oposición, pues no hay nadie. Se dedican entonces al pillaje de la casa, y han tomado tanto botín que han cargado treinta mulas y, después, han despellejado al ciervo. [...] Cuando hubieron triunfado en la empresa, retornaron a su castillo, tomando el botín de la comarca, pillando y cogiéndolo todo. Mil mulos han cargado de trigo y hasta los escuderos van repletos. Buen destrozo ha hecho ese día. (*Libro d'Eneas*, pp. 116-117)

De sus fuentes nutricias permanecen algunos elementos míticos como la interacción de los dioses con los personajes humanos ya sea dándoles objetos útiles para

¹⁰ Erich Köler explica la importancia de estas obras en la configuración de la novela medieval: “Para la historia de las ideas los “romans antics” se encuentran situados entre la epopeya y la narrativa cortés, aunque desde el punto de vista cronológico sean en parte contemporáneos. Estos “romans” no sólo crean las condiciones formales de la novela artúrica, no son sólo una especie de propedéutica para los poetas corteses, sino que contribuyen de manera decisiva a la construcción de una conciencia nueva, autónoma, a la vez individual y estamental. Por ello la interpretación de la novela artúrica no puede dejar de lado los “romans antics”, cuyos temas revelan a la caballería una dimensión histórica hasta entonces desconocida” (*La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*, Barcelona, Sirmio, 1990, p. 44).

sus hazañas o auxiliándolos directamente en momentos decisivos.

El aspecto guerrero y valiente de los caballeros épicos se mantiene en los *romans* de materia antigua, pero se les añaden nuevos rasgos en su descripción física, en sus motivaciones para vencer en los combates y ganar honra y en su comportamiento ante los caballeros y ante las damas. Estas características recientes se deben a la incorporación del amor como tema que poco a poco se volverá más relevante.

A partir de la nueva forma del *roman*, el octosílabo, que es más cercano a la prosa y está destinado para ser leído en voz alta más que recitado o cantado, cada autor tiene más posibilidad de describir al caballero físicamente y dejar atrás los epítetos que servían lo mismo para alcanzar el metro o la rima que para identificar al héroe épico en las canciones de gesta. Esperanza Bermejo explica en la introducción de *El Libro d'Eneas* lo que significó este cambio en la estructura del *roman*:

La lectura pública sustituye a la recitación, la construcción a la improvisación y mnemotecnia, la reflexión en la ordenación de los motivos a la repetición o acumulación, elemento decisivo, por cuanto condicionará la estructura o *conjointure*, según la denominará Chrétien de Troyes. Esta voluntad organizadora aparece de forma nítida en *Eneas*, aunque la época no conozca preceptivas teóricas sobre este género en concreto. (*Libro d'Eneas*, pp. 17-18)

Así, hay más posibilidades de incluir descripciones sobre la belleza y la vestimenta del caballero, que ofrecerán una distinta valoración que la de sólo su eficacia guerrera. La descripción de Partenopeo es un buen ejemplo de este peculiar acercamiento a los personajes:

Hombre muy rico y el rey de la Arcadia. Sabio, valiente y cortés, vestía a la moda francesa; cabalgaba un mulo español. Su prestancia le daba el aspecto de un rey; no había bajo el cielo mujer que, al verlo, no se sintiera atraída por él. (*Libro de Tebas*, p. 107)

Eneas, por su aspecto físico, es considerado noble por la gente de Cartago:

No era necesario preguntar quién era el jefe de aquel grupo: todos conocieron al señor sin que se lo dijiesen. Unos se los señalaban a otros con el dedo: era hermoso y gentil, caballero alto y fornido. A todos les parecía el más atractivo. (*Libro d'Eneas*, p. 69)

Sin embargo, la descripción de la belleza del caballero tiene una función más compleja que la de sólo amplificar el relato, ya que le otorga nuevos rasgos que serán indispensables en su conformación como personaje cortés y novelesco. Con la

aparición física se integra casi automáticamente el sentimiento amoroso,¹¹ hasta entonces inexistente en las características del caballero épico. Este elemento será clave –al lado de la aventura individual y personal– para que el caballero reciba nuevas causas para ejercer su eficacia guerrera. Ya no basta manifestar su arrojo y su honra ganada, ni es suficiente la satisfacción del deber cumplido para con su señor, a partir de este momento, el caballero recibe una motivación inusitada: el amor por una dama. Este reciente incentivo es muy claro en la arenga de Galerán para esforzar a los debilitados atacantes de Tideo, primero destaca el honor ante el rey:

–Atajo de Bellacos, ¿qué podremos decir cuando nuestro señor nos pregunte lo que hemos hecho con el embajador, que le mancilló mientras comía y le llamó perjuro ante nosotros? [...] Sería un vergüenza fracasar en este cometido. Es una gran deshonra que tantos caballeros sean vencidos por un solo combatiente. Hoy mismo el rey ha creído elegirnos como a los mejores de su imperio. (*Libro de Tebas*, p. 62)

Más adelante, los vuelve a amonestar cuando huyen de Tideo, pero ahora, en el discurso del personaje se destaca la impresión que darán a sus amigas y el recuerdo del alarde de fuerza que hacían en las fiestas de la corte:

–¡Deteneos, hijos de barones!, les dice. Caballeros principales, mesnada del rey, ¿por qué huís en medio de la confusión? ¿Dónde están las caballerías que alardeabais ante vuestras amigas? ¿Dónde están, señores, los grandes mandobles de los que alardeabais junto a la chimenea, los desafíos arrogantes y las amenazas que solías proferir en estas ocasiones? (*Libro de Tebas*, p. 63)

Entonces, la doncella amada y las mujeres en general cobran una mayor importancia en el relato y su área de influencia no sólo reside en la corte, sino también en las batallas, como observadoras de los combates. Esto ocurre en la segunda jornada bélica en el asedio a Tebas, cuando se muestra al caballero Atón intentando sobresalir para impresionar a Ismene, hija de Edipo:

Atón sale en dirección al enemigo de su mesnada. Amaba a la hermana del rey y dio comienzo al combate por ella. A causa de la doncella que lo mira, acomete a dos griegos que van en la vanguardia: abate a uno, mata al otro; lo que fue visto por todos a ambos lados de la contienda. (*Libro de Tebas*, p. 139)

¹¹ Recordemos que Esperanza Bermejo, en la “Introducción” del *Libro d’Eneas*, asegura que “el mecanismo medieval hace reposar el primer sentimiento amoroso en la mirada, que sólo se detiene ante un objeto hermoso” (*Libro d’Eneas*, p. 22).

En el *Libro d'Eneas*, la doncella es presentada incluso como animadora de su caballero en la contienda. A Lavinia se la muestra arrepentida por no haberle dado un objeto suyo a Eneas para esforzarlo en el combate singular contra Turno:

–He demostrado poco sentido, dice, y tengo poco seso al no haber dado mi manga a mi amigo. Así podría golpear mejor con su lanza, o, si yo le hubiese enviado mi impla, se habría podido emplear a fondo, y tajar mejor con su espada, para que Turno hubiera recibido más dura colada. (...) Pero si piensa aún en mi amor, sin duda me verá en la ventana y por ello habrá de sentirse más arrojado. (*Libro d'Eneas*, p. 211)

En estos *romans* de temática antigua la interacción con las mujeres amadas o deseadas adquiere relevancia conforme se desarrolla la narración. En el *Libro de Tebas*, al principio Adrasto casa a sus hijas con Polinices y Tideo por orden del oráculo y ellos aceptan, sin ver siquiera a las damas y nunca se habla de tal relación. En cambio, Partenopeo y Atón sí tienen un contacto estrecho con sus amigas, las hijas de Edipo, quienes observan a sus caballeros durante la batalla para tomar Tebas, mientras “se solazan y ríen, discuten sobre sus proezas, pues cada una piensa que posee al mejor” (*Libro de Tebas*, p. 141). Ahora los autores propician una interacción mayor entre el caballero y los personajes femeninos, principalmente con aquellas doncellas a quienes aman; lo cual, implica que la mujer tendrá una función más importante en el relato, particularmente porque se empieza a vislumbrar su influencia sobre las acciones del caballero. Esto es muy claro cuando el rey Eteocles salva la vida a Darío por el amor a su hija, aun cuando lo considera un traidor por auxiliar a sus enemigos. En voz de Yocasta, su madre, se disponen las razones corteses por las que debe actuar un caballero, manifestándose así la naciente autoridad de la dama:

–Hijo –le dice–, ni te asiste derecho, ni tienes derecho a ser caballero si no haces de ella tu amiga. ¿Viste jamás cosa más bella, flor de lis o flor de rosa? ¿Viste jamás muchacha tan bella? Hijo –créeme–, hazla tu esposa; qué desgracia que llore, se aflija y duela. Entrégale a su padre y que sea tu amiga, será un gesto muy cortés. (*Libro de Tebas*, p. 180)

Más adelante, cuando Darío se disculpa y dice que está dispuesto a combatir para probar su inocencia, Creonte le contesta que ya “otra”, es decir su hija, una mujer, ha combatido por él. Claro, desde otro novísimo flanco: el amor.

–Cometí una locura, como he dicho, pero niego la traición, estoy presto a defenderme inmediatamente de la acusación de traición y felonía.
Creonte dice para contrariarle:
–¡Otra combatió por vos! (*Libro de Tebas*, p. 181)

Aquí, entonces, la incorporación del sentimiento amoroso, junto con la influencia femenina, empiezan a modelar no sólo los rasgos del caballero de esta narración en particular y del *roman courtois* en general, sino del personaje medieval.

Por su parte, en el *Libro d'Eneas*, la mujer del caballero también tiene una importancia narrativa fundamental, aunque al principio Dido se enamora de Eneas por un hechizo de Venus, manteniendo la influencia de la fuente latina. Con Lavinia, en cambio, el proceso del enamoramiento entre los dos personajes tiene un mayor desarrollo dramático. La segunda parte del *roman* narra, más que hechos bélicos, la pasión amorosa del caballero por su dama.

A través de los monólogos nocturnos de Eneas, se puede atisbar la “intimidad” sentimental del personaje. Ahora, además de admirarlo a través de sus acciones bélicas, el público se acerca a él por medio de su discurso. El monólogo es un recurso de origen latino que sirvió a los escritores como la forma más adecuada para, a decir de Alberto Várvaro, “realizar sondeos en lo desconocido”,¹² sobre todo desde la perspectiva individual del protagonista, e incluso –en una medida muy reducida, desde luego– para ensayar un incipiente análisis psicológico.

En estos monólogos se hace patente que la mujer y el amor que provoca han logrado transformar al caballero de un fornido guerrero en un sujeto con sentimientos de duda y de esperanza; como los que asaltan a Eneas al preguntarse si es sincero el amor que le confesó Lavinia:

–Así, nos hace saber, a cualquiera que la gane, que ella nos amaba antes. Quiere ser amada de quien la consiga. La mujer es ser de muy mala astucia.
He caído en pensar gran felonía. Ella me abre su corazón secretamente, con su escrito, y me confiesa el dolor que la atormenta por causa de mi amor. Si no sintiese de verdad tales angustias, creo, no osaría desvelármelas. Nada puede decir sobre amor quien no lo siente y no ama. [...] No puedo creer que no me ame. A fe mía, lo hace de veras. Sin embargo, no estoy totalmente seguro. (*Libro d'Eneas*, p. 205)

Además, con la influencia cada vez más marcada de Ovidio en la literatura medieval, *El Libro d'Eneas* muestra los estragos del amor, que abrumba no sólo a los personajes femeninos como Lavinia, sino también afecta físicamente al caballero, según lo describe el narrador:

¹² Ver Alberto Várvaro, *Literatura románica de la Edad Media. Estructuras y formas*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 302.

Toda la noche pasó en aquella cuita, pero el día no mejoró su estado. Si durante la noche su dolor fue grande, el día siguiente fue peor. Ni siquiera pudo montar a caballo y dijo a sus hombres que se sentía mal. Todos lo lamentaron y en el campamento no hubo ese día solaz, ni gozo ni risas. Todos estaban apesadumbrados, pues se acercaba el término del combate y temen que Eneas desfallezca y no pueda valerse cuando más lo necesite. (*Libro d'Eneas*, p. 207)

Los efectos del amor también adquieren importancia en el combate mismo, es decir en el ámbito antes sólo reservado a los guerreros. Bajo su influencia, el caballero puede incluso sentir mayor fuerza y capacidad de recuperación, según escuchamos de Eneas: “Amor vuelve valientes a los hombres. Amor los convierte en diestros en un instante” (*Libro d'Eneas*, p. 206).

La belleza, el amor y la importancia de la dama, son los rasgos más novedosos y revolucionarios que adquiere el caballero a partir del *roman*. Ya no es sólo un guerrero feudal, ahora es un caballero cortés. Y este cambio, además de radical será fundamental en la conformación de la figura identificativa del personaje medieval. La cortesía y sus códigos van a revelar a un personaje perfilado por la nobleza como una idealización, sí, pero sobre todo como un modelo a seguir. Particularmente dirigido a un público joven, conformado por los llamados “segundones”.¹³ Como lo evidencia la constante alusión, en los *romans* de materia antigua aquí analizados, a la juventud y a sus ventajas frente a la vejez.

En las descripciones de los caballeros en el *Libro de Tebas* siempre se menciona su juventud como un rasgo meritorio: “allí podrías haber visto hasta mil hombres de un mismo linaje, bachilleres y jóvenes de los que el mayor no tendría más de treinta años” (*Libro de Tebas*, p. 52). Y en el *Libro d'Eneas* el rey Latino se considera un viejo y prefiere dejar a un joven al mando de su reino. Pero especialmente se hace alusión a su pobreza. Es lo que le ocurre a Polinices, cuando su hermano queda en el trono de Tebas:

No puede hacer nada, Polinices hace los preparativos y emprende el viaje hacia el rey de Grecia. El equipaje no es abultado, puesto que no lleva a nadie con él: ni escudero ni compañero, sólo su caballo. (*Libro de Tebas*, p. 42)

También se observa esta atención a los jóvenes que buscan un futuro en la arenga de Eneas a sus acompañantes, al llegar a Tiro:

¹³ Georges Duby, “A propósito del llamado amor cortés”, en *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1990. pp. 66-73 (p. 70).

–Señores, dijo, y caballeros, no desmayéis por miedo a las contrariedades que habéis soportado en el mar, porque en el futuro podréis recordarlo y os será grato rememorar tales peripecias. El hombre que marcha a otras tierras para conquistar reinos no puede alcanzar honor si antes no ha sabido soportar cualquier desgracia. (*Libro d'Eneas*, p. 62)

Por lo que no resulta extraño que en los *romans* y en la configuración del caballero, a partir de la cortesía y del amor cortés, exista el objetivo concreto de mantener el orden al domesticar a la “juventud”, como asegura Georges Duby. Es conveniente no olvidar que estas producciones literarias tienen como objetivo tanto entretener como educar a su público, convirtiendo a los personajes en espejos de conducta.

Esta nueva actitud social se manifiesta en variadas formas en los *romans* de materia antigua. Por lo general, se califica de cortés al caballero que, además de ser de linaje noble, se comporta por lo menos de tres maneras específicas: la primera y más común, es la manera de hablar –ya sea al contestar a una pregunta o al entablar una conversación– con seguridad y discreción ante un rey o una dama: “Tideo era valiente y cortés; llega cabalgando ante la mesa y, tras saludar al rey y a los barones, explica su embajada” (*Libro de Tebas*, p. 55).

La segunda manera de expresar cortesía es realizar algo por amabilidad o por consideración con otra persona: “Hipomedonte tuvo un gesto cortés: manda a un mensajero que le preceda para dar noticias al rey” (*Libro de Tebas*, p. 166).

La tercera forma de ser cortés, es la de hacer algo por amor. Por ejemplo, cuando el rey Eteocles perdonó la vida de Darío por amor a su hija, acción que sus barones resintieron, en voz de Creonte:

–No os lo quiero ocultar: ¡La cabeza de un bachiller es muy alocada! Lo digo por el rey, que nos relegó a vosotros y mí. (...) Lo que ahora ha motivado su perdón ha sido la súplica de una jovencita. (...) Si le complacía, debía haberlo hecho por sus barones.

Otón responde:

–Si ha sido por amiga, por amor y por caballería, lo consideraréis una vileza; nosotros lo consideramos cortesía. (*Libro de Tebas*, p. 181)

Es curioso que en el *Libro de Tebas* se utilice con mayor frecuencia el término cortés para calificar a los caballeros y sus actitudes, mientras que en el *Libro d'Eneas* pareciera que el amor ya ha transformado en cortés al protagonista y ya no se requiere denominarlo como tal. Quizá se deba a que en este texto posterior se da por sentado que el público ya entiende en qué consiste la cortesía. Así que la hermosura de Eneas lo

predispone para el amor y es suficiente para caracterizarlo como noble y cortés.

Para concluir con este apartado, podemos asegurar que el caballero épico se transformó en caballero novelesco ya desde los *romans* de materia antigua cuando al modelo de guerrero épico y vasallo se le añadieron características tales como una fisonomía hermosa, distintas motivaciones para ganar honra, actitudes refinadas en su relación con las damas y, sobre todo, la exhibición de sentimientos amorios. Todos estos flamantes rasgos son fruto del enlace entre la acción bélica y el interés amoroso. A partir de estos *romans* el caballero novelesco empieza su andadura literaria que tantas transformaciones, aventuras y devotos le tiene destinados.

Si bien en los primeros *romans*, los de materia antigua, el personaje protagonista deja de ser presentado como un guerrero para ser transformado en un caballero gracias al amor y a la cortesía, en la pluma de Chrétien de Troyes se consolida el género ya enteramente ficcional y con él se establece el modelo de caballero como un ideal cortés.

A partir de estas obras, el caballero tendrá características distintas al héroe épico, sobre todo en su comportamiento que estará basado más en la cortesía y en el amor que en su relación como vasallo y en los propósitos que lo conducen a llevar armas, que serán personales más que colectivos.

En los cinco *romans* escritos por Chrétien de Troyes entre 1170 y 1190, la caracterización del caballero se desarrolla desde dos aspectos fundamentales y determinantes: la cortesía y el perfeccionamiento individual. Por un lado, la cortesía del caballero es manifestada a través de su servicio incondicional a las damas y especialmente a su amada, incluso por encima del rey, su señor. Por el otro, a partir de entonces, la función guerrera del caballero es enfocada en alcanzar la perfección caballeresca, que es una meta personal.

Y es que las características recientes del caballero se desenvuelven en un entorno literario distinto al de las gestas nacionales históricas y de las historias míticas latinas. Ahora el caballero está ubicado en el ámbito pseudo-histórico de la corte del rey Arturo. Es decir, en un tiempo y espacio tomados de la historiografía literaria de Geoffrey de Monmouth; sin embargo, son utilizados por Chrétien de Troyes de manera independiente para convertirlos en un ámbito plenamente ficcional. Esta nueva ubicación, siguiendo las ideas de Alberto Várvaro, ofrece a las historias la clara ventaja de poder “ser modeladas libremente según las intenciones de los poetas y las exigencias

de su público, con una flexibilidad mayor que la materia antigua”.¹⁴

El caballero, entonces, está ubicado en un espacio ideal, en la corte ejemplar del rey Arturo, quien es descrito en *El Caballero del León* como “el buen rey de Bretaña, que nos da ejemplo de caballería para que seamos nobles y corteses”.¹⁵ En este mundo –ya propiamente novelesco y que está consolidado como modelo de cortesía y formador de caballeros perfectos– se presentan dos motores narrativos principales en los que el autor hará funcionar al caballero: el amor y la aventura.

El destino del caballero, aunque el lector lo pueda intuir, ya no es presentado como dictamen de oráculos, voluntades divinas o verdades históricas, éste se presentará o modificará a lo largo del relato según la intención del autor. De allí la importancia de la aventura pues está diseñada a partir de una serie de acciones narrativas que pongan de manifiesto la eficacia guerrera del caballero en diferentes ámbitos: combates singulares, ordalías, pasos de armas y pruebas maravillosas, con el propósito de servir como prueba de aprendizaje y superación a lo largo del proceso de perfeccionamiento del caballero. Cada aventura moldea los rasgos que el autor desea otorgar al caballero protagonista y propicia las acciones narrativas que planteen nuevos retos para el personaje y que completen esa caracterización. Por ello, los anhelos que les han sido otorgados a los caballeros por Chrétien no tienen relación con la obtención de tierras o con satisfacer al señor feudal, en este caso Arturo, es decir, con su función guerrera extraliteraria, sino con la personal imagen que tuvo el autor de cada personaje en particular.

No todas las aventuras tienen un propósito meramente individual, al resolver algunas de ellas, el caballero ayuda a equilibrar el mundo de la ficción: sea un caballero prisionero de su amada, como en la “Alegoría de la Corte”, resuelta por Erec; la libertad de un grupo de cautivos, como las realizadas por Yvain y Lancelot; o el resurgimiento de todo un reino, que no pudo concluir Perceval.

Pero este carácter personal de la aventura, que a su vez determina la hazaña guerrera, cambia el tono bélico de las narraciones y matiza algunos de sus valores. Las batallas que emprende el caballero son perfeccionadoras, son para sí mismo, por lo que en contadas excepciones –como la traición o la extrema soberbia– el contendiente muere. Contrario a la canción de gesta y a los *romans* de materia antigua, en estas obras lo importante es que los vencidos divulguen la eficacia guerrera del caballero, por lo

¹⁴ Ver Várvaro, ed. cit., pp. 275-276.

¹⁵ Chrétien de Troyes, *El caballero del León*, introd. y trad. de Isabel de Riquer, Madrid, Alianza, 2000, p. 35.

que la palabra de honor adquiere una gran relevancia.

Sin embargo, se preserva en los caballeros el esfuerzo por mantener, recuperar o acrecentar la honra. Además de enfrentar y solucionar una crisis en el seno de la corte, que amenaza al mundo artúrico, empiezan su proceso de perfeccionamiento por un problema en la honra: el caso de Erec, cuando es acusado de cobarde tras su matrimonio; Cligés debe evitar perderla por amar a la mujer de su tío; Yvain, cuando olvida a su mujer y pierde la razón; Lancelot, luego de subir a la carreta; en el caso de Perceval, tiene que hacerse de ella, desde cero. A estos caballeros el autor los hace tropezar con un problema de honra y terminan enaltecidos por sus acciones. Es decir, cobran o recobran la fama y el prestigio mediante la realización de la aventura.

Por ello, a los caballeros de Chrétien de Troyes los vemos sólo en una etapa, quizá la más importante, de su “vida”. Estos relatos cuentan únicamente las aventuras que requirieron para resolver los conflictos que ponen en riesgo la armonía de la corte artúrica y para recuperar su honra a través de un proceso de perfeccionamiento. En este sentido, Begoña Aguiriano, sostiene que los caballeros se mantienen incansables en el esfuerzo de superación: “Tiene que ser el más valiente, el más generoso, el más fiel, el mejor, en definitiva, pero sobre todo quiere ser mejor que él mismo”.¹⁶

Bajo esta misma premisa, el autor juega con la identidad y el nombre del caballero en cuestión. El mecanismo de presentar al caballero sin nombrarlo durante buena parte del relato –como es el caso de Lancelot o el cambio de nombre de Yvain, luego de recuperar la razón– trasluce la relación entre el apelativo y el proceso de perfeccionamiento que debe completar el caballero. Para Victoria Cirlot, esta es una de las características que el autor de Champaña ha aportado a la configuración del modelo de caballero:

Desde Chrétien, la pérdida o el hallazgo de un nombre constituyó en la literatura artúrica una forma simbólica para aludir la transformación del héroe, un modo de marcar una etapa decisiva en la evolución del personaje. La sustitución del nombre de Yvain por el de “El Caballero del León” en el verso 4290 del roman, señala un cambio y alude a la adquisición de nuevos valores éticos y morales.¹⁷

Por otra parte, la honra y el éxito que el caballero se gana en la aventura, busca

¹⁶ Begoña Aguiriano, “La iniciación del caballero en Chrétien: *Erec et Enide*”, en María Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, pp. 35-57 (p. 57).

¹⁷ Victoria Cirlot, *La novela artúrica. Orígenes de la ficción en la cultura europea*, Barcelona, Montesinos, 1987, p. 60.

ser equivalente a su fortuna en el amor. Para el autor, el perfeccionamiento caballeresco estará siempre gravitando en torno al amor. Por lo que la influencia del personaje femenino va a alcanzar nuevos niveles en sus caballeros, que llegan a la dependencia total de la dama, como es el caso de Lancelot. La dama y el amor que por ella ha de sentir el caballero, son un reflejo más de la ideología cortés.

El autor incrementa la importancia de la cortesía, no sólo en la relación con la amiga o con las mujeres desconocidas, sino con los propios miembros de la comunidad caballeresca. Quizá este rasgo es el que mantiene unidos a los dos modelos de caballero: el concreto y el literario. Y es que el respeto a las reglas o normas del grupo al que pertenece, propician que el caballero se integre a esa élite. Así, Chretien incluye leyes o costumbres vigentes en la realidad extraliteraria entre las que están la soberanía del rey, las normas de los torneos y de los pasos, la Paz de Dios, en el relato de Perceval, la generosidad con las huestes; e incorpora también aquellas impuestas desde la ficción: respetar la palabra dada, incluso sin saber lo que se otorga, llamado el don obligatorio o en blanco; el establecimiento de plazos y garantías; las soluciones a los combates, cuando están muy reñidos, entre otras. Sin importar el origen de esas normas, el autor muestra que el caballero está compenetrado con el grupo guerrero que circunda al rey, con los caballeros, al hacer que las cumpla mediante la progresión narrativa. Configura a los caballeros cohesionados en una élite, con pautas de conducta muy bien determinadas y, finalmente, persiguiendo un ideal común que es la perfección en su faceta social, guerrera y amatoria.

El caballero en Chrétien de Troyes es un guerrero que defiende su estilo de vida cortés y mediante la aventura personal es perfeccionado para ser el mejor, con el fin primordial de disfrutar el amor de su amada. Durante este proceso, ayuda a estabilizar el mundo artúrico y fortalece el grupo de élite al que pertenece.

Si bien podría considerarse que el caballero novelesco adquiere sus rasgos más diferenciadores en la obra de Chrétien de Troyes, falta todavía la última evolución del caballero. Y esta se da en las prosificaciones de la materia artúrica del siglo XIII, en el conjunto denominado *Vulgata* o *Lanzarote-Graal*: en la que se le añadirán otras características más debido a la concepción de la obra a modo de ciclo, que busca narrar la biografía literaria del personaje protagonista, Lanzarote del Lago,¹⁸ el mejor caballero

¹⁸ A partir de este momento, para evitar confusión con lo que considero dos versiones de un solo caballero –la de Chrétien y la de la *Vulgata*– llamaré al Caballero de la Carreta Lancelot, y Lanzarote a la ampliación del siglo XIII. La diferenciación va más allá de una traducción arbitraria del nombre, pues

del mundo; también se incluyen las aventuras del Grial llevadas a cabo por Galaaz, su hijo, y la destrucción del reino de Arturo. En estas obras, el caballero es presentado de tal manera que sus acciones de armas, discurso y relaciones amorosas demuestren su calidad por encima de los demás, sobre todos aquellos que no pertenecen a la Mesa Redonda, la mesnada élite de Arturo.

El caballero está situado, nuevamente, en el reino de Logres, en el territorio del famoso rey, que está ya casi por completo separado de la realidad extraliteraria. Gran parte de los hechos y aventuras que se deben solventar están impregnados de magia, maravilla e intervención divina: desde los filtros encantadores, las tumbas con voces sobrenaturales, los castillos o cementerios con prodigios mágicos, hasta los misterios de orden celestial, la búsqueda de objetos sagrados y la relación mística. Este entorno poblado por los personajes que buscan ganar fama a través del desenlace de este tipo de aventuras, según explica Victoria Cirlot, presenta a la colectividad artúrica como un mundo encerrado en sí mismo, debido a que a mediados del siglo XIII:

El ideal cortesano y caballeresco parecía necesitar de esa estructura cerrada, como si éste ya nada tuviera que ver con la realidad. La conducta de los caballeros estaba ya fijada, quizá por el peso de la tradición literaria anterior, pero también porque los autores se esforzaron en concederle un carácter estático e inamovible.¹⁹

Por otro lado, hay que recordar que en este período el sistema feudal entra en una profunda crisis, por lo que los autores, manteniendo la ideología de sus señores, toman conciencia de sus intereses y de la necesidad de justificarlos mediante la novela artúrica, que “a través de un universo imaginario y con una visión aristocrática de éste, se encargará de exaltar la moral y los valores de su clase con el afán de afirmar su superioridad frente a los otros grupos sociales”.²⁰

De modo que la aventura tiene un carácter diferente en este ciclo en prosa. Se mantiene como un hecho personal y predestinado, pero ya no es sólo una prueba del

son dos realizaciones textuales distintas. Aunque ambas se refieren a un caballero en particular, Lanzarote, y éste tiene las características del modelo genérico, también posee algunos matices diferentes pues está configurado por distintos autores, en diferentes épocas, con diversas intenciones y hasta con tratamientos textuales dispares. En cuanto a las referencias textuales, todas van entre paréntesis con el nombre de la obra y el número de página. En este caso, hago referencia a la *Historia de Lanzarote del Lago*, 7 vols., trad. e introd. de Carlos Alvar, Madrid, Alianza, 1995; y para las referencias de Lancelot: Chrétien de Troyes, *El caballero de la Carreta*, prólogo y trad. de Luis Alberto de Cuenca y Carlos García Gual, Madrid, Alianza, 1998.

¹⁹ Victoria Cirlot, ed., cit., p. 126.

²⁰ Rosalba Lendo, “La imagen del caballero en la novela artúrica”, *Anuario de Letras Modernas*, 12, (2004), pp. 13-24 (p. 15).

proceso de perfeccionamiento del caballero. Ahora, la aventura será una demostración de que el caballero es el mejor de su orden; es decir, buena parte de las aventuras están destinadas a Lanzarote (o a su hijo Galaaz, cuando son de tipo celestial). Además, a lo largo de las tres obras que analizamos: *Lanzarote del Lago*, *La Demanda del Santo Grial* y *La muerte del rey Arturo* se presentan varias crisis que debe resolver el caballero, pero únicamente como parte de su afirmación como el exponente superior de la caballería artúrica. No siempre son pruebas que lo ayuden a superar su posición social o a resarcir su honra, sino a mantener su nombre por encima de los demás.

La aventura sigue siendo presentada de la misma manera en que la fijó Chrétien de Troyes pero ahora, por la extensión de las obras, hay más variedad en sus planteamientos y en sus resoluciones. En el *Lanzarote del Lago* hay aventuras personales e intransferibles que pueden ser resueltas con una sola acción del “mejor caballero del mundo”, como levantar una tumba o donar su sangre para un herido; otras aventuras implican pasos de armas, combates singulares o conquista de fortalezas para auxiliar a personajes en problemas o cautivos; también se presentan en batallas campales y multitudinarias; e incluso hay aventuras desarrolladas en combates singulares sólo para probar la superioridad bélica debido a una simple pregunta o a una distracción que parece ofensa.

En *La Demanda del Santo Grial* las principales aventuras son de índole espiritual; buscan probar la perfección de los caballeros celestiales elegidos o demostrar el fracaso moral de los caballeros pecadores, a decir del ermitaño Nascián:

Las aventuras que ahora suceden son los motivos y las manifestaciones del Santo Graal; los signos del Santo Graal no aparecerán a los pecadores, ni a hombres envueltos por el pecado por eso no os aparecerán, pues sois pecadores demasiado desleales y no debéis pensar que estas aventuras que ahora suceden consistan en matar hombres ni en acabar con caballeros, sino que son cosas espirituales, mayores y bastante mejores. (*Demanda del santo Grial*, p. 198)²¹

Y, finalmente, en *La muerte del rey Arturo*, las aventuras individuales desaparecen por completo para dejar paso a los enfrentamientos armados en los torneos, muy al principio de la obra, y a las batallas campales, inspiradas por el odio mortal que no sólo concluyen el texto, sino que propician la destrucción del reinado completo de Arturo.

En el *Lanzarote del Lago* y *La Demanda del Santo Grial*, la salida de los

²¹ *Demanda del Santo Grial*, ed. de Carlos Alvar, México, Ramón Llaca, 1996.

caballeros de la corte, con la finalidad de encontrar aventuras, caballeros extraviados u objetos prodigiosos se vuelve un recurso común para desarrollar nuevas y numerosas acciones narrativas. La búsqueda se extiende y tiene como principal objetivo salvaguardar la honra ya ganada. Entonces, los valores guerreros de los caballeros mantienen su importancia en este ciclo para exponer la eficacia guerrera de los protagonistas.

Sin embargo, el uso de las armas va mucho más allá de los propósitos bélicos o cortesés, en estas prosificaciones se integra una nueva motivación para su ejercicio por parte del caballero: la perfección espiritual. La temática religiosa que en Chrétien de Troyes está esbozada, y que en los caballeros anteriores sólo era parte de su representación como nobles cristianos, se hace notoria ya en la caracterización bien diferenciada de Galaaz, cuya búsqueda del Grial es ya una aventura de carácter místico pues implica un contacto directo con Dios. La incorporación de este personaje altamente idealizado, que representa el anhelo de la perfección moral y religiosa para lograr sus objetivos religiosos, dará una nueva dimensión al caballero medieval. En este ciclo se observa con nitidez la influencia de la Iglesia sobre la cultura cortés y nobiliaria y, por tanto, en la literatura que genera.

A partir de las caracterizaciones de Boores, Perceval y Galaaz, basadas en la preocupación por cuidar la salud del espíritu mediante sus acciones, para ser dignos de encontrar el Grial y sus recompensas celestiales, así como su visión escatológica de la vida, se incorporará al modelo de caballero literario medieval el afán por el equilibrio entre la vida mundana y la promesa de la vida celestial. De ello surgirán características y actitudes relacionadas con la autoridad eclesiástica más que con la divinidad, como la piedad, el deseo y justificación de la ayuda a los débiles –siempre miembros de su estrato social o representantes de la Iglesia–, la limosna y la fe, vista desde las oraciones y asistencia a misa, como rituales comunes entre cristianos, hasta la dependencia variable a la voluntad de Dios.

Por ello, para el último libro del ciclo, *La muerte del rey Arturo*, nuevamente cambia el enfoque de los esfuerzos del caballero. Una vez concluida por Galaaz la suprema aventura de los caballeros de la Tabla Redonda, los autores empiezan a dejar ver los defectos y pecados del mundo artúrico, así como a condenar sus valores. El adulterio de Lanzarote y Ginebra tiene terribles consecuencias por tratarse de un doble delito: contra la ideología cristiana, por ser un pecado, y contra la ideología feudal, por tratarse de una traición al señor. El personaje está presentado con una función militar,

por las cruentas guerras que se desarrollan en esta obra. Las acciones bélicas están determinadas por el odio, la felonía, la violencia, la cólera y la ambición. La honra y la exaltación al caballero ideal se difuminan ante los constantes enfrentamientos entre los caballeros de Arturo, acciones que representan una crítica a ese universo cerrado. El arrojo y la eficacia guerrera son los valores que predominan en el caballero que sólo espera sobrevivir por encima del enemigo.

Así, en la *Vulgata* artúrica del siglo XIII el caballero ha sido revestido con nuevas preocupaciones de índole espiritual e ideológica, que modifican algunas de sus características primeras, como la actitud ante Dios, ante otros caballeros que no pertenecen a su grupo y ante sus propios pecados y defectos. En general, a partir de estas prosificaciones, las acciones del personaje pueden no sólo exaltarlo sino también destruirlo. Las aventuras y las búsquedas, con mayor intensidad que anteriormente, son encaradas desde los tres ejes de comportamiento del caballero: el bélico, el cortés y el espiritual.²²

Como se ha visto a lo largo de estas páginas, las características representativas del caballero literario medieval fueron incorporadas al personaje de manera paulatina, según las necesidades, no sólo narrativas sino ideológicas, de los autores, la cultura que los acoge y el público al que van dirigidas las obras. Todo esto implicó la evolución del personaje, que fue convertido, para solaz de los lectores, de héroe a caballero.

²² En buena medida, este artículo puede ser visto como el complemento de uno anterior: Lucila Lobato Osorio, “Los tres ejes de comportamiento del caballero literario medieval: hacia un modelo genérico”, *Tirant*, 11 (2008), pp. 67-88.