



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO**
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

La ambigüedad en *Sir Gawain and the Green Knight*

TESINA PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS
MODERNAS (LETRAS INGLÉSAS)

PRESENTA:

ALMA ROSARIO CORTÉS SORIANO

ASESOR DE TESIS:

DR. MARIO MURGIA ELIZALDE

MÉXICO, D.F., MAYO 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México y en particular a la Facultad de Filosofía y Letras por brindarme una formación profesional invaluable.

Quiero expresar mi profunda admiración y gratitud al Doctor Mario Murgia Elizalde por su guía, su paciencia ya que sin él no hubiera podido realizar este trabajo.

A mis sinodales Claudia Lucotti, Jorge Alberto Aguayo, Gabriel Linares y Rosario Faraudo les agradezco el tiempo invertido en este proyecto y sus oportunas correcciones.

Mi infinita gratitud a mis padres por enseñarme a luchar y a obtener las cosas a través del trabajo arduo. Por darme sólo lo necesario, ahora entiendo bien el porqué.

Agradezco a mis hermanas Lizbeth y Nely con las que he compartido una maravillosa infancia y nos hemos apoyado toda la vida. Liz eres paz; Nely, sabiduría.

Dedico este trabajo a mi hermano Alberto, mi orgullo y mi razón. Espero que este trabajo te motive, nunca desistas, no importa que lo cueste, nunca es tarde.

A ti, Jorge Alberto Aguayo, mi amigo, mi consejero, mi hermano te doy las gracias por creer en mí y por todo el apoyo en este proyecto. Te amo como eres y como eres muy pocos, no soltaré tu mano si no decides soltar la mía.

Agradezco a Marcos Fuentes Franco por su apoyo y confianza absoluta. Me siento orgullosa y agradecida de pertenecer al equipo Coapa.

Aline y Adair gracias por su amistad y sobre todo por confirmarme que el amor bonito (como diría Aline) existe, que no se da fácil, pero que vale la pena luchar por él.

Agradezco a Alonso por las charlas tan agradables y divertidas que hemos sostenido, tú y Lorena se han convertido en personas muy especiales en mi vida.

Ana Diana, Silvia (Q.E.P.D), Ernesto, Eomir, Guillermo y Esau gracias por los momentos compartidos durante la carrera.

Índice

Introducción	7
El Romance	10
El <i>roman</i> francés, el <i>romance</i> inglés: contexto histórico, similitudes y diferencias	11
<i>Romance</i> artúrico	21
Chrétien y la importancia de su ideología en los <i>romances</i> artúricos: la perfección humana	23
El estatus de la lengua nativa inglesa y el francés	24
El renacimiento aliterativo: el poeta de <i>Gawain</i> y su obra	26
Gawain, el caballero cortesano inglés	29
Análisis de los componentes que crean la ambigüedad en <i>Sir Gawain and the Green Knight</i>	32
Definición de Ambigüedad: la <i>matière</i> y la <i>sens</i> en <i>Sir Gawain and the Green Knight</i>	33
Prólogo: la ascendencia del caballero artúrico	39
La ambivalencia en los personajes: Caracterización y presentación de Arturo y el Caballero Verde	44
La simbología de los objetos y lugares	54
EL ESCUDO DE GAWAIN PORTADOR DE LA SIMBOLOGÍA DEL CABALLERO PERFECTO	56
LA FALLA DE GAWAIN: EL CASTILLO, EL INTERCAMBIO DE TROFEOS, EL ENCUENTRO CON LA DAMA Y EL CINTURÓN VERDE	67
EL GUÍA Y LA CAPILLA VERDE	77
Diferentes interpretaciones como resultado de la ambigüedad	87
La atmósfera: la ironía	91
Conclusiones	97
Bibliografía	102

Introducción

Debido al uso de la lengua escrita, el texto literario goza de un “espacio potencialmente infinito de interpretaciones posibles” (Eco 2000: 12) pues se vale de tropos retóricos, ‘matices verbales’ o gramaticales que permiten lecturas alternas. La literatura como materia viva permite que cada lector haga una lectura única del texto; sin embargo, todas estas interpretaciones sólo serán válidas si se ciñen a la obra misma y los lineamientos que ésta ofrece: todo texto tiene un límite interpretativo el cual el lector no puede rebasar o caerá en conjeturas erróneas o sobreinterpretaciones.

Las diversas lecturas de una obra poética se deben a la adaptabilidad del lenguaje. La poesía, al ser ambigua por naturaleza, permite que varias lecturas semánticas convivan en una misma obra, incluso si éstas se contraponen entre sí. Estas suposiciones se deben comúnmente a las exigencias del verso que obligan al poeta a plasmar su pensamiento en forma, metro, rima y ritmo establecidos; por tanto, para desarrollar las ideas no hace uso en general ni del orden gramatical común ni del lenguaje coloquial (Empson 2006: 30-70), por el contrario, compacta el lenguaje de tal modo que parece que éste pierde precisión, lo que no sucede normalmente en la prosa.

La tarea del lector es descifrar e interpretar la idea que se encuentra en el lenguaje retórico, y para esto hace uso de paralelismos con el lenguaje coloquial, se asegura de que éste se acerque a la idea desarrollada, pero justo en este proceso, algunas lecturas del texto se irán descartando de manera natural. Es lógico creer que un texto ambiguo es conflictivo para el lector; sin embargo, la gama de interpretaciones posibles que se obtienen pretenden ser las mismas del escritor y del texto; así, de entre las lecturas obtenidas, el lector optará por una interpretación como la principal de la obra. Por otro lado, puesto que la cuestión interpretativa es tarea únicamente de quien recibe el texto, se desarrollará fuera de éste, pero gracias a él. El enfoque interpretativo se articula, menciona Eco, como una “tricotomía” entre la búsqueda de la *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris* (2000: 29), es decir, entre la intención del autor, la del lector y de la obra misma.

El presente análisis asegura que las diversas interpretaciones semánticas del *romance*¹ *Sir Garwain and the Green Knight* son producto de su carácter ambiguo, el cual permite una variedad de interpretaciones que se contraponen e incluso llegan a ser irreconciliables. Este trabajo consiste en un análisis crítico de dicho poema medieval y busca justificar el porqué de sus diversas interpretaciones semánticas. Umberto Eco menciona que hay que distinguir la interpretación semántica de la crítica, asumiendo que la primera es “el resultado del proceso por el cual el destinatario, ante la manifestación literal del texto, la llena de significado. La interpretación crítica o semiótica es, en cambio, aquella por la que se intenta explicar por qué razones estructurales el texto puede producir esas (u otras) interpretaciones semánticas” (Eco 2000:36). La causa de las diferentes interpretaciones semánticas en este *romance* es seguramente la construcción ambigua del texto. El objetivo de ver cómo se crea la ambigüedad a través de algunos fragmentos o partes del *romance*, es sostener que la finalidad del poema al generar interpretaciones semánticas contrarias, es criticar la ideología cortesana de manera velada haciendo uso del género que la exalta.

¹ El término *romance* está en cursivas pues no se traducirá dado que difiere de su equivalente en español: los libros de caballería. Asimismo, esto coadyuva a distinguirlo del *roman* francés.

El *Romance*

Este capítulo abarca de lo general a lo particular, aborda tanto el contexto histórico del *roman* francés como su principal representante. Se reseña cómo llega el género a Inglaterra y se hace hincapié en las características de éste, en el que se indica el estatus de la lengua nativa inglesa (derivada del anglosajón) para puntualizar el renacimiento de la forma de escritura típica anglosajona antes de la llegada del francés. En este renacimiento aliterativo sobresale el autor del Gawain, y se señala lo que se sabe del autor y su obra. Para finalizar, se menciona la obra más reconocida del autor, *Sir Gawain and the Green Knight*, la importancia del personaje de Gawain en el *romance* así como en el imaginario de la corte inglesa medieval.

El *roman* francés, el *romance* inglés: contexto histórico, similitudes y diferencias

La historia del *romance* es inherente a la cultura aristocrática de Europa durante la Edad Media. Nace a mediados del siglo XII en el norte de Francia cuando los cantares de gesta y los cantares heroicos comienzan a escribirse (Cirlot 1987: 9). Chrétien de Troyes es el escritor por excelencia de este género en Francia ya que instituyó la tradición del verso pareado octosilábico para este tipo de narraciones y le dio vida al héroe (el caballero errante artúrico) que contendrá los ideales de la nobleza medieval. Chrétien elabora sus tramas acorde con su momento histórico y con los requerimientos que éste conlleva, por lo cual se distingue de la épica en sus aspectos formales, en contenido e intencionalidad.

La lengua francesa estaba dividida en dos dialectos delimitados geográficamente por el río Loira. En las provincias al sur del río el 'sí' de afirmación se expresaba como *oc*, mientras que en las del norte se nombraba *oil* (*oui*): así Dante nombra a la del sur como la *langue d'oc* y a la del norte la *langue d'oïl*. Esta última fue la que llegó a Inglaterra con los normandos y de la cual se origina el francés actual, llamado francés *romane*; la otra lengua llamada *Provenza Romane* se estableció en el sur e influyó más en las regiones de esta zona, entre ellas Italia (Loughran 1900: 7).

El momento de creación del *roman* artúrico en Francia es distinto de aquel del *romance* en Inglaterra. Aunque en ambos territorios fue inicialmente en verso y luego en prosa, el *roman* artúrico en Francia conservó su prestigio durante siglos aun cuando su etapa creativa apenas rebasó el primer tercio del siglo XIII (García Gual 2000: 11); mientras que en Inglaterra se desarrolló en los siglos XIV y XV.

Según Aurelio González, el concepto de la caballería, cimiento de la mayoría de los *romances*:

se convierte en una auténtica institución a finales del siglo XII siguiendo tanto las pretensiones que venían desde niveles inferiores que buscaban un reconocimiento, como del rey que buscaba, impulsando las costumbres cortesas, poner coto a las pretensiones eclesiásticas y aumentar su prestigio (2003: 123).

La caballería es una iniciativa política y moral, pues por un lado sirve para resolver el problema de los retenes armados en una nación creciente, y por el otro para retomar las viejas nociones de compañerismo y religiosidad como una respuesta eclesiástica a los asuntos de la guerra.

Así pues, San Bernard de Clairvaux (1093-1153) creía que los trovadores de Provenza y su cultura del *fine amour*, o amor cortés, sugerían las palabras de amor entre Dios y el alma, representados éstos por los franciscanos con la imagen de Cristo como caballero y el alma como su dama. De esta forma, la admisión a la fraternidad de caballería toma una apariencia sacramental y la establece como figura ideal (Coote 1988: 35). El caballero encarna un compendio de significados religiosos, sociales y morales que buscan reflejar una clase noble que está fuera de la realidad: por lo tanto el *romance* es un género literario que explora la naturaleza de la vida cortesana perfeccionada.

En la tradición inglesa¹, un hombre, para obtener el título de caballero, tenía que participar en una ceremonia de iniciación: él se arrodilla-

¹ El historiador Leon Gautier en su libro *Chivalry* menciona que fue Tácito quien en su *Germania* menciona el rito germano en el cual se basa el de la Caballería. De hecho: "The adoption of arms in the German fashion remains the true origin of chivalry; and the Franks have handed down this custom to us [...]. In 791 Louis, eldest son of Charlemagne, was only thirteen years old, and yet he had worn the crown of Aquitaine for three years upon his 'baby brow.' The king of the Franks felt that it was time to bestow upon this child the military consecration which

ba frente al señor del castillo quién levantándose de su asiento le daba la *acolade* (encomio), que consistía en tres golpes con la palma de la espada en el hombro o cuello acompañado de las siguientes palabras:

[...] in the name of God, St. Michael and St. George,

I make thee a knight. Be courteous, valiant and loyal. (Bulfinch 1900: 4)

Esta oración encierra los mandatos que un caballero debe poseer y preservar. En el *romance*, el concepto de lealtad está incluido en otro más complejo: *Trawpe*, el cual siempre lo debe tener en mente un caballero durante sus aventuras y peripecias. El honor debe coronar todas las demás virtudes, es decir, para un caballero es preferible la muerte al deshonor.

Carolyn Craft menciona que antes de Jean Bodel, poeta francés del siglo XIII, el *roman* es considerado como una simple traducción vernácula de cualquier obra latina o del francés antiguo; sin embargo, Bodel lo clasifica dependiendo del tema que abarque, así tenemos el *roman* relacionado con personajes clásicos de la antigua Grecia y Roma, el que concierne a Francia con las leyendas de Carlomagno, y el británico con las leyendas del rey Arturo y su mesa redonda (Craft 2002: 353). Hoy en día, el género *roman* se refiere a extensas narraciones comúnmente en verso cuya aventura pone a prueba a un caballero, y proviene de la expresión en francés antiguo *metre en romanz* (*The Cambridge Companion to Medieval Romance* 2004: I) cuya finalidad principal es el entretenimiento.

would more quickly assure him of the respect of his people. He summoned him to Ingelheim, then to Ratisbon, and solemnly girded him with the sword which 'makes men'. He did not trouble himself about the framea or the buckler — the sword occupied the first place. It will retain it for a long time." (16: 1891).

No obstante, la ceremonia más antigua del armado de un caballero como tal se encuentra en un relato de Jean de Marnmoutier, en la que Godofredo de Anjou recibe el título en el año 1128. El ritual consistió, en primer lugar, en un baño, luego fue vestido con una túnica dorada y un manto púrpura para posteriormente llevarlo a la presencia del Rey. En el siglo XIV, aparecerá en el Pontifical Romano, la descripción de una ceremonia litúrgica para armar caballeros, donde el aspirante a caballero debe tomar un baño de rosas y velar sus armas en la iglesia durante toda la noche previa a la ceremonia. Al día siguiente, tiene que oír misa. En esta ceremonia es el sacerdote quien le recordará al arrodillado caballero cuáles son sus deberes y le dará el "espaldarazo" (un pequeño golpe dado por el sacerdote en la nuca o en el rostro), así como bendecirlo en nombre de Dios.

Después de la invasión de Guillermo el Conquistador, en Inglaterra se encontraban las narraciones épicas entre la literatura más popular aristocrática; esta literatura se conservó dentro del gusto de la sociedad insular por un largo tiempo. Sin embargo, un siglo y medio después de la llegada normanda, empezaron a florecer escritos vernáculos de varias clases, dentro de estos escritos encontramos el *romance* que ocupaba ya una posición prominente.

Entre las primeras expresiones del *romance* anglo-normando o insular tenemos los *Lais of Marie de France* a finales del siglo XII, *Floris and Blancheflur* y *Joy of Court* escritos aproximadamente en 1170, cuyos temas predominantes son el amor, la lealtad y la proeza caballeresca. También se escribieron *romances* que se denominaron populares, los cuales son de carácter heroico; ejemplos de éstos son *King Horn*, escrito alrededor de 1225 (sobrevivió en tres manuscritos y probablemente esté basado en uno anglonormando de finales del siglo XII), *Havelock*, entre 1350 y 1400, y *Bevis of Hampton* a principios del siglo XIV.

El *romance* refleja según Corinne Saunders una tendencia a mover al héroe mítico hacia un héroe más humano pero no real, ya que el contexto donde se desarrolla se convencionaliza en una dirección idealizada (2004: 2). Así, los temas del *romance* se relacionan con las preocupaciones existenciales de la aristocracia medieval: amor, cortesía y caballería. Al público se le ofrecía en un *romance* situaciones convencionales aunque simbólicas, como las recurrentes imágenes de un viaje solitario, la prueba, el castillo, el bosque, el jardín, el encuentro con un malvado gigante o con la hermosa dama; todos éstos fueron desarrollados en Inglaterra por los cuentacuentos bretones francófonos que estaban en boga a principios del siglo XII. Sus temas fueron refinados posteriormente por poetas con una cultura aristocrática.

La lectura del *romance* parece ser fácil y cristalina, como si la historia se contara sola; posee siempre una estructura establecida y alguna enseñanza: la *matière* (forma) y la *sens* (enseñanza) que establecen los franceses y posteriormente reproducen los ingleses.

El concepto del caballero y del amor cortés se desarrollan inicialmente en composiciones líricas del siglo XIII influenciadas básicamente por la tradición francesa, similares a la forma y estilo de la *Chanson*, y por los versos italianos de los *vagrantes*, estudiantes que viajaban por

toda Europa (Coote 1988: 36). Sin embargo, Derek Brewer en su análisis de los *romances* populares métricos en inglés menciona que los *romances* caballerescos en verso de 1250 a principios del siglo XVI derivan de versiones francesas, cuyas historias son variadas pero caen dentro de un patrón general que se remonta a la vasta cantidad de narraciones o relatos europeos cuyo origen era meramente oral. A estos relatos se les denomina *folktale* (relato tradicional) y circulaban en todos los estratos sociales variando tanto en calidad artística como en estructura narrativa (Brewer 2004: 47).

Judith Weiss explica que no es tarea fácil señalar la diferencia entre un *romance* insular (escrito en Inglaterra) y uno continental (escrito en el continente, especialmente en Normandía, en el norte de Francia) pues:

they are often written for patrons, and directed to audiences, who would have had lands and kin on both sides of the Channel, and who would have had similar interests and tastes; they are written by authors with similar education, influenced by the same classical school-texts. Above all, they are both written in the same language. If, by the thirteenth century, the orthography and grammar of Anglo-Norman are increasingly divergent from those of Northern France, up to about 1150 it is hard to distinguish them. [...] What is Anglo-Norman? [The term is] broadly assigned to French texts produced in England (2004: 26).

Sin embargo, para Coote las dos características básicas del *romance* inglés son la lealtad feudal y el idealismo del amor que toca lo religioso. Justo aquí podemos ver una diferencia con el *roman* francés, puesto que la noción del *fine amour* no sólo es la refinación del sentimiento, sino también la acción carnal. De hecho, Chaucer cuestiona esta noción del amor como un concepto más complejo que el simple *fine amour* entre caballero errante y dama en *The Wife of Bath's Tale* y el *Prologue* de los *Canterbury Tales*. Un ejemplo del concepto de amor inglés es *Floris and Blancheflur* que trata del amor devoto y secular idealizado hasta lo religioso entre un hombre y una mujer que conquista todas las dificultades. Tal obra proviene de un poema francés donde se asegura que los amantes vivirán felices por siempre; en la versión inglesa se centra en el amor leal, en el amor que supera el sufrimiento y por tanto que conlleva a un final feliz y sobre todo a un matrimonio donde reina la fidelidad.

Los romances ingleses no tratan el *fine amour* como algunos franceses. En el manuscrito de Auchinleck existe una versión de Tristán cuya longitud es de 3344 versos escrita probablemente a finales del siglo XIII que trata el amor adúltero, pero éste es un raro ejemplo dentro de los romances ingleses, pues este concepto del amor se incluía más en otros estilos literarios como el *fabliau* que lo aborda en forma de escarnio o mofa, o en obras francesas. Así pues, mientras el *roman* francés era un vehículo para enseñar el *fine amour*, el inglés se concentra únicamente en instruir las normas morales y sociales del feudalismo. Corinne Saunders cita a W.R.J Barron, quien asegura que el *romance* inglés:

treats values that have remained constant, and is characterized across the ages by idealism and symbolism, evident especially in the use of familiar patterns and motifs. [...] the imaginative use of the symbolic and the fantastic, by idealism, and by universal motifs such as quest and adventure. [...] These narratives allowed for engagement with a variety of historical themes alongside the mythic, and with questions of values, behavior, and ideals. (2004: 4)

Los romances caballerescos ingleses poseen la noción ética del “gentleman,” según Derek Brewer, basada en el valor, el honor, la piedad y una vida en constante oposición al enemigo. La preocupación central, aunque no universal, es el proceso de maduración del héroe; es decir, los romances reflejan las preocupaciones existenciales de la vida real puestas en un mundo fantástico de caballería que era en sí genuino, aunque se presentara en él una reflexión distorsionada de la vida social y de las preocupaciones psicológicas (2004: 45). De este modo, algunos romances tienden a cuestionar el código de caballería y señalar el ideal caballeresco como mero fracaso. No sólo el poeta del *Garwain* puntualiza las incongruencias que existen en este modelo social, también hace lo propio el mismo Chrétien en la literatura francesa.

Matilda Tomaryn, en “The Shape of Romance in Medieval France”, enumera las características que generalmente forman parte de la estructura del *roman* francés, las cuales fueron absorbidas y desarrolladas posteriormente por los ingleses. Se tomarán en consideración las características, que según Tomaryn, comparten el *roman* francés y el *romance* inglés. Como primera característica menciona la flexibilidad en longitud del *romance*, ya que van de tres mil versos a treinta mil; sin embargo, ya

sean *romances* largos o cortos, están comúnmente segmentados en episodios.

La métrica del *roman* francés consiste en pareados octosilábicos aunque también los hay decasílabos o dodecasílabos; no obstante, cabe mencionar que después del siglo XIII la rima compite con la prosa. En Inglaterra se copió el estilo francés de pareados octosilábicos, aunque se escribieron igualmente una gran variedad en versos aliterados y posteriormente en prosa.

Un *romance* iniciaba comúnmente con un prólogo cuya información podía variar de uno a otro; algunos poetas incluían el resumen detallado del *romance* mientras que otros sólo daban los nombres de los personajes principales especificando su linaje, que tratándose de un caballero ligado al ciclo artúrico, se utilizaba para reforzar el mito británico de la descendencia troyana conectada con la línea imperial romana; es decir, ayudaba a dar un antecedente mítico y trazar una ruta genealógica para la formación imperial del noroeste de Europa. De igual forma, el prólogo ayuda a conocer el carácter de la voz narrativa que servirá como guía para el entendimiento y la interpretación del resto del *romance*.

Muchos de los narradores no se involucran en la historia que cuentan, lo que ayuda a jugar con la ironía, la omnisciencia narrativa, y permite que el público tenga acceso a los pensamientos del caballero. El narrador puede estar distante o comprometido o ambos según el momento textual; puede economizar o alargar sus comentarios, ser juicioso o compasivo, gentil o irónico en su comentario, religioso o educado en su papel de enseñanza. Burrow comenta que el narrador se dirige a su auditorio, en cualquier narrativa en inglés medieval, sólo esporádicamente y lo hace en primera persona dirigiéndose a una segunda persona, como se nota también en *Sir Gawain and the Green Knight* (1989: 51).

Otras características comunes de la estructuración son las escenas que abren y cierran los *romances* artúricos, así como las de celebración del éxito del caballero, las cuales se llevan a cabo generalmente en la corte de Camelot. La demostración de valor usualmente toma forma de combate. La aparente frivolidad de la trama del *romance* no es incompatible con la seriedad de su invitación a reflexionar sobre temas contemporáneos importantes como los problemas de identidad que enlazan al individuo con la sociedad. Los valores que los *romances* promulgan son

el ensalzamiento de la cortesía y el castigo a la vileza o maldad. Barron comenta que la complejidad del tema del *romance*:

is matched with subtlety of literary means: interrelation –often ironic– of thematic and narrative structure; literary self-consciousness evoked by the role of the often intrusive narrator, a stalking-horse for the poet as creator and controller; irony, humor, and a dialectic of words and images provoking the participation of reader in the realization of meaning. (2004: 74)

Dereck Brewer ilustra las características del *romance* inglés con *Guy of Warwick*, uno de los primeros *romances* ingleses. El poema está basado en el original anglonormando, compuesto aproximadamente en 1240, y del cual existen varias versiones en inglés, la más antigua de 1330. El poeta dispuso de 12 mil versos para narrar la aventura llevada a cabo en Inglaterra. En la descripción encontramos el sublime y *heightened* castillo habitado por la más noble gente, los más viles enemigos, los más excelsos banquetes, los más valerosos caballeros y las damas extremadamente hermosas; es decir, refleja el lujo y la perfección anhelados por la aristocracia medieval (Brewer 2004: 46-47). Este *romance* ilustra la cortesía, la nobleza, el honor y la piedad.

Un componente esencial del *romance* es también su propósito didáctico o *sens*, el cual se ciñe a los ideales cortesanos reflejados en él mismo; por ejemplo, el tratamiento cortés de su historia, el caballero que es mezcla perfecta entre los valores típicos del héroe (valor, piedad y cortesía), así como el uso de iconografía cristiana.

Al inicio de *Erec*, Chrétien señala que hace su mayor esfuerzo por llevar a cabo los requerimientos del arte narrativo, el *bien dire*, y una instrucción efectiva, el *bien aprendere* (Dalrymple 2004: 47-48), ambas, cualidades de los romances: la *matière* y la *sens*. Para John Macqueen, la fábula contiene en su interior el núcleo (*kernel*) un significado vital cubierto por una narración ficticia y en ocasiones improbable; este significado interior es a veces alegórico y se traza junto con la narración (1978: 47). Este significado vital o la parte didáctica es la *sens* o el *bien aprendere* del *romance*, cubierta por la *matière* o el *bien dire* que es tanto la narración y la estructura de ésta.

En cuanto a su naturaleza, el género no sigue un estilo riguroso, es más bien heterogéneo y adopta características de géneros contem-

poráneos (la hagiografía, la historia y el *fabliau*) que estaban también en boga. Así pues, un *romance* no es historia aunque contenga parte de ésta en él; no es hagiografía si bien narra la vida de los santos y no es *fabliau* aunque haga mofa e ilustre comportamientos cómicos o injuriosos. Derek Brewer infiere que los *romances* ingleses son en cierto modo simplemente un aspecto de una visión, resultado de la mezcla de relatos vernáculos de toda una cultura, que usa lo cómico con lo serio, lo religioso con lo secular (2004: 53). Sin embargo, los *romances* populares ingleses poseen una característica importante: son seculares aunque indudablemente piadosos.

Saunders argumenta que para Frye el *romance* no es un género sino un argumento o trama común (“generic plot”); por lo tanto, éste es:

essentially a verbal imitation of ritual or symbolic human action: it is characterized by a focus on the development of the hero, and the winning of the heroine, by an emphasis on the great cycles of the life and death, by the opposition of the ideal to its converse, and by patterns of ascent to “otherworlds” which are linked to the shaping of identity and the process of self-realization. As the myth of summer, romance leads from a state of order through darkness, winter, and death, to rebirth, new order, and maturity (2004: 28).

Debido a la divergencia en estructura y contenido de este género, Barron menciona que desde el *roman courtois* de Chrétien, el *romance* ha adquirido una cantidad de características que se interrelacionan con otros géneros como las canciones de gesta, la hagiografía, el *lai*, el *fabliau*, las fábulas, etcétera; y justo por esta razón actualmente los críticos prefieren definir el *romance* medieval en términos de estilo y no de género literario:

The critical basis for such a definition is supplied by Aristotle. In the *Poetics* he proposes to classify the fictions through which men attempt to express their relationship to the universe according to the hero's power of action: *mythic* fictions in which, as a divine being, he is superior to other men and their environment; *romantic* fictions in which he is superior to other men –often in rank but more significantly in personal qualities– and to his environment by virtue of his superlative, even supernatural, abilities; *mimetic* or realistic fictions in which he is superior neither to other men nor to the environment in that, however admirable his per-

sonal qualities, he is subject to the criticisms of others and to the order of nature in his actions. In classical and European literature these three fictional modes –mythic, romantic, mimetic– though associated with various genres, are not exclusively confined to any particular form. In application to periods and types of literature, the terms indicate the predominance of certain elements rather than the presence of a fixed canon of characteristics identified with a specific genre (2004: 67–68).

Saunders, sin embargo, observa que hay *romances* tan sofisticados que ya incluyen ironía, parodia, *self-consciousness*, comedia y, en ocasiones, un sentimiento de profundo fracaso o pérdida. Quizá esto sea porque a través del tiempo los *romances* incluyen un vasto rango de ideas personales, sociales, culturales, históricas, religiosas, filosóficas, cuya formación revela los ideales y por tanto las frustraciones de una sociedad; por consiguiente cumple una función de desahogo.

Sin embargo, críticos como Mortimer Donovan menosprecian el *romance* inglés del siglo xv en comparación con el francés de siglos anteriores, pues les parece una simple repetición del patrón francés:

They [los autores ingleses del siglo xv] could only take the French romances and give them an English form, sometimes by cutting out much introspection and conversation..., or by giving them a strongly didactic tone. Often, however, they took the easiest course and piled incident upon incident without much thought of structure... so that long, rambling narratives resulted which relied on picturesque incident or elaboration of detail for their many effects. In a few romances there is a great sense of narrative... or of dialogue..., but, on the whole, the romance was living in the past (1969: 128).

Sin duda, el autor del *romance* inglés emplea la estructura del *roman* francés, aunque le resta importancia al amor cortés; de hecho, al ser éste un concepto difícil de reconciliar con los conceptos caballerescos ingleses, provoca lecturas que desconciertan. El cambio mayor que se da entonces entre el *roman* francés y el inglés, según Barron, se presenta con el concepto de *trawþe* que rige el código de conducta cortesana y caballeresca inglés, es decir, lo más importante son los valores morales y religiosos:

The moral ambivalences involved in the complementary and competing claims of chivalry and *fin'amor* are replaced by the single standard of

trouþ (loyalty, constancy) governing conduct in love and marriage as well as fellowship between knights. Its celebration of that aspiration places the English text firmly in the romance mode; its expressive means are characteristic of the English genre, basic human values replacing the social codes celebrated and queried in Chrétien's *roman courtois*. (2004: 75)

Sin embargo, Barron no toma en cuenta que el *romance* inglés aún incluye conceptos franceses como el *fin' amor* que choca con el concepto de *trawþe*, el cual presupone un fin más alto y puro para el caballero.

Romance artúrico

En el libro *Historia Regnum Britanniae*, escrito en latín por Geoffrey de Monmouth aproximadamente en 1137 y concebido gracias a la *Historia Brittonum* de principios del siglo IX por el historiador galés Nenio (Barron 2004: 66), se presenta por primera vez el mito del eslabón genealógico entre Bretaña y Troya a través de Bruto, el supuesto nieto de Eneas. En este libro se menciona que Arturo, quien desciende de la línea imperial romana, casi obtiene el control del mundo europeo, ya que derrota al emperador romano Lucio; sin embargo, no logra el dominio de aquél pues su propio sobrino, o hijo en otras versiones como en *Suite du Merlin*, *Mordred* y *Lancelot-Graal*, lo traiciona y hace que regrese a recobrar su reino; este suceso conlleva el terrible declive del imperio británico y el fin de la línea genealógica. En la adaptación anglonormanda de este libro hecha por Wace en 1155, se da una detallada y copiosa descripción de la vida noble, se idealiza el concepto de la recién instituida caballería situada en Camelot e incluso es en el *Roman de Brut* de Wace que por primera vez se menciona la famosa mesa redonda.

Los normandos fueron los primeros en tomar el mito artúrico como tema del *roman*, que gira alrededor del reinado de Arturo, personaje que si hubiera existido históricamente, habría sido de ascendencia romana, pues aunque su leyenda es de origen celta, y Arturo es anglosajón en esencia, los ingleses lo tomaron de la adaptación normanda.

Lazamon es uno de los pocos poetas que rescatan de la poesía galesa las profecías celtas que atañen a Arturo. En el *Brut* de Lazamon se

nota la influencia celta, pues se hace referencia a las profecías de Merlin aludidas a medias por Geoffrey de Monmouth y omitidas posteriormente por Wace, ya que dichas predicciones hacen de Arturo un héroe mitológico completamente celta (Barron: 2004: 66) y contradicen el origen romano. Los críticos galeses consideran que el material mítico usado por Lazamon tiene un origen más antiguo, tomado de los escritos de San Talian, Obispo de San Asaph en el siglo VII (Loghran 1900:8).

W.R.J. Barron (2004: 65-66) comenta que de los personajes “históricos” más evocativos para un *romance* ninguno es más carismático que Arturo: rey, conquistador, señor feudal, amante, caballero, fuente de nobleza y la esperanza británica; es decir, es el mesías de la literatura inglesa. Arturo es un personaje fascinante que derrota repetidamente a los sajones, conquista la mitad de Europa, desafía al imperio Romano en una campaña triunfante que no pudo obviamente concretar debido a la imposibilidad histórica, y por tanto se concibe la usurpación de su trono a manos de Mordred que causa el regreso del rey, la muerte del usurpador en batalla, la mortal herida de Arturo, y su misteriosa partida a Avalon. Con la muerte del rey Arturo se marca el fin de la epopeya artúrica, pues en dicha batalla pierden también la vida los ilustres caballeros de la Mesa Redonda.

Camelot constituye el escenario perfecto para el desarrollo del ideal de caballería, es “el paraíso perdido de la perfección secular” (Coote 1988: 50). La leyenda artúrica se empezó a difundir rápidamente a partir del siglo XII; todos los *romances* relacionados con Camelot pronto constituyeron un mito que bien servía para expresar la amplia variedad de ideales cortesanos. El gran clímax del *romance* artúrico lo llevó a cabo Malory con su obra *Le Morte d'Arthur*, en la cual se echa mano de la versión aliterada de *Morte Arthure*, de la versión en verso de *Morte Arthur*, así como de las fuentes francesas, y que cierra prácticamente el ciclo artúrico inglés. Las crónicas de Geoffrey, Wace y Lazamon, además de ser las primeras en referirse a la mitología celta y adaptarla, aportaron mucho a los *romances* artúricos, no sólo a los insulares, sino también a los continentales.

Chrétien y la importancia de su ideología en los romances artúricos: la perfección humana

Chrétien de Troyes es quien le da una nueva orientación a la leyenda artúrica y al género del *romance* al dejar a Arturo en el trasfondo de la narración como una figura pasiva: el líder de un grupo de asombrosos caballeros que aspiran la autorrealización a través de la aventura, la búsqueda y la inspiración del amor idealizado (Barron: 2004 62-74). En sus *romances*, Chrétien aborda las dos ideas opuestas del amor: el *fine amour* profano como en *Le Chavelier de la Charrete*, y el amor que sublima la vida matrimonial como en *Erec*. En *Le Chavelier de la Charrete*, Chrétien enfatiza que se ha ceñido a la *matière* y la *sens* que le pidió Marie de Champagne, esto significa que el mecenas o benefactor que pagaba por la composición literaria no sólo podía sugerir la trama de la narración, sino también establecer cómo debían tratarse temas o conceptos como el amor;² así el poeta seguía los parámetros del benefactor independientemente de concordar con éstos.

Si bien Chrétien mostraba en sus obras ambos conceptos del amor, en el caso del héroe medieval tenía muy claras las características que éste debía poseer, y que resultaban en un ser perfecto. Desde el primer *romance*, Chrétien adaptó las alegorías de Alain Lille (1128-1202) poeta, filósofo y teólogo francés cuyo *Doctor Universalis* influyó en Chrétien sobremedida. La obra de Alain Lille es alegórica y está influenciada por la escuela de Chartres, escuela importante durante el renacimiento clásico de ese periodo y principal centro del platonismo medieval. Siendo Chrétien el precursor de los *romances* artúricos, imitados posteriormen-

² Es posible que Marie de Champagne tomara esta concepción del amor de otros relatos que también estaban muy en boga: los *lays*. Montimer Donovan en su libro *The Breton Lay: A Guide to Varieties*, menciona la diferencia entre un “roman” francés y un “Breton lay”. Marie de France, contemporánea de Chrétien, tradujo fabulas bretonas al francés. Normalmente el tema en cuestión en estos *lays* era el amor ideal y la aventura. Se componían para entretener, eran cortos (no mayores a mil versos) y la mayoría trata el amor cortés derivado de Ovidio, el cual provocaba maravillas y raras aventuras, motivadas principalmente por el sexo. p. 55-56.

te por escritores franceses e ingleses, establece en la mayoría de ellos el concepto del humano perfecto.

Por su parte, Alain Lille estableció este concepto con mucha fuerza, haciendo explícito su aspecto moral: lo que es correcto y propio está en completa armonía con la ley natural (Dalrymple 1969: 48). En *Anticlaudianus*, Alain Lille brinda el concepto del humano perfecto creado por la Naturaleza, que con ayuda de su corte le brinda al ser humano un compendio de virtudes que resumen lo mejor de ella en el mundo y que lo llevan a la perfección. Dicha perfección se entiende por la armonía que establece con la Naturaleza.

La Naturaleza ofrece al ser humano un cuerpo hermoso; Concordia lo une perfectamente a un alma provista por Dios y el resto de la corte le brinda a esta creación las siguientes dotes: la *Concordia* (armonía), *Copia* (riqueza), *Favor* (aprobación), *Juventus* (juventud), *Risus* (risa), *Pudor* (modestia), *Modestia* (moderación), *Ratio* (razón), *Honestas* (naturaleza noble), *Decus* (honor), *Prudentia* (sabiduría), *Pietas* (piedad, amabilidad), *Fides* (palabra, promesa), *Largitas* (generosidad) y *Nobilitas* (alta cuna o nobleza). Así, el hombre perfecto, modelo del caballero medieval, posee ideales tanto clásicos como de la sociedad contemporánea (Dalrymple 1969: 48-49).

La perfección humana que establece Alain Lille se ve reflejada en el *Erec* de Chrétien, sólo que en *Anticlaudianus*, las virtudes son personificaciones alegóricas, mientras que en el *romance* se ponen en práctica en las descripciones de la naturaleza, el comportamiento de los personajes y las reacciones de éstos (Dalrymple 1969: 49). En *Erec* se proyecta el ideal de la perfección humana tanto en el héroe como en la heroína; ambos son glorificados con gran belleza y las virtudes de éstos son casi equivalentes a las mencionadas por Lille en *Anticlaudianus*.

El estatus de la lengua nativa inglesa y el francés

Una gran parte de la nobleza de Europa entendía o hablaba el francés normando, lo que lo volvió un vehículo apropiado para la composición literaria. El idioma estaba en boga en Inglaterra antes de la conquista

normanda de 1066, pero después de este hecho se convirtió en la única lengua usada en la corte de Londres (Loughran 1900: 9). El lenguaje normando se volvió una herramienta muy poderosa para el control social y se estableció como el idioma oficial del gobierno británico. Sin embargo, para 1200 y 1215 (años en que se escribe *The Owl and the Nightingale*) el territorio inglés estaba pasando por cambios cruciales tanto políticos como sociales que afectaron la forma de pensar y revalorar el estatus de la lengua nativa.

Cuando el Rey Juan pierde Normandía en 1204, los habitantes de Inglaterra reconocen que su país tenía propósitos e intereses propios, y para 1250 ya no había razón de peso para usar el francés como idioma de gobierno y de asuntos legales. Pronto los escritores que pretendían llegar a un público más amplio empezaron a argumentar que la composición literaria tendría que darse en el idioma que la mayoría de la gente hablaba. Asimismo, la calidad de textos como *The Ancrene Riwle* y *The Owl and the Nightingale* eran pruebas fehacientes de que el inglés podía alcanzar cierto refinamiento como lenguaje literario.

Además, como resultado de la Guerra de los Cien Años (1337-1453), nació la idea de patriotismo que colocó al francés como idioma enemigo. Otro factor que aumentó el rechazo del idioma normando fue el incremento notable de la población a mediados del siglo XIV, así como el inicio del comercio en comunidades de habla inglesa. Esto provocó que el idioma vernáculo se reincorporara a la vida política, social y cultural del territorio inglés.

El anglonormando (se convirtió en un dialecto que) cada vez se alejaba más del francés que se hablaba en París, y se convertiría en el medio literario y de cultura para la aristocracia. La lengua normanda enriqueció la lengua vernácula; sin embargo, en algunas áreas lejanas a Londres las tradiciones literarias del anglosajón aún se mantenían con vida. Esto se debe a que el inglés medieval no era exactamente el mismo en todo el territorio y dependía del contexto de las cuatro regiones dialectales: *Kentish*, *Southern*, *Northern* y *West Midlands*, las cuales van del sur del estuario o también llamado río Humber (*The Humber*) al río Támesis (*The Thames*) y al oeste central hasta el distrito de los Picos (*Peak District*) (Coote 1988:67).

A principios del siglo XIII, cuando el anglonormando dominaba como la lengua de gobierno, de las cortes de ley, de las escuelas, de la aristocracia y de la literatura, los diferentes dialectos de la isla empezaron un lento ascenso para recolonizar todas esas esferas. Laʒamon de Worcester compuso su obra *Brut* que consta aproximadamente de 16 mil versos aliterados (convirtiéndolo en el poema más extenso del canon inglés) en un dialecto del suroeste de *Midlands*. A decir verdad, la comunidad eclesiástica de Worcester guiada por el obispo Wulfstan pugnaba por la preservación de las tradiciones anglosajonas desde 1095. A pesar de que la obra de Laʒamon está escrita en dialecto, su auditorio iba más allá de su comunidad y de su propia época, ya que su obra sobrevive en dos manuscritos encontrados en lugares distantes el uno del otro: Cotton Caligula A.ix y Cotton Otho C. xiii. Su obra posee un “emotive effect of the médium, part archaic, part hybrid, colors the Brut with its own distinctive romance tone” (Barron 2004:70).

El renacimiento aliterativo: el poeta de *Garwain* y su obra

El verso aliterativo con el paso del tiempo se va tornando anticuado, ya que después de la conquista normanda (1066) se frena su desarrollo y se empieza a imitar el estilo francés “the lively of the Old French octasyllabic couplet” (Kruger 2004 2); entonces comenzó a usarse más como ornamento que como estructura predominante del poema. Durante el periodo en que Chaucer escribe (siglo XIV), los poetas del norte y oeste central de Inglaterra se encontraban escribiendo nuevamente en versos aliterados. Como menciona Coote, la tradición literaria de la lengua anglosajona se basaba en la aliteración, cuya forma básica es descrita de la siguiente manera:

This consists of four stressed syllables (of which the first three usually begin with the same consonant or any vowel) and an undetermined number of unaccented syllables. The alliterating stresses are usually placed in pairs across a caesura and may be increased from four or to be as light as two (1988: 230).

En términos formales, *Sir Gawain and the Green Knight* pertenece a lo que se clasifica como “Alliterative Revival” (el renacimiento aliterativo). Chaucer, quien era contemporáneo del poeta del *Gawain*, sabía de la existencia del estilo aliterado que estaba en boga al norte de Inglaterra, pero lo consideraba inferior y carente de creatividad. En *The Parson's Prologue* pone de manifiesto la forma, según él, provinciana de escribir en el norte en comparación con el sureño y refinado estilo franco-normando:

But trusteth wel, I am a Southren man,
I kan nat geeste “rum, ram, ruf,” by letter,
Ne, Got woot, rym holde I but litel better. (l. 42-44)

De entre todas las obras cultivadas durante el renacimiento aliterativo, *Sir Gawain and the Green Knight* se considera la obra del siglo XIV por excelencia. Se trata de un fino *romance* artúrico inglés escrito en un dialecto difícil de leer actualmente, probablemente hablado en la parte noroeste de Inglaterra entre Cheshire y Staffordshire, sin que se pueda indicar el lugar exacto, ya que no se sabe mucho sobre el lugar de origen del autor. Es éste el último de cuatro poemas (*Pearl*, *Purity* o *Cleanness*, y *Patience*) incluidos en el manuscrito MS. Cotton Nero A. x, Art. 3., que actualmente se encuentra en el museo británico y que se adjudican al mismo poeta (Tolkien 1967: xi).

El primer registro del manuscrito se encontró en el catálogo de la biblioteca de Henry Savile en Yorkshire, pero se desconoce cómo llegó ahí y cómo lo adquirió Robert Cotton. De igual forma, lo que se conoce del autor se infiere a través de su obra. El poeta era un hombre culto que conocía la literatura francesa y latina, probablemente era un hombre religioso ya que conocía la Biblia y otros textos píos. También se infiere que se desenvolvía en la corte, ya que hace gala de puntuales y magníficas descripciones de las costumbres, normas y comportamiento de la cultura cortesana.

El *romance* fue escrito a finales del siglo XIV, aunque tampoco se sabe con exactitud la fecha de su creación, pues el manuscrito que se encuentra en el museo británico no es el original, sino una de tantas copias que realizaban los escribas en diferentes intervalos de tiempo; entonces no hay forma de saber en qué intervalo se hizo cada reproducción del *romance* y a cual de ellas corresponde el manuscrito.

Sir Gawain and the Green Knight está claramente dirigido a un público aristocrático, de hecho, muchos de estos romances eran escritos gracias a su patrocinio. El poema está dividido en cuatro secciones o “fitt³”; consiste en 2530 versos, organizados en 101 estrofas que varían en longitud, de entre doce y veintiocho versos cada una. Las estrofas ofrecen una forma única que consta de dos partes: la primera, un número variable de entre dos y cinco versos acentuados, aliterados y sin rima; la segunda, cinco versos cortos con rima a modo de conclusión (Mora 2006: 118).

Gawain posee un particular manejo de la temática respecto al resto de los romances de la época o anteriores, porque utiliza las dos aventuras o pruebas más comunes en éstos: el reto de decapitación y la prueba amorosa que representan a su vez el valor, el honor, y la tentación, los cuales se vinculan a través del juego de intercambio de regalos.

Si bien, Gawain se ha visto en diversos romances enfrentando una de estas dos pruebas, en ninguno había confrontado ambas. Hay algunos romances donde Gawain debe pelear y cumplir su palabra al cabo de un año como en *Perceval* de Chrétien; o en *Escavalon*, en el que da su palabra de enfrentar a Guigambresil pasado justo un año. En *Sir Gareth*, sólo aparece un extraño caballero que después de remplazar su cabeza con magia se marcha; de hecho, en este romance se ponen a prueba los mismos valores que en *Sir Gawain*: la castidad, la cortesía y la fe (Dalrymple 1969: 131). La prueba de virtud que enfrenta Sir Gawain también es afrontada en *Lancelot*, donde ya aparecen escenas de tentación a manos de una dama y causadas por los hechizos e ideas de Morgana (Rigby 1983: 257). Lo interesante, entonces, de *Sir Gawain* es que el poeta unifica las dos aventuras y les da un nuevo sentido.⁴

³ Palabra que en inglés antiguo y medieval significa sección o canto de un poema. (Kermodé 1973: 286)

⁴ Cabe mencionar que el uso de los mismos temas o de una misma trama era una actividad típica del autor medieval, pues valía la pena reproducir las obras ya escritas, “lo bien dicho.” Chaucer mira a Italia y encuentra las obras de Boccaccio (Lewis 1997: 162-163). La obra más importante de Malory se basa en narraciones francesas e inglesas anteriores; Lazamon reelabora la obra de Wace, quien a su vez ha tomado sus temas de los mitos celtas. Era plausible retransmitir estas obras, pues el propósito principal era enseñar lo útil y apreciar lo placentero del arte.

El poeta del *Gawain* ha hecho una obra que no sólo reivindica la raíz aliterativa anglosajona, sino que hace converger temas comunes del género para crear un poema que va más allá del fin meramente lúdico y la típica enseñanza didáctica del *romance* para llevar a cabo una reflexión acerca de la formación del ser humano. En el poema se cuestiona hasta dónde se puede llegar a ser perfecto y critica el afán cortés de alcanzar una superioridad que es simplemente aparente.

Gawain, el caballero cortesano inglés

Bulfinch, en *Age of Chivalry or King Arthur and his Knights* indica que el caballero artúrico posee fuerza extraordinaria, valor, justicia, modestia, lealtad a sus superiores, cortesía con sus iguales, compasión con los débiles y devoción a la Iglesia. Este ideal, a pesar de ser excesivo para un ser humano, era comprendido por todos como el más alto modelo a imitar (1900: 2). De este modo, el caballero es un guerrero cabalgante al servicio de un hombre de alto rango que puede poseer un modo independiente de sobrevivencia, o estar al amparo del señor al que sirve.

A grandes rasgos, un caballero debe ser modesto, buen católico, claro al hablar, hospitalario y debe estar listo para pagar bien por mal; tiene que ser valiente en la guerra y generoso en sus regalos, sobre todo ser cortés en todo momento, además de ser devoto una mujer (Lewis 1977:34). En *Anticlaudianus*, en los *romans* de Chrétien y posteriores a éstos, así como en los ingleses, el caballero se pone a prueba; debe haber una aventura, en algunos casos física, en otros, como en *Gawain*, una lucha contra los vicios que tratan de destruir la integridad y el honor.

Gawain es un personaje de origen celta. En el siglo XI era bien sabido que en Galloway, al suroeste de Escocia, se localizaba su reino. Se puede rastrear en varias leyendas irlandesas que tratan su matrimonio, y en las cuales se basan varios textos como: *The Weddyng of Sir Gawen and Dame Ragnell*, *The Marriage of Sir Gawaine* y *Wife of Bath's Tale*.

Bulfinch se dio a la tarea de recopilar varios “Mabinogion” (cuentos folclóricos) galeses, en los que ya se menciona a nuestro héroe, pero en éstos él posee rasgos épicos:

Gawain, the leader, was a knight of wonderful strength; but what was most remarkable about him was that his strength was greater at certain hours of the day than the others. From nine o'clock till noon his strength was double, and so it was from three to even-song [*sic*]; for the rest of the time it was less remarkable, though at all times surpassing that of ordinary men. (1900: 46)

En la tradición Galesa, Gawain era un personaje que sobresalía por su fuerza y su liderazgo, aunque con el tiempo éstas serán características secundarias y sobresaldrá más por su cortesía. Cabe mencionar que no hay un patrón establecido en cada caballero; por lo tanto, un autor podía dotarlo de características propias, así su comportamiento y el valor que representaba podía diferir de un *romance* a otro. Por ejemplo, en algunos relatos, como el primer episodio de *Le Livre du Chastel Orquelles, Gola-grus and Gawane* (escocés aprox. 1500) o en la primera continuación de *Perceval* de Chrétien, se pone en riesgo la reputación de Gawain debido a su falta de honorabilidad, pues en el primero, seduce y abandona a la hermana de un oponente, y en el otro libera a un adversario.

Nitze (1953: 223) menciona que es Chrétien quien dota a Gawain de una *sens* propia: es decir, de un valor didáctico. Por ejemplo, en *Lancelot, el caballero de la carreta*, Lancelot va al rescate de Ginebra quien es capturada y llevada a Gorre. Luego de perder el caballo que le dio Galván (Gawain) en una batalla, Lancelot se encuentra con un enano que llevaba una carreta que servía de cadalso;⁵ y éste en su desesperación por llegar con su amada decide subirse aunque Gawain le advierte que un caballero caería en deshonor y mancharía su reputación, si decidiera subirse a tan infame transporte. Este pasaje no sólo ilustra cómo Gawain se preocupa por seguir el código caballeresco, sino también lo fácil que es romperlo. En un pasaje de *Erec et Enide*, Gawain le aconseja a

⁵ “El cadalso, para los asesinos y traidores, para los condenados en justicia, y para los ladrones que se apoderaron del haber ajeno con engaños o lo arrebataron por la fuerza en un camino. El que era cogido en delito era puesto sobre la carreta y llevado por todas las calles. De tal modo, quedaba con el honor perdido, y ya no era más escuchado en cortes, ni honrado ni saludado. Por dicha razón, tales y tan crueles eran las carretas en aquel tiempo, que vino a decirse por vez primera lo de: «Cuando veas una carreta y te salga al paso, santíguate y acuérdate de Dios, para que no te ocurra un mal.»” (*Lancelot, el caballero de la carreta* 2000:33).

Erec que antes de seguir su aventura, de la cual ya ha salido herido, vaya ante el rey y cure sus heridas. Gawain es un caballero juicioso en ambos relatos, hombre que da consejo y muestra templanza. Siglos después, en *La mort d'Arthur*, Malory aún concibe a Gawain como el caballero que nunca irá contra el código caballeresco; incluso hasta el último momento de su vida trata “to live up to its noble if tragic values” (Benson 1983: 270).

Gawain es el héroe predominante en el *romance* artúrico inglés, quizá porque se identifica más con el arquetipo del héroe tradicional que busca el autoconocimiento a través de la aventura, conocido por su destreza y valor físico, indiferente al *fin' amour*, pues ama y deja a placer. En algunos *romances* incita a reflexionar en temas sociales y morales, como en *The Awntyrs off Arthure* (noreste 1400 – 1430); es ejemplo de moderación, caballero trazado con cualidades humanas; en ocasiones se deja llevar por el instinto y los impulsos, con características en común en varios romances escritos en Midlands o en el norte durante el siglo xv (Barron 2004: 78-81).

En resumen, Gawain se asocia como el caballero amante y popular entre las damas, magnífico guerrero (idea proveniente de las narraciones míticas que lo asocian con una deidad solar); es el máximo representante de la cortesía y sobre todo es el caballero que a través de la aventura pone a prueba los valores caballerescos para obtener el autoconocimiento (Mora 2006: III).

**Análisis de los
componentes que crean
la ambigüedad en *Sir
Gawain and the Green
Knight***

El capítulo desglosa los elementos que crean la ambigüedad en el *romance*. Primero se da la definición de ambigüedad que se toma para el análisis del poema y se hace hincapié en la importancia de la *sens* y la *matière* pues son elementos que juegan un papel importante en la interpretación del *romance*. El análisis se hace en orden cronológico, por tanto inicia en el prólogo, el cual establece el tema de la traición que permeará todo el *romance*. Posteriormente se explica cómo se crea la ambivalencia, la cual se vale del uso de adjetivos, en los personajes de Arturo y el Caballero Verde. El siguiente punto se centra en el análisis de Gawain cuyas cualidades se explican a través de los elementos de su escudo. De la misma manera, se examinan los elementos que causan una doble lectura del texto, entre los cuales el más significativo es el cinturón verde que sustituye al escudo y en consecuencia las cualidades de Gawain. Para finalizar, se afirma que todos los elementos dan como resultado una atmósfera de ambigüedad que provoca las diversas lecturas.

Definición de Ambigüedad: la *matière* y la *sens* en *Sir Gawain and the Green Knight*

Cuando se habla de un texto ambiguo es porque en él “una palabra o estructura gramatical es eficaz de varias formas a la vez” (Empson 2006: 27). Así, el uso de las palabras y su orden influyen directamente en la construcción de la ambigüedad. La palabra es la base de toda obra literaria; sin embargo, aquélla comúnmente se utiliza y ordena para que produzca un efecto ya sea en el sonido, en la atmósfera o en la sintaxis. El lenguaje literario echa mano de diversas figuras retóricas para crear una obra ambigua.

Cualquier matiz verbal o figura de la lengua puede formar ambigüedades que por su estructuración son sencillas o muy elaboradas. Empson ha jerarquizado la ambigüedad en siete tipos que dependen de la dimensión de complejidad que alcanzan; y que bifurcan en tres niveles: la del grado de “desorden lógico o gramatical, el grado [en el] que debe ser consciente la aprehensión de la ambigüedad y el grado de

complejidad psicológica que se implica” siendo esta última el tipo de ambigüedad más compleja (2006: 102).

Para el presente trabajo se tendrá siempre en mente el término de ambigüedad en su sentido más amplio, es decir, como un “efecto semántico producido por ciertas características de los textos que permiten más de una interpretación simultánea sin que predomine ninguna en un segmento dado, de modo que corre a cuenta del lector el privilegiar una de ellas” (Beristáin 2010: 31). Si es necesario se clasificarán las palabras, frases o fragmentos completos en las diversas categorías de ambigüedad que describe William Empson, pero en general bastará con explicar por qué dicho fragmento o frase es ambigua y las formas en que puede interpretarse¹. Debemos tomar en cuenta todos los elementos que crean la

¹ La primera clase de ambigüedad es comparativa y se encuentra esencialmente en una metáfora: cuando dos sustantivos son similares de alguna manera y al mismo tiempo poseen diferencias. La comparación del objeto real con el evocado puede proporcionarle al primero múltiples significados, lo que le permite ser interpretado con diferentes matices aunque no se pierde esencialmente la interpretación principal (Empson 2006: 25-101).

El segundo tipo se produce cuando dos o más significados alternativos son posibles, pero se conjugan en uno principal. Quizá los significados no difieren mucho entre ellos, pero dan diversas maneras de leer un verso o llevan más carga de sentimiento. Así pues, se quiere decir una sola cosa, pero el lector puede también tener en mente otras que quizá sean posibles y admirar la riqueza del verso (Empson 2006: 102-194).

El tercer tipo de ambigüedad indica que dos ideas que están conectadas en el contexto pueden darse en una sola palabra simultáneamente. El ejemplo más obvio es un juego de palabras, del cual el lector está plenamente consciente, aunque por lo regular no de sus consecuencias. Aunque el juego de palabras nombre cosas muy distintas y éstas causen tensión, no se separarán nunca de su escenario. Dice Empson que esta ambigüedad “estimula el juicio del lector al dejar una dualidad propia a primera vista sin resolver” (2006: 234).

En el cuarto tipo los dos estados de ánimo que en el tercero se incluían lado a lado adquiriendo pertenencia, “reaccionan entre sí para producir algo distinto”. Surge cuando dos significados de una declaración no concuerdan entre sí, y si el lector percibe la sutileza verbal, ésta no será el principal centro de atención de la consciencia, pues se ve absorbida por la revelación de la complejidad de la situación. Se reconoce un solo significado, pero se percibe otras “complejidades secundarias o formas de sentir lo expresado, “que están al alcance si se desea examinarlas”. La ambigüedad se torna natural en esas circunstancias (Empson 2006: 246-281).

ambigüedad para llegar a la *intentio auctoris* e *intentio operis* pretendida y no adoptar una lectura semántica errónea.

Las obras medievales, en cuanto al estilo propio de la época, intentan no tener estructuras gramaticales y sintaxis rebuscadas, normalmente poseen una trama bien definida. La claridad de los textos se debe a la función que cumplían, es decir, éstos poseían una *sens* y *matière* específicas, cuyo propósito era didáctico o de entretenimiento. El género del *romance*, dice Coote (1988: 41), tomaba la búsqueda del caballero como un viaje físico y de introspección hacia las profundidades de la mente; es decir, la estructura y la narración del *romance*, la *matière*, lleva a la esencia o enseñanza de éste, la *sens*. La interpretación desempeña un papel importante, pues es el lector quien se cuestiona acerca de la enseñanza

El quinto tipo de ambigüedad se da justo en el acto de la escritura; es decir, la idea surge y se desarrolla en ese preciso momento, dejándola, regularmente, en una idea vaga o inconclusa. Por ejemplo, si hay un símil, éste no se aplica a nada con exactitud y yace a medio camino entre dos declaraciones, provocando el desconcierto del lector; sin embargo, no causa lecturas alternas del pasaje. De este modo, la comparación no está formada completamente, e incluso, no se centra en las cosas que compara, sino en presentar al lector un amplio repertorio de asociaciones resultantes de dicha conexión. Es como si “muchas metáforas elaboradas, verdaderas, podadas en segundo plano, se dejan vagas y bien delimitadas”; a esto se le llama “desorden fructífero” (Empson 2006: 282-317). Si bien el sexto tipo de ambigüedad es de interpretaciones producidas por el mismo lector, se basan en declaraciones sin relevancia. Se da cuando una declaración no dice nada o es intencionalmente vaga; entonces, corresponde al lector inventar declaraciones propias o suponer el significado de ésta. Sin embargo, aquí no se tiene una declaración con varias implicaciones, sino varias implicaciones en conflicto. Dice Empson que cuando una declaración de este tipo se queda grabada en la mente, generalmente es porque los opuestos que se dejan abiertos están atados en torno a una sola idea sólida. En este tipo de ambigüedad el lector también es capaz de aceptar la situación como unidad, pero lo hace mediante un modo evasivo de declaración (2006: 318-344)

El último tipo de ambigüedad se da cuando el contexto define dos significados opuestos, es decir, los dos significados de la palabra o declaración, los dos valores de la ambigüedad, yacen en el contexto de modo que el efecto total es exponer la división básica en la mente del escritor. Aquí yace el uso freudiano de los opuestos que se piensan incompatibles, se mencionan al mismo tiempo con palabras aplicables para ambos, dan una satisfacción pasajera y agobiante, y los dos sistemas de juicio terminan por entrar en conflicto ante el lector (Empson 2006: 345-417).

didáctica del *romance*. La *matière* es la estructura y trama del género, y la *sens* a la que se refiere Coote es la enseñanza didáctica que este género presentaba comúnmente. *Sir Gawain and the Green Knight* posee una trama sencilla, fácil de seguir (si omitimos lo poco accesible del lenguaje); sin embargo, esta sencillez sintáctica provoca varias lecturas semánticas.

La ambigüedad va permeando todo el poema de una manera tan sutil que en una primera lectura podría pasar inadvertida. La razón de dicha sutileza se debe a que el poeta utiliza el género para hacer una crítica al código de caballería, es decir, usa la estructura y características más comunes del *romance* artúrico francés: un afamado caballero errante, la criatura fantástica que corrompe la paz de la corte, el castillo que acoge al caballero y la conclusión de la aventura que restablece el orden para manifestar la incongruencia del mundo cortesano que tanto exalta este género. *Sir Gawain* trata la aventura de un caballero que pondrá a prueba su valor ante un reto de decapitación. La *matière* del romance se desarrolla perfectamente; sin embargo, la *sens* o enseñanza no se define tanto como la *matière* y es justo ahí donde se dan las discrepancias semánticas.

Rosalba Lendo utiliza un pasaje de *Erec et Eneide* para ejemplificar el ciclo común de la aventura, en este *roman* Arturo asegura que como rey, él:

debe vigilar que se respeten las costumbres establecidas por sus ancestros. Y una de ellas, la más importante, es dejar que la aventura penetre en la corte, perturbando el orden, y permitir que el caballero elegido parta en su búsqueda, la lleve a buen fin y restablezca así el orden perdido (2003: 16).

No obstante, *Sir Gawain and the Green Knight* pone en tela de juicio el buen fin de la aventura y por lo tanto el restablecimiento del orden en el entorno artúrico. *Sir Gawain* concluye, como la mayoría de los *romances* de temas británicos, en Camelot, enalteciendo al caballero, mas el fin de la aventura no repara la falta moral de la prueba en sí, por lo tanto, no se restablece del todo el orden. La corte de Camelot pretende reivindicarlo, pero no lo logra y es justo aquí donde el lector “admite que se contradicen, pero pretende que son como las contradicciones

solubles” (Empson 2006: 352) o busca una segunda interpretación del *romance*.

La *sens* o enseñanza se localiza sin mayor dificultad al finalizar la lectura; por ejemplo, en *Yder* (*roman* francés del siglo XIII), y *Sir Gawaine and the Carle of Carlisle*, (*romance* inglés posterior a *Sir Gawain and the Green Knight*), el señor del castillo utiliza a su esposa como cebo para poner a prueba la lealtad del caballero. En ambos, la aventura se resuelve favorablemente, pues el caballero mantiene su lealtad hacia el anfitrión sobre sus impulsos sexuales. La *sens* es procurar la lealtad, valor fundamental en la sociedad feudal. Sin embargo, en *Sir Gawain and The Green Knight* la *sens* es ambigua, dado que la enseñanza es alcanzar la perfección siguiendo el código de caballería cabalmente, o bien una crítica velada a todo este aparato utópico y disfuncional de la aristocracia medieval. La segunda interpretación, aunque contradictoria al género, puede sustentarse en el texto. El lector es quien tomará sólo a una de estas lecturas como la dominante en el *romance*.

La mayor parte de la producción literaria en la Edad Media, y sobre todo el *romance*, se dirige a un lector aristocrático, por lo tanto, cualquier crítica a éste debe hacerse de manera sutil.² El poeta encuentra en la ambigüedad una forma efectiva para lograrlo. Existen obras literarias que usan la forma de un género para criticarlo; el ejemplo más ilustre es *El ingenioso hidalgo don quijote de la Mancha*. Si bien, el poeta del *Gawain* no está en desacuerdo con los ideales y valores contenidos en el código de caballería, pugna contra la utópica idea de la perfección humana. Cervantes creó su personaje juzgándolo loco, lo cual le permitió hacer una crítica no sólo al absurdo género de los libros de la caballería, sino a toda la sociedad española de comienzos del siglo XVII.

² Una crítica velada en la Edad Media, podía pasar inadvertida, según Lewis, porque todo lo que llamamos crítica pertenecía a la Gramática o a la Retórica. El gramático explicaba el metro y las alusiones de un poeta; el retórico se ocupaba de la estructura y del estilo. Ninguno de los dos tenía nada que decir sobre el punto de vista o la sensibilidad individual, la majestuosidad o la mordacidad, el sentimiento o el humor que la estructura y el estilo engloban. Eso explica porqué los elogios a los poetas se basan casi siempre en motivos puramente estilísticos. (1997: 147-148); es decir, la obra era aceptada si cumplía con los canones del género.

Sir Gawain es, al contrario de don Quijote, el caballero artúrico inglés por excelencia, en él se contienen todos los valores cortesanos, y al cometer una falla grave dentro del código caballeresco, aunque se trate de justificar, sólo deja clara la inverosimilitud del hombre perfecto cortés, sobre todo si éste convive en un mundo que busca equilibrar la ideología cortesana, la religiosa e incluso la mítica que tienden a chocar entre sí. Lo único que se logra es una atmósfera ambigua alrededor de todo el universo cortesano que sólo exhibe su falsedad.

En el *Quijote* y en *Sir Gawain*, hay episodios, frases, y diálogos que pueden simbolizar algo más complejo que la trama aparentemente sencilla en la que residen. Esta lectura literal no es más que el recurso para transmitirlo, y para evitar la censura, como en el *Quijote*, o para conseguir el apoyo económico del aristocrático mecenas. De hecho, la voz poética del *Gawain* finaliza el prólogo justificándose: señala que él transmitirá la historia justo como la ha oído y como siempre ha estado escrita.

If 3e wyl lysten þis laye bot on little quile,

I shal telle hit astit, as I in toun herde,

With tonge.

As hit is stad and stoken

In stori stif and stronge,

With lel letteres loken,

In londe so hazt ben longe. (30-36)³

El uso de la palabra es pieza fundamental para la creación de la ambigüedad en este *romance*; como diría Empson, “una palabra puede tener varios significados distintos; varios significados relacionados entre sí; varios significados que se necesiten entre sí para completar su significado; o varios significados que se unen para que la palabra signifique una relación o un proceso” (2006: 32). La dualidad de significados lleva a diversas interpretaciones que divergen entre sí: Gawain puede ser el representante de la máxima perfección humana, del falso honor en el caballero, o puede mostrar el límite del perfeccionamiento humano. Por otro lado, y de manera igualmente contrastante, el Caballero Verde *the*

³ La cita de los versos del *romance* se indicarán entre paréntesis y serán tomadas de la versión del original de Casey Finch en *The Complete Works of the Pearl Poet*.

Green Knight es interpretado por la crítica como un ser benévolo o malévol (Webster 1992: 104), incluso como un dios mítico de la fertilidad.

Prólogo: la ascendencia del caballero artúrico

Judith Weiss menciona que el autor del *romance* tiende a poner mucha atención al prólogo, al epílogo, y en general a la forma de la obra. El autor de este género era considerado una autoridad confiable, un escritor serio y apto para instruir, así como para entretener a las audiencias (Weiss 2004: 27), muy consciente de seguir la estructura externa e interna del género; por lo tanto, la mayoría de los *romance* poseen prólogo, en el que, como indica Chrétien en *Erec*, lo importante es cumplir con el *bien dire* y el *bien aprendere*, es decir, la *matiere* y la *sens* (Dalrymple 2004: 48), partes indispensables del *romance*.

Lewis indica que el inicio de *Gawain* con la caída de Troya no recarga la obra, sino que obedece al principio de “un lugar para cada cosa y cada cosa en su sitio”, haciendo que Gawain, gracias a Arturo, Arturo gracias a Brut y Brut gracias a Troya encajen en el modelo de la “historia” total (1997: 153).

Sir Gawain and the Green Knight posee un prólogo de treinta y seis versos que narra la gloriosa ascendencia del héroe, en este caso, de la corte del rey Arturo y de todo Camelot. Inicia con la descripción de Troya hecha cenizas a manos de los griegos debido a una traición.

Siþen þe sege and þe assaut watz sesed at Troye,
Pe bor3 brittened and brent to brondez and askez,
De tulk þat þe trammes of tresoun þer wro3t
Watz tried for **his tricherie**, þe trewest on erthe.
Hit watz Ennias þe athel, and his highe kynde,
Pat siþen deprecd prouinces, and patrounes bicom
Welne3e of al þe wele in þe west iles. (1-7)⁴

El *romance* presenta el tema de la traición desde los primeros versos del prólogo, tema que permeará toda la narración del poema. En el tercer y cuarto verso las palabras traición y deslealtad sugieren ser las

⁴ Las palabras que tengan relevancia en el análisis de la cita se señalarán con negritas.

acciones de un hombre que bien podría ser Antenor (Finch 1993: 381) (consejero de Priamo, rey de Troya); sin embargo, su nombre no aparece antes o después del verso, pero sí se menciona a Eneas lo que suscita dos posibles interpretaciones: la lectura lleva a deducir que Eneas pudo ser el traidor.

Morgan señala que si bien el tema principal del romance es *the trawbe*⁵, el poema inicia señalando su opuesto: la traición. Sin embargo, difiere en la lectura que sugiere a Eneas como traidor, e indica que nadie que conozca a Virgilio aceptaría dicha aseveración; para revocarla se vale de la obra de Chaucer *Troilus and Creseyde*, en la que también se menciona la traición en la caída de Troya, pero es Antenor claramente el culpable, y por lo tanto, afirma que la tradición de Antenor es la de mayor sentido (1979: 780). Aunque Morgan descarta la idea de juzgar a Eneas como causante de la caída de Troya, existe en la tradición medieval inglesa una vertiente, muy conocida por los escritores ingleses, que data desde Guido de Columnis, en la que se asocia a Eneas con el acto de traición a Troya; dicha idea no avergonzaba en absoluto ni a los escritores ni al pueblo inglés, pues el deseo principal era trazar una conexión entre los Bretones (a través de Bruto) y el mitológico imperio (Morgan 1979: 780).

La causa de que sea posible una doble lectura es la puntuación y la grafía correspondientes a determinado sonido, cuya selección era tarea del copista en los textos medievales. En el caso de *Sir Gawain*, Tolkien menciona que el manuscrito original no posee ninguna puntuación (Tolkien 1967: xxviii), por lo tanto, resulta imposible agotar las resonancias semánticas de las palabras clave o reducir la lectura a un significado llano. En la versión de Finch,⁶ existe un punto antes de introducir a Eneas en la narración,⁷ lo que hace más clara la falta de vínculo entre los adjetivos (*tresoun,*) (*tricherie*) y el sustantivo *Ennias*. Pero el siguiente verso asegura que ‘Hit watz Ennias’ (Este era Eneas), lo cual nos hace relacionar la traición cometida por él. Así pues, aunque la puntuación ayudara a determinar que los adjetivos que anteceden a Eneas no lo califican a él sino a un personaje omitido, es decir, Antenor. Dicha omisión

⁵ Concepto caballeresco posteriormente analizado.

⁶ Edición que se utiliza para el presente análisis.

⁷ En la versión de Tolkien y Gordon hay una coma.

desconcierta al lector y produce ambigüedad. De esta forma, se producen en este pequeño fragmento dos posibles lecturas.

Posteriormente, el poeta hace una descripción de Eneas donde le nombra “athel”, el glorioso o noble o simplemente de nacimiento noble:

Pe tulk þat þe trammes of tresoun þer wro3t

Watz tried for his tricherie, þe trewest on erthe.

Hit watz Ennias þe athel, and his highe kynde, (3-5)

Nuevamente Morgan descarta la acepción de noble cuna de la palabra *athel*, pues indica que la palabra en el siglo XIV no sólo se refiere al nacimiento aristocrático y asegura que es el mismo Dante en el Cuarto tratado del *Convivio* quien menciona que la nobleza “È gentilezza dovunque è vertude” (Morgan 1979: 781), por lo tanto era cuestionable asumir aquella definición tan simple. Acto seguido, en el *romance* se denomina al linaje de Eneas como “his highe Kynde” (su gloriosa descendencia, tanto en cuna como en virtud de sus actos). Esta descripción parecerá o no irónica dependiendo de cómo se hayan interpretado los versos anteriores.

Entonces, el poeta usa *athel* en un juego de palabras que tiene un papel esencial en la interpretación, pues una palabra en un discurso que no pertenezca al vocabulario esperado, o que goce de varias connotaciones, causará una perturbación incómoda en todo interlocutor más o menos atento. En la época medieval el menosprecio hacia los juegos de palabras evitaba caer en estas contradicciones. No es sino hasta la mitad del siglo XX que medievalistas como Roger Dragonetti y Charles Huchet, entre otros, toman en cuenta estos artificios como elementos de construcción de estilo y de estructuración interna de la obra, enfocando los juegos fonéticos o la ambigüedad de los significados como componentes que enriquecen la interpretación del texto (Azuela 2002: 327-332). Los juegos de palabras son rasgos estructurales que otorgan otra dimensión a la lectura.

En los primeros cinco versos del prólogo, la voz poética no sólo resume el origen mítico inglés, sino que plantea al lector la idea de traición, la cual es colosal, pues termina causando la ruina del imperio troiano; paralelamente, plantea su opuesto, es decir, la lealtad, tema principal del *romance*, ya que la falta de ésta será justamente la falla del héroe. Morgan opta por interpretar a Eneas como heredero de la grandeza

Troyana y justifica la ascendencia no sólo heroica, sino también pura de los británicos.

Richard Newhouser cree que el poema tiene una estructura circular: desde el prólogo hasta el final se marca el mundo artúrico ceñido por la traición: primero en el contexto histórico con la traición de Eneas o Antenor y al final con el engaño de Gawain (1990: 26). Indica que el verbo designado para la destrucción y muerte es el mismo: la destrucción de Troya, la muerte del ciervo. La misma construcción se utiliza cuando la corte se despide de Gawain que va en busca del caballero verde; “And so had better haf ben þen **britned** to noȝt,” (v 680). Es decir, así como fueron aniquilados Troya y el ciervo, se interpreta que el héroe encontrará la muerte (Newhouser 1990: 412).

El orden y uso de una o varias palabras puede ocasionar que se nombren dos cosas distintas o se señalen dos formas de juzgar una situación, las cuales el lector atento deberá tomar en cuenta. En ocasiones, el texto procura que el lector tenga las distintas acepciones presentes en la mente; la presencia de ambas, como en el ejemplo anterior, reflejará la tensión de la situación entera. Sin embargo, la inclusión de palabras que nombran dos cosas se pueden justificar puesto que no se separarán de su contexto. En este caso, el prólogo sirve en el *romance* para establecer la ascendencia histórica y, por lo tanto, el lector las podrá conciliar. Para J.A Burrow, el prólogo resalta la historia de los años de las maravillas de Bretaña durante el reinado de Arturo; aquí el poeta es serio, resuelto y firme. Los *romances* artúricos comparan comúnmente los tiempos desfavorables en los que se circunscriben con lo grandioso de los días de Arturo (Burrow 2009: 144).

El poema continúa aludiendo a los héroes que fundaron Europa. Así, Bruto se establece en Bretaña: “Felix Brutus [...] Bretayn he settez” (13-14), en una tierra que es completamente inestable, donde acontecen guerras, venganzas, así como fenómenos sorprendentes o asombrosos; pero, además, en dicho lugar la dicha y la batalla se alternan constantemente.

Where **werre** and **wrake** and **wonder**
 Bi syþez hatz wont þerinne,
 And oft boþe **blysse** and **blunder**
 Ful skete hatz skyfted synne. (16-19)

Esta mención de opuestos llevan a Richard Hamilton Green a asegurar que “Aeneas the atheling, the truest on earth, was tainted with treason, and the history of Britain to the time of Arthur has been a succession of war and woe, of bliss and blunder” (Hamilton 1965: 74). Esta idea de sucesión de guerra y sufrimientos se debe a que los habitantes de Bretaña son guerreros que aman la pelea:

Ande quen þis Bretayn watz bigged bi þis **burn** rych,

Bolde bredden þerinne, **baret** þat **lofden**,

In mony turned tyme tene þat wroʒten. (20-22)

Los versos anteriores sirven para ejemplificar la sociedad valerosa y heroica de la que proviene nuestro personaje. Sin embargo, en el verso veintidós se menciona que ese amor por lo bélico llevaba a luchas constantes que causaban daño, prejuicio o problemas, dándole una connotación negativa a la acción guerrera que termina por desconcertar al lector.

Sin embargo, los versos siguientes contrastan con lo anterior, pues inmediatamente, el poeta introduce ya en la narración el mundo cortesano y enaltece al rey Arturo como el más grande y magnífico rey británico que haya existido:

Mo ferlyes on þis folde han fallen here oft

Pen in any oþer þat I wot, syn þat ilk tyme.

Bot of alle þat here bult, of Bretaygne kynges,

Ay watz Arthur **þe hendest**, as I haf herde telle. (23-26)

Sin importar la interpretación por la que opte el lector, el prólogo ha sido eficaz de varias formas a la vez. Con la sutil yuxtaposición de ideas, crea una doble lectura de la ascendencia del mundo artúrico: por un lado, narra la ascendencia heroica y, por otro, establece una atmósfera de traición e inestabilidad, la cual el universo artúrico hereda, y lo llevará a su destrucción así como pasó con Troya. Sin embargo, la contradicción que presenta la segunda lectura se logra evadir con la magnánima presentación de Arturo y su reino. Empson asegura que, cuando pasa algo así, la contradicción “se retira de la mente consciente hacia una región del juicio que la acepta sin reconciliarla” (2006: 219), es decir, la contradicción queda establecida, pero el lector opta por desechar la que no parece lógica por contexto o por tradición del género; sin embargo, esta clase de contradicciones se vuelven constantes en el *romance*, y hace que

el lector reconsidere nuevamente cada parte para conocer la problemática que se plantea.

La ambivalencia en los personajes: Caracterización y presentación de Arturo y el Caballero Verde

El poeta del *Gawain* tiende a darle una dualidad a todo lo que describe, y con frecuencia dicha dualidad tiende a crear lecturas contradictorias. La continuidad de dicho fenómeno a lo largo de la obra hará que el lector se cuestione sobre el contenido de todo el *romance*.

La descripción de los personajes principales en *Sir Gawain* está basada en la adjetivación y el símil, que dificultan la clara identificación de los roles de antagonista y protagonista. Esto es porque el poeta utiliza, para describir a sus personajes, palabras o frases que se relacionan con dos posibles significados que en la mayoría de las veces son opuestos, lo que representa una cualidad del tercer tipo de ambigüedad que señala Empson. En la narración se van hilando ideas que se contraponen, pero que conviven juntas, incluso en un solo personaje. A pesar de lo complejo que resulte esta formación y de la dualidad interpretativa que se entrelaza, el poeta no ofrece una solución, sino que permite que el lector acepte esta situación, que descarte y elija una determinada lectura.

Una vez detallado el pasado histórico de Bretaña en el prólogo, el poeta inicia la descripción del escenario donde se llevará a cabo la primera parte de su historia; así nos sitúa en Camelot donde está por iniciar la celebración de la Natividad. La descripción del festejo abarca aproximadamente cincuenta versos y busca construir una idea de la perfecta convivencia humana. Esto contrasta claramente con la descripción de Bretaña como la tierra “Where werre and wrake and wonder/ Bi sybez hatz wont þerinne/ And oft boþe blysse and blunder/ Ful skete hatz skyfted synne” (16-19) mencionada en el prólogo, una tierra donde la vida no es de delicadezas sociales, sino del arte bélico.

El poeta se vale de superlativos para expresar las cualidades hiperbólicas de la corte artúrica que se compone “With mony lufflych lorde,

ledez of þe best” (38), “þe louelokkest ladies þat euer lif haden” (52). Los caballeros son “Pe most kyn knyȝtez vnder Krystes Seluen” (51). La descripción de la celebración es majestuosa, en el salón se puede encontrar “alle þe mete and þe mirþe þat men couþe avyse: / Such glaum ande gle glorious to here,” (45-46) cuantiosa comida, gloriosa música, en resumen, el ambiente que reina en Camelot es de alegría, abundancia y refinamiento: “Al watz hap vpon heȝe in hallez and chambrez/ With lordez and ladies, as leuest him þoȝt.” (48-49). Así que la descripción de la celebración no es más que el reflejo del protocolo festivo cortesano: el baile, los cantos, los torneos. Es justo en este ambiente de alegría y gozo que el poeta inicia la descripción del rey Arturo a la cabeza de su corte.

He watz so **joly** of his **joyfnes**, and sumquat **childgered**.

His lif liked hym **lyȝt**; he louied þe lasse

Auþer to longe lye or to longe sitte,

So bisied him his **zonge** blod and his brayn **wylde**. (86-89)

La voz poética hace énfasis en la juventud de Arturo, quien vive muy gozoso de ella, lo anterior no sólo nos habla de su desbordante energía debido a su corta edad, sino también de su estado anímico; sin embargo, el poeta compara dicho comportamiento con el de un niño al calificarlo como algo infantil. Gerald Morgan trata de invalidar la segunda interpretación al definir el término de juventud que usaba Dante, quien la nombra ‘la edad perfecta’, pues justamente en este periodo la *nobilitate* se incrementa al más alto nivel de excelencia (Morgan 1979: 780). Arturo parece estar en esta etapa de plenitud del hombre, con esto en mente el símil *childgered* desconcierta y estimula a pensar en una falta de madurez que raya en lo infantil, aunque también puede ser que busque simplemente describir la lozanía del rey. Luego indica que le gusta su vida activa o ligera, es decir que de nuevo se ubica al personaje entre la jovialidad y la inmadurez, y justamente por estas características, se agita en él la sangre joven y su salvaje o inquieta mente; esta última da entender en parte que Arturo no sólo es joven sino que tiene una mente propia de su edad: impulsiva y salvaje.

La voz poética ya ha dejado en claro previamente que los caballeros están en la edad ideal de la que habla Dante: “al watz þis fayre folk in her first age” (54). Morgan dice que para entender el término es crucial analizar la ambigüedad lingüística. Para aclarar esto se basa en la defi-

nición de ‘springtime’ de la vida humana, según el *OED (Old English Dictionary)*, la cual inicia a los veintiún años y culmina a los veintiocho; en esta etapa es donde se encuentra el hombre en el mayor grado de perfección o vigor, antes de que la fuerza empiece a decaer (Morgan 1979: 781). Con dicha definición, la lectura de inmadurez pierde fuerza aunque sigue siendo viable. La voz poética continúa con la descripción de Arturo frente a su corte.

Perfore of *face so fere*
 He *stiztlez* stif in stalle;
 Ful 3ep in þat Nw 3ere,
 Much mirthe he mas with alle.

Thus þer stondes in stale **þe stif kyng** hisseluen,
 Talkkande **þe hy3e table of trifles ful hende.** (103-108)

Por medio de la descripción física, se percibe al mismo tiempo la personalidad del rey: su rostro o semblante luce muy orgulloso, lo cual denota seguridad. Arturo, ante su corte, permanece de pie, valeroso o fuerte (*He stiztlez stif in stalle*). Su valentía se enfatiza nuevamente cuando lo califica como ‘el valeroso rey’. Arturo es un rey joven lleno de valentía, pero que se la pasa hablando frente a sus caballeros de insignificancias; lo que puede hablar nuevamente de su ímpetu jovial o de su falta de seriedad y sobre todo de su inmadurez.

Ya frente a su corte, el joven rey expresa su negación a probar bocado hasta que su oído o su vista estén satisfechos, ya sea con el relato de alguna aventura maravillosa o una lucha de armas, lo cual ya era una costumbre o parte del protocolo cortés de sus espléndidos festejos.

þat he þur3 nobelay had nomen: he wolde neuer ete
 Vpon such a dere day, er hym deused were
 Of sum auenturus þyng, an vncoþe tale
 Of alders, of armes, of oþer auenturus;
 Oþer sum segg hym biso3t of sum siker kny3t/
 To joyne with hym in justyng, in jopardé to lay,
 Lede, lif foy lyf, leue vchon oþer,
 As fortune wolde fulsun hom, þer fayrer to haue.
þis watz kynges countenaunce where he in court were.
At vch farand fest among his fre meny. (91-101).

En este preciso momento, como invocado por el rey, entra al salón un caballero de tez verde y peculiar apariencia que provoca que la corte entera se paralice: “Perfore to answare watz ar3e mony aþel freke/ And al stouned at his steuen and **ston-stil** seten/ In a swoghe sylence þur3 þe sale riche.” (241-243). A pesar del deseo del rey y de lo común que era presenciar estas maravillas, todos están asombrados e inmóviles como rocas como si nadie estuviera preparado para recibir a dicho personaje y menos para entender el reto que ofrecerá.⁸

El *romance*, según Corinne Saunders, requiere de héroes y heroínas que se distingan con las cualidades del ideal medieval; lo importante ya no es la nación que representan y protegen, sino el ideal social que ellos simbolizan, y es justamente debido a esta cualidad particular que el héroe medieval difiere del héroe épico. En los *romances* no sólo es importante la figura del héroe virtuoso, también lo es su extremo opuesto que representa la contraparte de los ideales del héroe: su némesis, una figura o figuras negativas que generalmente se oponen al orden social conservador e ideal (Saunders 2004: 2).

Frye menciona que el *romance* termina con el éxito de la búsqueda, la cual debe pasar por cuatro fases: la del peligroso viaje, las aventuras menores, la muerte del enemigo o de ambos, y la exaltación del héroe. Dicha búsqueda siempre contendrá dos personajes principales el héroe o protagonista y el antagonista o enemigo, el enemigo puede ser un hombre ordinario, pero entre más cercano el *romance* esté al mito, más cualidades míticas demoniacas tendrá. Y el *romance*, al ser dialéctico, siempre se enfocará en el conflicto entre el héroe y el enemigo. Así el

⁸ Aunque era común que un jinete montado a caballo irrumpiera a la sala mientras el señor del castillo y sus invitados estaban sentados a la mesa. En “The Squire’s Tale” en *The Canterbury Tales* se menciona una escena similar:

It happened, close upon the second course,
As the king sat with his nobility
Listening to instruments of minstrelsy
That made delicious music in the hall,
Suddenly at the door in sight of all
There came a knight upon a steed of brass
Bearing a mirror, broad and made of glass.
Upon his thumb he had a golden ring
And at his side a naked sword a-swing,
And up he rode and reached the royal table. (2003: 391)

héroe se relaciona con todos los valores y su enemigo, de forma análoga, se vincula con los poderes demoniacos. De igual modo, ambos reflejan los dos polos de la naturaleza, ya que el enemigo es asociado con invierno, oscuridad, confusión, esterilidad, convalecencia y vejez, mientras el héroe lo es con primavera, orden, fertilidad, vigor y juventud (Northrop 1973: 106-188).

Así, el Caballero Verde representa la contraparte del ideal cortés y con su entrada rompe el ambiente de festividad que reinaba en la corte. Inmediatamente después, el poeta inicia una copiosa descripción del Caballero Verde, la cual también resulta ambivalente. La primera frase con que se le describe es como caballero o señor, aunque terrible (*an aghlich mayster*) que irrumpe a caballo en la celebración de Natividad con el propósito de proponer un juego de decapitación, lo cual corresponde a la aventura esperada en los *romances* (Lendo 2003: 16).

Per hales in at þe halle dor **an aghlich mayster**,
 On the most **on þe molde** on mesure hyghe;
 Fro **þe swyre to þe swange so sware and so þik**,
 And **his lyndes and his lymes so longe** and so grete,
Half etayn in erde I hope þat he were, (136-140)

Es un hombre que ya de pie posee una altura sobrenatural; su cuello y cintura son cuadradas y anchas. Su lomo y extremidades son largos y enormes como mitad ogro (*Half etayn*). Dicha descripción se apega a la criatura fantástica que debe derrotar el caballero; sin embargo, en los versos siguientes la descripción da un giro peculiar:

Bot **mon** most I algate mynn hym to **bene**,
 And þat þe myriest in his muckel þat myȝt ride;
 For of **bak and of brest al were his bodi sturne**,
 Both **his wombe and his wast were worthily smale**,
 And alle **his fetures** folzande, in forme þat he hade,
Ful clene; (141-146)

Primero, la voz poética deja claro que se trata de un hombre bello o hermoso: un apuesto hombre semi-ogro; dotado de espalda y pecho firmes; cuyo vientre y cintura son pequeños o estrechos y todas las partes de su cuerpo lucen sin tacha. Ya no se describe físicamente como una bestia o monstruo, en esta parte nuestro antagonista es descrito más

como un hombre atractivo. La fisonomía es tan asombrosa que a todos los presentes les causa temor o admiración, o ambas.

La descripción en un primer plano apela al repudio y rechazo del personaje, al ser éste una figura amenazadora; sin embargo, el Caballero Verde posee también características opuestas a la malvada criatura fantástica.⁹ Según Brenda Webster, la tendencia en la crítica es clasificar al caballero verde como ser demoniaco o como benévolo, sin ver que las reacciones contradictorias son resultado de la ambivalencia del mismo poema (1992: 104). Es tarea común del lector clasificar a los personajes dentro de una categoría establecida, incluso si las contradicciones en la descripción presentan significados alternos posibles. Así, algunos toman la lectura del personaje que creen más obvia por contexto o por lo que se espera del texto o del mismo género; aunque se trate de adecuar el perfil de los personajes en protagonista y antagonista, la dualidad está siempre presente. El lector puede omitir dicha ambigüedad, pero no puede negar su existencia.

Ésta es la clase de ambigüedad que “habla de una cosa e implica varias formas de juzgarla o percibirla [... por lo tanto es menos racional pero] más dramática y más consciente de las complejidades del juicio humano” (Empson 2006: 234). Tanto Arturo como el Caballero Verde son ambivalentes, aunque el lector aún no sabe con certeza cuál es el objetivo de dicha ambivalencia.

El poeta no sólo se vale de la descripción física de los personajes para crear la ambivalencia, también se vale de los comentarios de la voz poética así como del diálogo directo entre los personajes. Lo primero que comenta el narrador, cuando el Caballero Verde irrumpe cabalgando en la corte, es que no saluda: “Haylsed he never one bot heze he”⁹ Reeves asegura que el Caballero Verde encarna el espíritu de la vegetación, el dios del Año Nuevo, el hombre verde de los tiempos pre-cristianos y parte de las leyendas celtas. Lo compara con el espíritu de maíz (de la balada de *John Barleycorn*) que es decapitado y surge cada año y representa el combate entre la Cristiandad y las antiguas religiones paganas (1964: 5-6).

Para Barron el Caballero Verde es una fusión del caballero antagonico de los *romances* y el Hombre Salvaje (‘Wild Man’) o ‘the man of green’ de los ‘folk tales’ (cuentos populares) (2004: 78). Esto es fácil de justificar ya que fragmentos de mitos germánicos, anglosajones, ‘old Norse’ (nordico antiguo) y del ‘Old High German’ (Antiguo alto alemán) o celtas aún permean el *romance* inglés y a el *roman* francés.

ouerloked” (223), así se señala su falta de cortesía, y se espera que el tono en que se expresa el Caballero Verde al preguntar por el gobernante de ese lugar sea tosco:

‘Wher is,’ he sayd,
 Pe governour of þis gyng? **Gladly I wolde**
 Se þat segg in syȝt and with himself speke
 Raysoun.’ (224 – 227)

Aunque no saluda, las palabras *Gladly* (felizmente, encantado o contento) y *wolde* (deseo, tengo la intención o me gustaría) no son del todo inapropiadas; antes bien, denotan la existencia de un doble sentido latente en el diálogo. De este modo, depende de la entonación que le demos a esos versos para privilegiar una de las interpretaciones. Empson señala que “los sonidos son valiosos porque sugieren conexiones incidentales de significado” (Campbell 2000: 41). Es decir, el sonido o la entonación de las palabras son una resonancia del sentido semántico que le da el lector a los diversos fragmentos del poema, como en este ejemplo en el que juega un papel importante para definir al personaje.

Cuando leemos un texto en voz alta es importante la entonación, ya que como diría Empson “toda palabra es susceptible de gritarse o gruñirse, por lo que, con una palabra tan sólo escrita en un papel, hay que conocer no sólo su significado, sino un poco de su contexto para saber si hay que gruñirla o gritarla” (Campbell 2000: 37). Entonces, el lector infiere el tono del Caballero Verde por el contexto, tomando en cuenta la descripción de éste, luego la irrupción intempestiva que hace en la corte montado a caballo y finalmente su falta de cortesía.

Cuando el Caballero Verde termina de hablar, Arturo se levanta y cortésmente le da la bienvenida a su corte, se presenta como el gobernante y lo invita a que se ponga cómodo, lo cual habla de la hospitalidad hacia los caballeros errantes que el código de caballería prescribía, si bien el Caballero Verde no parece del todo un caballero errante:

‘Wyȝe, welcum iwys to þis place.
 Pe hede of þis ostel, Arthour I hat.
 Liȝt luflych adoun and lenge, I þe praye,
 And quatso þy wylle is we schal wyt after.’ (252-255)

El Caballero Verde contesta que no está interesado en quedarse, deja en claro que va pacíficamente y que ha llegado hasta ese lugar sólo

para retar, mediante de un juego, a los caballeros más famosos de toda esa tierra. Aunque el Caballero ya ha indicado el propósito de su visita, en esta parte del diálogo se dirige al Rey de Camelot de manera inapropiada, lo tutea (*Pou*); la falta de propiedad social ofende al rey que lo ha tratado muy cortésmente. El mismo texto parece corroborar la entonación grosera que debe dársele al discurso del Caballero Verde, lo que ocasiona que Arturo cambie de actitud, y a pesar de que el Caballero ya mencionó que va en son de paz, Arturo le responde a la defensiva asegurándole que si va en busca de batalla ahí la encontrará:

‘sir cortays knyzt,
If pou craue batayl bare,
Here faylez pou not to fyzt.’

‘Nay, frayst I no fyzt, in faith I þe telle;
Hit arn aboute on þis bench bot **berdlez chylder**.

If I were hasped in armes on a heze stede,
Here is no nom me to mach, for myztez so **wayke**. (276-282)

La actitud de Arturo sólo provoca que el Caballero Verde se burle de los presentes señalando su debilidad e inferioridad física, así como su mozuela apariencia; la cual, enfatiza en su falta de barba. Aquí se vuelve a usar el término ‘niñez’ para ridiculizar de manera directa a los caballeros. En la descripción de Arturo, el narrador ha dejado velada la idea de su pueril experiencia; sin embargo, esta vez el comentario ha sido claramente ofensivo y directo, el poeta no tiene la necesidad de ocultarlo, ya que el comentario viene del antagonista.

Acto seguido, El Caballero Verde revela que ha llegado hasta ese lugar para retarlos a través de un juego de decapitación y pide que cualquier caballero acepte el reto. Al ver que nadie se levanta, se ríe y burla de ellos poniendo en tela de juicio la fama de Camelot y sus caballeros.

Wyth þis **he lazes so loude** þat þe lorde greued;
De blod schot for scham into his schyre face

And lere;

He wex as wroth as wynde;

So did alle þat þer were.

De kyng, as kene bi kynde

Pen stod þat stif man nere, [...]

Gif me now þy geserne, vpon Godez halue,

And I schal bayþen þy bone þat þou boden habbes.’(316-327)

Arturo, al oír la burla que se hace de su corte, se siente tan ofendido y avergonzado que se pone literalmente rojo de vergüenza y se encoleriza rápidamente. Así, de manera arrebatada decide tomar el reto para sí. Este comportamiento se podría interpretar como la reacción natural del ofendido rey ante las palabras necias del Caballero Verde, pero también como la reacción del aún joven rey que se deja llevar por las pasiones; es decir, se trataría de un rey sin la suficiente madurez para manejar este tipo de situaciones.

Morgan, en su análisis del caballero errante, pone como modelo ejemplar al caballero del prólogo de los *Cuentos de Canterbury*. Menciona que “courage cannot degenerate into either harshness and cruelty, or arrogance, or boastfulness and boorishness, that is, if it is to retain its character or names of courage. Rather, it is fitly accompanied by virtues of temperance, such as gentleness, humility, and courtesy [...] The virtue of gentleness moderates the passion of anger. Such anger is hardly a passion a knight can be without when fighting in battle” (Morgan Abril 2002: 268). Si tomamos lo anterior como un patrón, Arturo se encuentra claramente fuera de proporción, no mesura sus emociones y se deja llevar por sus impulsos. Un caballero debe moderar siempre su coraje, ya que es una norma del código de conducta caballeresca.

En el *Erec* de Chrétien, por ejemplo, hay un episodio en el que Erec acompaña a Ginebra y a su dama al bosque durante una cacería, allí encuentran a Yder, quien va acompañado de su enano que agrede a la dama y al mismo Erec sin que Yder haga nada para detenerlo. Erec se muestra prudente ya que no va armado; le asegura a Ginebra que seguirá al caballero hasta que pueda obtener armas y castigarlo, y así lo hace. Si bien, el caballero no puede dejarse llevar por sus impulsos, debe ser resuelto de mente. En *Anticlaudianus* de Alain, se menciona que el caballero no debe hacer nada apresuradamente, no aventurarse a nada intempestivamente, sino anticipar cada hecho con el pensamiento, deliberar antes de actuar y sopesar cuidadosamente sus propias acciones (Dalrymple 2004: 49). Arturo reacciona impulsivamente al ver que su reputación, así como la de todo Camelot es puesta en tela de juicio.

Regresando al diálogo anterior del Caballero Verde, el lector seguramente lo clasificaría como antagonista, sin importar la ambivalencia

de la descripción física; sin embargo, cuando el Caballero interactúa con Gawain su actitud se torna bastante cortés. En el momento en que Arturo toma el hacha aceptando el reto, Gawain se dirige humilde y respetuosamente al rey y le pide que le ceda el reto:

‘I beseche now with saʒez sene
Þis melly mot be myne.’
‘Wolde ʒe, worþilych lorde,’ quop Wawan to the þe kyng,
‘Bid me boʒe fro þis benche and stoned by yow þere,
Þat I wythuote vylanye myʒt voyde þis table,
And þat my legge lady liked not ille,
I wolde com to your counseyl bifore your cort ryche.
For me þink hit not semly –as hit is soþ knawen–
Per such an asking is heuened so hyʒe in your sale,
Paʒ ʒe ʒourselþ be talenttyf, to take hit to yourseulen,
Whil mony so bolde yow aboute vpon bench sytten (341-351)

Gawain pide permiso para ponerse de pie e ir hacia el rey, sólo si la reina está de acuerdo; explica que el reto no es digno del rey teniendo tantos hombres valientes sentados en la mesa. El poeta ocupa varios versos para poner en claro por qué Gawain es el caballero de la cortesía, y el diálogo contrasta completamente con el del Caballero Verde e incluso con el del mismo Arturo. Gawain no sólo se dirige de esta forma al Rey sino también al Caballero Verde, a pesar de su comportamiento grosero. Al Caballero Verde le causa tal agrado que le contesta de la siguiente forma:

‘Sir Gawan, so mot I þryue
As I am **ferly fayn**
Þis dint þat þou schal dryue’.
‘Bigog,’ quop þe grene knyʒt, ‘Sir Gawan, me lykes
Þat I schal fange at þy fust þat I haf frayst here. (387-391)

Se produce un cambio de actitud en el diálogo del Caballero Verde y por lo tanto en el tono; el Caballero está realmente complacido en que sea Gawain de quién reciba el golpe de hacha. El comportamiento del Caballero tan contrastante concuerda completamente con su ambivalente descripción física. Toda esta ambivalencia en los personajes le da resonancia a la ambigüedad, Arturo es un rey demasiado joven que aún no posee templanza, se deja llevar por sus pasiones, y el Caballero Verde

es un personaje que puede ser despiadado en sus comentarios, burlarse descaradamente de sus oponentes, o dirigirse cortésmente a su retador.

La simbología de los objetos y lugares

Diferenciar un símbolo de una alegoría resulta de gran ayuda para comprobar que este *romance* no es alegórico. Lewis, en *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*, menciona que lo opuesto de la alegoría es el sacralismo o simbolismo. Todo parte de la equivalencia entre lo material y abstracto. La alegoría “leaves the given –his own passions– to talk of that ‘which is confessedly less real, which is a fiction,’” es decir, a las emociones, o abstracciones, se les puede dotar de *visibilia* para expresarlas: Lewis menciona que un personaje que exprese enojo se puede llamar “Ira” y después ésta se deja calmar por otra figura llamada “Patientia” (Lewis 1977: 44-45).

Las pasiones humanas en la alegoría, al ser “inmateriales”, pueden ser copiadas por invenciones materiales; por ello, es posible que nuestro mundo material del mismo modo sea la copia de uno invisible, es decir, como si lo abstracto fuera un arquetipo en la copia visible.

El simbolismo deja lo material para buscar justamente (lo más real que sería) la esencia básica: la abstracción. Por ejemplo, en Grecia, el sol era la copia de la Bondad; el tiempo, la imagen en movimiento de la Eternidad. Todas las cosas visibles existen, pues son exitosas en imitar las Formas o esencias. El espíritu del simbolismo fue absorbido por el pensamiento medieval. San Víctor menciona las similitudes entre el elemento material y la realidad espiritual: el agua es imagen de la Gracia y del Espíritu Santo, incluso antes de que el sacramento del bautizo fuera instituido (Lewis 1977: 45-46).

Entonces la diferencia entre simbolismo y alegoría radica en que el simbolismo asocia lo material y lo abstracto a partir de sus características compartidas, es decir, sol-luz-bondad, mientras la alegoría personifica o reviste de cierta connotación a lo material; por ejemplo, una hoja

seca puede ser la alegoría de la vejez. Un caballero no representa en su figura una virtud, se le debe personificar y atribuirle las abstracciones que va encarnar.

En el simbolismo, el objeto mismo es el reflejo o copia de la abstracción. El pentagrama en sí es copia de la perfección: “vchone halched in oper, þat non ende hade” (657). En la Edad Media, indica Lewis, se hacía gran uso de la alegoría, la cual en ocasiones pretendía funcionar como símbolos, es decir, no había una diferencia marcada entre una y otra (1977: 46). Dante, en *Vita Nuova*, xxv, comenta que la alegoría consistía en vestir figuras, las cuales al desnudarse daban el verdadero sentido: “Non sanza ragione alcuna, ma con ragione la quale poi sia possibile d’aprire per prosa... grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore rettorico, e poscia, domandato, non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta in guisa che avessero verace intendimento” (Lewis 1977: 38). Una alegoría debe ser clara, tanto que inmediatamente sugiere algo más complejo en conceptos; por ejemplo, el tema favorito de la Edad Media era la alegoría de la lucha entre virtudes y vicios. En *Sir Gawain and the Green Knight*, los personajes al ser ambiguos no logran personificar conceptos claros; por consiguiente, no se puede asegurar que el Caballero Verde es una alegoría de la Naturaleza, del demonio o una imagen de redención, o si Sir Gawain es la representación de la perfección humana. Sin duda se puede encontrar alegorías, pero ninguna continua que permita catalogarlo como alegórico, como es el caso de *The vision of Piers Plowman* que abre con una visión de la sociedad corrupta que debe ser purificada a través de Piers.¹⁰

¹⁰ John Macqueen indica que en la Edad Media cuando las formas alegóricas de escritura llegaban a dominar, el énfasis tendió a moverse del mundo externo al interno. Prudentius un poeta cristiano escribe *Psychomachia*, que pretendía significar ‘la pelea por el alma.’ El poema es un recuento de las luchas entre virtudes y vicios personificados que pugnan por la posesión del alma (Macqueen 1987: 59-60). Otro poema como *Psychomachia* es *Piers Plowman* que se mantiene en el nivel de abstracciones en general, así podemos encontrar personajes como *Wit* (sabiduría), *Reason* (razón), *Faith* (fe) o *Hope* (esperanza). Pero también personajes como Abraham, Moisés y El Buen Samaritano que son Cristo. En los *romances* artúricos, menciona Macqueen, la mayoría de las figuras son ficticios pero concebidos en un escenario más o menos histórico y les dan un significado alegórico; dichas alegorías adquieren poder sobre el sentido moral y la imaginación por medio de la relevancia en lo particular, donde el éxito de

EL ESCUDO DE GAWAIN PORTADOR DE LA SIMBOLOGÍA DEL CABALLERO PERFECTO

Ya en la tradición artúrica temprana, Gawain es presentado como el más grande de los caballeros de la mesa redonda, afamado por su cortesía y su superioridad en el combate (Tolkien 1967: 77). El reconocimiento a su cortesía se ilustra perfectamente en ‘El cuento del escudero’; *Squire’s Tale* de Chaucer, donde se compara al caballero de la peregrinación con Gawain para demostrar que tan cortés era:

Saluted king and queen and nobles all
In order as they sat about the hall
With such deep reverence and comely grace
Not only in his speech but I his face,
That Gawain, ever courteous, ever bland,
Though he were come again from fairyland
A greater courtesy could not have shown (2003: 391)

Gawain se convierte en un parámetro para medir la cortesía de cualquier caballero. En *Sir Gawain and the Green Knight*, el poeta muestra la nobleza de Gawain haciendo referencia al lugar que ocupa en la mesa redonda “Gawan, þat sate bi þe quene,” (338); está sentado justo al lado de Ginebra, la reina, referencia que a su vez indica la cercanía con el rey y su estatus de caballero dentro del círculo de la mesa redonda (Mor-

la literatura alegórica depende usualmente del choque de opuestos: vicios y virtudes (Macqueen 1987: 62-70). Esto es verdad, ya que varios caballeros fueron adquiriendo cualidades específicas como Lanzelot, el representante del amor cortés; sin embargo Gawain posee tantas virtudes que lo llevan a representar la perfección, el cual sería su significado alegórico, pero no logra representarlo. Spencer en una carta dirigida a Sir Walter Raleigh menciona que usa la alegoría como su principal herramienta, así los caballeros representan una virtud específica. El caballero Redcross (Cruz roja) expresa santidad, Sir Guyon templanza, y Faery Queene significa la gloria (Macqueen 1987: 67). Gawain no podría representar la perfección porque los caballeros mencionados actúan absorbidos por una cualidad, pero en Gawain no pasa lo mismo. Spencer asegura que las virtudes están “enwrapped in allegorical deuses” (Macqueen 1978: 67) las cuales deben ser claras para saber que representan en realidad; sin embargo, ni Gawain, ni el Caballero Verde, ni Arturo, son personajes absorbidos por una sola virtud o vicio.

gan 2002: 266). Con todo, Gawain pide el reto para sí, porque no cree ser merecedor de dicho estatus, indicándole al rey que su fama se debe al lazo sanguíneo que los une y dicha aventura le permitirá demostrar que es realmente un caballero digno.

I am þe wakkest, I wot, and of wyt feblest,
And lest lur of my lyf, quo layest þe soþe.
Bot for as much as 3e ar myn em I am only to prayse;
No bounté but your blod I in my bode knowe. (354-357)

La cita anterior, no nos hace dudar del mérito de Gawain como caballero, sólo nos hace pensar en su modestia. Es difícil creer que esté sentado cerca de Ginebra sólo por su parentesco; primero, porque Gawain ha optado una actitud de humildad frente al rey todo el tiempo, luego porque el poeta enfatiza la virtud de Gawain con los epítetos que le designan como “Gawan þe hende” (405) y sobre todo por toda la simbología que más adelante se le confiere.

Un caballero debe cumplir su deber en las tres esferas principales de la sociedad feudal: la de las armas, la de la religión y la de la cortesía. En distintos *romances*, algunos caballeros se distinguen en una de estas tres categorías. Las cualidades de Gawain son resumidas y representadas en el pentagrama, la figura sin fin, símbolo que porta en el exterior de su escudo:

Pat quen he blusched þerto **his belde neuer payred.**)
Pe fyft fyue þat I finde þat þe frek vsed
Watz fraunchyse and felazschip forbe al þyng,
His clannes and his cortaysye croked were neuer,
And **pité, þat passez alle poyntez,** -þyse pure fyue
Were harder happed on þat hæpel þen on any oþer. (650-655)

Gawain, el caballero artúrico por excelencia, posee las tres virtudes que caracterizan al caballero perfecto: el valor que nunca se quebranta representación de la fuerza guerrera; la cortesía que nunca se tuerce o se desvía distintivo del comportamiento aristócrata cortesano; y la piedad que pasa por todas las virtudes anteriores y por lo tanto que las recubre y que es característica particular del hombre religioso. Para ilustrar las virtudes de Gawain, el poeta no se vale de la descripción física del personaje como lo hizo con Arturo o El Caballero Verde, sino que utiliza

el símbolo que porta en el escudo, y al analizarlo nos brinda la imagen completa que se tiene de este caballero.

No es hasta el día en que Gawain parte de Camelot que el poeta se centra realmente en el héroe. Previo a su partida, Gawain es ataviado con su armadura “Askez erly hys armez and alle were þay broȝt. / Fyrst a tulé tapit tyȝt ouer þe flet, / And miche watz þe gyld gere þat glent þeralofte” (566-568), el poeta describe en veintitrés versos la flamante armadura y el ritual del vestido. Acto seguido, el héroe se dirige a oír misa como es costumbre del caballero cristiano: “he herknez his masse / Offred and honoured at þe heȝe autor” (592-93), se despide de la corte, y después de montar a Gringolet se pone su casco y toma su escudo, al cual el poeta le pone particular atención, pues dedica cuarenta y seis versos para describirlo.

En el Medievo, el escudo se convierte en símbolo de la fe cristiana: “Our shield is our faith. In all dangers take up the shield of faith by which you can extinguish all the fiery weapons of the most evil one” (Hamilton Green 1965: 77). Éste adquiere dos funciones esenciales: como parte de la armadura, protege el cuerpo contra las armas de los enemigos, y como símbolo religioso, representa la fe como la única arma de protección del alma contra los demonios. Esta idea del escudo que protege el alma se ve reflejada en el interior del escudo de Gawain que lleva grabada la imagen de la virgen María quien lo resguarda y le da fuerza a su espíritu cuando aquel se encuentra desvalido en el campo de batalla:

Þat þe hende Heuen Quene had of hir Chylde.

(At þis cause þe knyȝt comlyche hade

In þe inore half of his schelde hir ymage depaynted,

Þat quen he blusched þerto his belde neuer payred). (647-650)

La imagen de la virgen en el interior del escudo era muy común entre los caballeros durante las cruzadas. Un contemporáneo del poeta del *Gawain* incita a los caballeros a portar dicha imagen con ellos, justamente valiéndose de la figura del Rey Arturo como modelo a seguir:

In the history of Britain it is written that King Arthur had a picture of the glorious Virgin painted on the inside of his shield, and whenever he was weary in battle he looked at it and recovered his hope and strength. [...] we should bear on the shield of our faith the image of the Virgin

with her Son [...] because from her we derive virtue and strength (Hamilton Green 1965: 77).

El escudo de Gawain no sólo posee la carga simbólica religiosa mencionada, sino que también funciona como estandarte del símbolo que encarna el héroe; en el frente, éste lleva grabado en oro un pentagrama, figura de cinco puntas en forma de estrella que para los pitagóricos era un signo de salud y para los neoplatónicos de perfección. Los judíos lo llamaban el sello o emblema de Salomón (Tolkien 1967: 93). El simbolismo de dicha figura se encuentra referido en el *Convivio* de Dante y en la *Summa Theologiae* de Santo Tomás de Aquino. En el primero se representa claramente la escolástica filosófica del alma racional e ilustra la perfección natural humana (Morgan 1979: 772). El alma racional que lleva a tomar la decisión correcta.

El pentagrama como insignia que caracteriza a Gawain es exclusivo de este *romance*; es decir, el poeta se lo otorga y decide explicarlo ampliamente en cuarenta y tres versos. El detalle en la explicación del emblema permite que se fije en la mente del lector y tenga presente cómo es concebido el caballero. El pentagrama grabado al centro del escudo se relaciona primeramente con Salomón como símbolo de la verdad.

Hit is a syngne þat Salomon set sumquyle

In bytoknyng of trawþe, bi tittle þat hit habbez;

For hit is a figure þat haldez fyue poyntez

And vche lyne vmbelappez and loukez in oþer

And ayquere hit is endelez (and Englych hit callen

Oueral, as I here, **þe endeles knot**’).

Forþy hit acordez to þis knyȝt and to his cler armez,

For ay faythful in fyue and sere fyue syþez,

Gawan watz for gode knawen and, **as golde pured**,

Voyded of vche vylany, wyth vertuez ennourned

In mote. (625-635)

Salomón lo llevaba como símbolo o signo de su fidelidad, honor, y lealtad¹¹; y al ser una figura que no posee falla, pues se puede dibujar con una línea continua, se convierte en el símbolo del hombre completo,

¹¹ De hecho, En el primer “fitt” o parte se menciona por primera vez la palabra *trawþe* cuando por su honor, Gawain le promete al Caballero Verde buscarlo: “And I schal ware alle my myt to wynne me þeder – / And þat I swere þe for soþe and by my seker **trawþe**.” (402-403).

cuya integridad no acepta imperfección (Engelhardt 1965: 58). El poeta enfatiza que Gawain es digno de éste al no poseer villanía alguna, tanto que el caballero es comparado con oro puro.

Trawpe se toma en el prólogo general de *The Canterbury Tales* como fidelidad (*fidelity*) o lealtad (*loyalty*), aunque también posee, en el pentagrama, el sentido de rectitud (*righteousness*) y este significado “suggests the special significance of fidelity in the moral world that he has created, and gives to the poem its distinctive orientation” (Morgan 1979: 769-772). *Trawpe* tiene un significado vasto, el proceso de ampliación semántica de fidelidad a integridad se discierne en la historia de la palabra misma y se desarrolla justamente entre el vocabulario moral caballeresco. Morgan menciona que *truth* en el *Antiguo Testamento* significa ‘fidelidad’, el *OED* también se toma como ‘fidelidad’, pero en el *MED* ‘rectitud’ o ‘justicia’ (*righteousness*) se suma al significado. Morgan cree que la definición de *trawpe* es a lo que Dante llama *gentilezza* o *nobilitate*. Dante observa que la segunda palabra se puede utilizar en un sin número de objetos; por ejemplo, la nobleza de todo ser incluyendo al hombre, e indica la perfección de cada cosa en la naturaleza. Así, en *Gawain* se concibe *trawpe* como *nobilitate*; aunque el poeta del *Gawain* también incluye la virtud religiosa de la fe, y no sólo las cualidades naturales del hombre que indica Dante. (Morgan 1979: 770-774 y 790)

En *De Anima* de Aristóteles se concibe a los seres vivos de forma jerárquica: va del poder vegetativo, sensitivo al racional, los cuales forman un triángulo, allí mismo se explica la figura de 5 lados (pentaedro o pentángulo) y se establece como símbolo de la perfección o excelencia humana (Morgan 1979: 773). En el poema, el pentagrama y su significado: *trawpe* derivan en el concepto de perfección.

Sin embargo, la perfección del pentagrama no es equiparable con el personaje de Salomón. En la Biblia se menciona que Dios le otorgó a Salomón el don de la sabiduría, por la que fue conocido en todas las naciones, pero al llegar a viejo se corrompe y abandona a Dios por ídolos extranjeros edificándoles templos.¹² Entonces, el pentagrama está cargado de un valor positivo, pero relacionado con un personaje bíblico que no representa ni el valor de *trawpe*, ni la perfección del hombre; al contrario, ejemplifica la traición o la debilidad humana. A diferencia de

¹² 1 Reyes, 4:29-4:36 y II:1-II:43.

Gawain, en la Biblia no se menciona que Salomón se haya arrepentido. Salomón representa al hombre que por mandato divino pudo llegar a la perfección y no lo logra debido a su falta de fe. A pesar de esto, en otros romances como en *Erec*, se compara la habilidad discursiva del héroe con la del mismo Salomón, es decir, es un personaje prototípico en el *romance* (Dalrymple 2004: 51).

Hamilton Green comenta que Salomón y el pentagrama también se relacionan con los libros de magia o necromancia, pero su carga simbólica es negativa; señala que el poeta “with exquisite irony that serves his thematic purposes, the poet transforms a suspect magical sign into an emblem of perfection to achieve the simultaneous suggestion of greatness and potential failure” (1965: 84). Sin embargo, el planteamiento de Green parece incorrecto, pues toda la descripción del pentagrama en el poema posee una connotación completamente positiva; las características que lo relacionan con nuestro héroe, son en su mayoría de tipo religioso, moral y algunas de aspecto social. La descripción del pentagrama es tan detallada y clara que no hay forma de relacionarlo con dichos libros que, cabe señalar, son posteriores al *Garwain* (Tolkien 1967: 93); sin embargo, no sucede lo mismo con Salomón, ya que este personaje sí representa la falta y la imperfección del hombre.

El poeta le brinda a cada punta del pentagrama una virtud o característica que constituye al héroe. Críticos como Engelhardt piensan que las virtudes que encierra el pentagrama no son determinantes para una interpretación del poema, sino que el poeta sólo las menciona para alargar la obra, es decir, como herramienta literaria común de la época llamada *dilatatio*; además, explica que el número de puntas del pentagrama no es relevante al no ser constante en el *romance* que, por ejemplo, no se divide en cinco episodios (1965: 58-59). No es sino Hamilton Green quien pone en claro la importancia del número cinco, el cual no está presente en la forma, sino en el fondo. Dicho número es constante al precisar la connotación de cada punta del pentagrama.

Fyrst he watz funden fautlez in his **fyue wyttez**.

And efte fayled neuer þe freke in his **fyue fyngres**.

And alle his **afyaunce** vpon folde watz in þe **fyue woundez**

Pat Cryst kazt on þe croys, as þe Crede tellez.

And queresoeuer þys mon in melly watz stad,

His þro þoʒt watz in þat, þurʒ alle oþer þyngeʒ,
þat alle his forsnes he fong at þe **fyue joyez**
þat þe hende Heuen Quene had of hir Chylde.
(At þis cause þe knyʒt comlyche hade
In þe inore half of his schelde hir ymage depaynted,
þat quen he blusched þerto his belde neuer payred.)
þe fyft fyue þat I finde þat þe frek vsed
Watz fraunchyse and felazschyp forbe al þyng,
His clannes and his cortaysye croked were neuer,
And pité, þat passez alle poyntez – þyse **pure fyue**
Were harder happed on þat hapel þen on any oþer.
Now alle þese fyue syþez forsoþe were fetled on þis knyʒt
And vchone halched in oþer, þar non ende hade,
And fyched vpon fyue poyntez þat fayld neuer,
Ne samned neuer in no syde, ne sundred nouþer,
Withouten ende at any noke I oquere fynde,
Whereuer þe gomen bygan or glod to an ende.
Perfore on his schene schelde schapen watz þe knot,
Ryally wyth red golde vpon rede gowlez,
þat is þe pure ‘pentaungel’ wyth þe peple called
With lore. (640-665)

A una de las puntas se le asignan los cinco sentidos que debe controlar perfectamente nuestro héroe, otra simboliza los cinco dedos: justicia (pulgar), prudencia (índice), templanza (medio), fortaleza o fuerza (anular) y obediencia (meñique) (Hamilton Green 1965: 87). A la tercera se le atribuye las cinco heridas de cristo en la cruz en las que basa su fe, después se mencionan las cinco gracias de la virgen María que le brindan fortaleza, y en la última punta se enlistan las cinco virtudes que caracterizan a Gawain: generosidad o magnanimidad (*fraunchyse*), compañerismo o camaradería (*felazschyp*), castidad o pureza (*clannes*), cortesía (*cortaysye*) y piedad o compasión (*pité*).

Si ponemos atención en el orden en que se menciona lo que representa cada punta, primero se mencionan las habilidades físicas¹³ y socia-

¹³ Si bien, son las menos desarrolladas en el poema, era sabido que Gawain sobresalía en destreza en el combate, tan es así que “Erec’s fame is defined by the fact that he ranks second only to Gauvain [...]; the true prowess of Yvain is shown in his ability to fight on equal terms to Gauvain” (Morgan 1979:775).

les del héroe, pues la maestría de sus sentidos no sólo habla de su mesura al conducirse en sociedad, sino también de la destreza con las armas y se refuerza con los cinco dedos que son cualidades requeridas por el código de caballería; posteriormente, se señalan las virtudes religiosas que acompañan al caballero, son en ellas en las que él basa su fortaleza y en las que pone su confianza; y finalmente, las cinco virtudes que posee y en las que convergen habilidades físicas, cortesés y religiosas.

Es necesario aclarar cómo funcionan las virtudes religiosas, porque de éstas depende la interpretación del *romance*. El pentagrama es símbolo de *trawpe* cuyas puntas son cubiertas por *pité*. Las cinco heridas de Cristo son el objeto de la fe (*afyaunce*) de Gawain y de las cinco gracias de la virgen María proviene su valentía. Cuando pierde la fe, Gawain también pierde su valentía, que se traduce en el espíritu de confianza que le da la religión. La valentía que proviene de la fe es un elemento crucial en el poema.

Engelhardt cree que las virtudes otorgadas a Gawain son arbitrarias; un mero listado que se ajustó a la métrica y logró alargar más el *romance*; por otro lado, el análisis de Hamilton Green, sólo menciona la relevancia del número cinco en la descripción del pentagrama. Sin embargo, quien realmente analiza cada una de las cinco últimas virtudes de la quinta punta otorgadas a Gawain es Gerald Morgan, quien asegura que el pentagrama está diseñado y acomodado en sus partes con un propósito específico, y cuestiona la postura de algunos críticos como Davis, Brewer y Burrow, ya que el primero indica que las virtudes fueron acomodadas más por forma que por significado y el segundo asegura que no son analíticamente colocadas y que se mezclan entre ellas. Burrow, por ejemplo, hace un análisis del rango semántico de la palabra *trawpe* en el siglo XIV, reconoce la importancia en el significado de fidelidad (*fidelity*) pero no logra identificarla en el pentagrama (Morgan 1979: 769-772).

Para puntualizar las cinco últimas virtudes que caracterizan a Gawain, y que Hamilton Green sólo enumera, se toma el análisis que hace Morgan de ellas, cuyos significados, asegura, los has tomado del *Medieval English Dictionary*.

La virtud de magnanimidad (*Fraunchyse*) es la menos problemática, la mayoría de los críticos coinciden en que el poeta intenta mostrar la magnanimidad o generosidad de espíritu que posee Gawain. En el

glosario de *MED* (*fraunchise*) se define como “nobility of character, magnanimity; liberality, generosity; a noble or generous act” (Morgan 1979: 775-776). Gawain muestra esta virtud al librar a Arturo de un reto que en sus propias palabras no era digno de un rey:

For me þink hit not semly –as hit as soþ knawen–
 Þer such an askyng is heuened so hyze in your sale,
 Þa3 3e 3ourselþ be talenttyf, to take hit to yourseluen,
 Whil mony so bolde yow aboute vpon bench sitten (348-351)

La segunda virtud es la camaradería o amistad (*fela3schyp*): “the spirit that binds companions or friends together; charitable feeling for one’s fellows: charity, amity, comraderie.” Esta cualidad tiene relación con la anterior; sin embargo, en esta palabra se enfatiza, según Morgan, la lealtad (Morgan 1979: 776); a decir verdad, la lealtad es ese “spirit that binds companions,” la cual sobresale en la relación entre compañeros y es de suma importancia en el contexto caballeresco. Entonces, la virtud de fidelidad que Burrow no encuentra en el pentagrama y que relaciona con la palabra *trawþe* sí está presente, pero de forma implícita.

Si bien Morgan ha basado los primeros dos conceptos en el *MED*, asegura que el significado de *clannes* ahí señalado no tiene relación con el texto, sino el significado que el poeta le haya querido dar. *Clannes* en el *MED* no significa simplemente castidad (*chastity*) sino también sin pecado alguno (*sinlessness*) e inocencia (*innocence*); con todo, Morgan descarta el sentido de *sinlessness* o *innocence* señalándolos inadecuados, pues el contexto requiere de un significado específico y no de uno general, y el único que se ajusta es el de castidad (*chastity*) (1979: 777).

Morgan no explica por qué omite las otras dos posibles connotaciones, pero asegura que “The poet understood «clanness» I am sure, as the general-accepted condition of knightly love –a condition which rule out the «vnleful lust» of adultery as a matter of course, but not true love or even «love-talking» with one’s hostess” (1979: 777). Esto lo ilustra con la escena de tentación de la recámara, donde Gawain demuestra su *clannes*, sólo como castidad, y su *cortaysye*. Es posible que *clannes* signifique castidad, y que se pueda ilustrar en ese fragmento del *romance*, pero el contexto de éste permite claramente concebir a un caballero sin tacha o pecado; sin embargo, está lectura implica una contradicción que

no resuelve el *romance*, y que obviamente algunos críticos como Morgan optan por descartar.

Dante en el *Convivio* atribuye a la juventud la perfección de amar, “indeed he shows to us that love does not necessarily presuppose a sexual connotation [...]. Thus we can accept the possibility of a chaste love between a young man and another man’s wife. The moral idealism of the pentangle passage certainly rules out any ambiguity in the poet’s conception of clannes” (Morgan 1979: 777). Esto es cierto si tomamos *clannes* como castidad, pero resulta contradictorio si el significado es sin pecado, pues Gawain no es un ser sin pecado o pureza de alma al final del *romance*. Morgan sólo acepta un significado para demostrar que Gawain porta todos los valores del pentagrama y con la escena de la recámara justifica la presencia de la castidad (*clannes*); sin embargo, la otra lectura es posible.

Durante el siglo XIV, el concepto de *cortaysye* tuvo un gran alcance y poder, en él se incluía la palabra ‘caballeresco’; ésta incluye la conducta, educación y modales cortesanos como la generosidad, la compasión, la nobleza de mente, y se extiende hasta la Gracia divina. Morgan indica nuevamente que el poeta no hace referencia a la definición general de la palabra, sino sólo se centra en la buena educación (*politeness*) y en el refinamiento de modales (*refinement of manners*) (1979: 778); sin embargo, en todo el *romance* se enfatiza la cortesía del caballero; Bertilak, la dama y todo Camelot saben que Gawain es el parámetro de la cortesía en general, así que es más probable que el poeta la haya usado en su concepción total. Además, Morgan mismo menciona que este *romance* no es el primero en poner la cortesía como marca distintiva al héroe, ya que en las obras de Chrétien, “Gauvain is no less renowned for his prowess as a knight than for his courtesy” (1979: 775).

La palabra *cortaysye* tiene cierta relación con *politeness* (con educación), pero en el diccionario medieval también aparece como: “*the complex of courtly ideals; chivalry, chivalrous conduct*”, la cortesía, menciona Morgan, posee cierta *magnanimity* (magnanimidad), no sólo es cuestión de *politeness* (Morgan 1979: 772).

La quinta y última virtud es la piedad (*pitê*) que pasa por todas las puntas del pentagrama. *Pitê* es una palabra derivada del latín *pietas* y que en el siglo XIV incluía tanto lástima o compasión (*pity*) y piedad

(*piety*). Morgan asegura que al tener dos connotaciones se convierte en una palabra ambigua; descarta la connotación de compasión (*pity*) al señalar que no queda claro cómo la compasión pasa todos los puntos del pentagrama, a pesar de ser muy atractiva la idea de encajar fácilmente en el contexto de las cinco virtudes y apuntar una cualidad que es elemento del ideal caballeresco; y luego, no se dice mucho sobre la compasión de Gawain (Morgan 1979: 778). A decir verdad, si se toma como *pity* sería una ironía, ya que al final del *romance* quien resulta ser compasivo es el Caballero Verde.

Para fundamentar esto, Morgan cita nuevamente a Dante quien en el *Convivio* establece la definición de piedad: “E non è pietade quella che crede la volgar gente, cioè dolersi de l’altrui male, anzi è questo uno suo speziale effetto, che si chiama misericordia, ed è passione; ma pietade non è passione, anzi è una nobile disposizione d’animo, apparecchiata di ricevere amore, misericordia è altre caritative passioni” (II.x.6) (en Morgan 1979: 778). Dante, entonces, señala a la piedad (*piety*) como una noble disposición del alma y uno de los efectos que se desprende de ésta es la compasión (*pity*), pero Morgan no percibe que Dante distingue la compasión (*pity*) de manera implícita dentro de (*piety*).

Por otro lado, la piedad (*piety*) en sí misma nos lleva a adorar a Dios, es un “gift of God by which one is impelled by God himself to give one’s wholehearted assent to him” (Boyle 1982: 1) Morgan asegura que el poeta usa *pitè* en el sentido de virtud religiosa: “the scrupulous observance of religious duties” (1979: 779). Si esta característica reviste las otras cuatro, se vuelve la más constante en la personalidad de nuestro héroe y la que siempre lo debe guiar. Así, en la segunda parte o *fitt* del *romance* se nos ha presentado una imagen completa de la personalidad de Gawain basada en el pentagrama.

En Gawain están unidas cualidades morales, sociales y espirituales, de la misma manera que en el pentagrama. Si bien, la parte guerrera del héroe, la cual no forma parte de la temática principal, es minimizada en el escudo así como en todo el *romance*, también está presente.

Este sistema de valores sociales, espirituales y morales simbolizados en el pentagrama tiene correspondencia con las cinco marcas de *no-bilitade*: valentía, amor, cortesía y lealtad que menciona Dante; la marca restante es la templanza que está implícita en el primer grupo de los

cinco (640).¹⁴ No se sugiere, sin embargo, que el poeta del *Gawain* fuera influenciado por las obras de Dante, pero es evidente que tanto el *Convivio* como *Sir Gawain* pertenecen a un mundo intelectual y moral que se ha formado a través de los hábitos y presunciones de la filosofía escolástica (Morgan 1979: 779).

Así, Gawain contiene los valores de tres áreas que pretenden mantenerse en equilibrio y que lo constituyen como el caballero perfecto y modelo de la caballería. Tanto el exterior como el interior del escudo están cargados de connotaciones religiosas. Gawain es la personificación del caballero cristiano; sin embargo, agrupa tal cantidad de virtudes que resultan difíciles de equilibrar.

LA FALLA DE GAWAIN: EL CASTILLO, EL INTERCAMBIO DE TROFEOS, EL ENCUENTRO CON LA DAMA Y EL CINTURÓN VERDE

En el tercer *fit* del *romance*, Gawain parte de Camelot en busca de la capilla verde. El viaje se torna arduo pues se expone a un bosque salvaje e invernal:

De Knyȝt tok gates **straunge**

In mony a bonk **vnbene**.

His cher ful oft con change,

Ȓat chapel er he myȝt sene.

Mony **klyf** he ouerclambe in contrayez **straunge**. (709 – 713)

El paisaje es extraño para la voz poética y para el mismo Gawain. El adjetivo que se utiliza para la gran cantidad de laderas y acantilados es desagradable. El bosque representa todo lo contrario a Camelot, lugar donde reina el festín y la alegría. No sólo el paisaje es hosco, sino también es el lugar donde habitan un sinfín de enemigos contra los cuales Gawain debe luchar:

Sumwhyle wyth **wormez** he werrez and with **wolues** als,

_____ Sumwhyle wyth **wodwos** Ȓat woned in Ȓe knarrez,

¹⁴ En la enumeración de los cinco grupos de cinco (v. 640-55) el poeta especifica las virtudes sociales, morales y espirituales que constituyen a la *trawþe*, que son las mismas virtudes que Dante destaca como los frutos de la nobilitate. (Morgan 1979: 790).

Boþe wyth **bullez** and **berez**, and **borez** oþerquyle,
And **etaynez** þat hym aneledede of þe heþe felle.

Nade he ben duþty and dryþe and Dryþtyn had serued,
Douteles he hade ben ded and drepede ful ofte. (720-725)

La voz poética nos brinda una lista de las criaturas que Gawain vence en el bosque, entre las cuales se encuentran dragones, lobos, trolls o gnomos del bosque, toros, osos, jabalíes y gigantes. Además, hace énfasis en el aspecto religioso como protector del héroe al asegurar que no fue la valentía lo que hizo que sobreviviera sino la protección de Dios, es decir, su gran fe. El bosque, al representar lo desconocido y lo salvaje, es el lugar ideal de la aventura; es ahí donde los caballeros enfrentan terribles batallas en diversos *romances*.

La voz poética asegura que el combate contra las criaturas del bosque fue difícil, pero el clima de invierno era aún peor [*For werre wrathed hym not so much þat wynter nas wors* (726)]. Gawain debe soportar días nublados con heladas lluvias, las cuales no le permiten quitarse la armadura para descansar, tiene que dormir en escampados sobre las rocas por donde corre el agua [Ner slayn wyth þe slete he sleped in his yrnes / Mo nyþtez þen innoghe, in naked rokkez / Þeras claterande fro þe crest þe colde borne rennez (729-731)]. A pesar del peligro y el dolor, Gawain enfrenta la adversidad del clima; Bulfinch asegura que un caballero está entrenado para pasar noches sin comida y a la intemperie (1900: 2). Pese a las molestias físicas, lo único que Gawain sólo teme es perderse la misa de víspera de Navidad [*By contray caryez þis knyþt tyl Krystmasse Euen* (734)] del siguiente día. Le ruega a la Virgen María que lo socorra guiándolo a un lugar de resguardo [*þat ho hym red to ryde / And wysse hym to sum wone* (738-739)]. Gawain continúa su camino sin que el bosque muestre ningún cambio, así que le ruega a Dios y a la Virgen María nuevamente:

And þerfore sykyng he sayde, 'I beseche Þe. Lorde,
And Mary, þat is myldest moder so dere,
Of sum herber þer heþly **I myþt here masse**,
Ande Þy matynez tomorne, mekely I ask,
And þerto prestly I pray my Pater and Aue
And Crede'.
He rode in his prayere

And cryed for his mysdede.

He sayned hym in sybes sere

And sayde, "Cross Kryst me spede".

Nade **he sayned hymself, segge, bot pry**e

Er he watz war in þe wod of a won in a mote, (753-764)

La cita anterior demuestra que a Gawain no le preocupa el clima o las criaturas del bosque, sino el faltar a misa como caballero cristiano. Hace un acto de contricción que termina al persignarse tres veces con la señal de la cruz. En ese preciso momento, de la nada aparece frente a él un castillo. Es decir, la forma piadosa en que Gawain se ha conducido en el bosque, siempre confiando en Dios, le ha sido recompensada. Gawain deja atrás el bosque para resguardarse en el castillo que le ha concedido su fe. Con esto, Gawain ha dejado atrás el bosque donde pasó penurias debido al clima y a las criaturas salvajes.

Los castillos, por ejemplo, son símbolos o alegorías establecidas que se tornaron convencionales durante la Edad Media. Rollin menciona que dentro de éstos o de jardines, se personifica la visión del amor cortesano y se consideran similares al paraíso terrenal o "paraíso del amor" como en *Chastel d'Amours*. Existen, incluso, castillos con un significado más elaborado como el de la obra italiana *L'Intelligenza*, en la que éste se interpreta como una alegoría del alma y el cuerpo, o en el poema alemán del siglo XIV *Die Minneburg* o "el castillo del amor" que simboliza la pureza de la mujer. (Rollin 1983: 211 – 321).

Dentro del género del *romance* breton, es común encontrarse con un castillo¹⁵ como brotado de la nada en medio del bosque, donde el caballero es recibido con gran alegría y se resguarda del inclemente bosque, lugar de las criaturas mágicas. En *Dit dou Lyon*, por ejemplo, el héroe, después de andar por un peligroso camino en el que derrota terribles bestias, llega a un pabellon donde encuentra agradable compañía y habita una noble dama (Rollin 1983: 211).

Mientras Gawain se dirige al hermoso (*comlokest*) castillo, la voz poética se toma cuarenta versos para describirlo, asegura que está tan bien fortificado que el crudo invierno no podrá abatirlo [*De zatez wer*

¹⁵ Cuya "relación geográfica con lugares conocidos, y sus bases sociológicas y económicas permanecen en la vaguedad, y hasta su misma significación moral o simbólica sólo raras veces colegida con cierta seguridad" (Auerbach 1950: 127).

stoken faste, / Þe wallez were wel arayed —/ Hit dut no wyndez blaste. (781-784)]; enfatiza que en este lugar, Gawain se encuentra a salvo del clima y de todas las criaturas relativas al bosque.

Por otra parte, dar hospedaje a un caballero errante es parte de las normas cortesanías. El castillo representa el lugar de resguardo de un caballero errante previo a la prueba; irónicamente, en *Sir Gawain* es el lugar donde se lleva a cabo. Entonces, el poeta usa un componente propio del *romance* con una finalidad diversa.

Por lo tanto, por el simple hecho de ser caballero, al llegar a la fortaleza, el señor del castillo, Bertilak, lo recibe amablemente y todos le rinden honores [*And mony proud mon þer presed þat prynce to honour.* (830)]. Gawain a primera vista se da cuenta que está frente a un hombre valiente (*bolde*), robusto (*Brode*), de magnífica barba (*bryzt watz his berde*), firmemente plantado en sus robustas y fornidas piernas (*stif on þe strypppe on stalworth schonkes*); severo de semblante (*Sturne*), tan fiero como el fuego (*Felle face as þe fyre*), pero de habla gentil (*fre of hys speche*). La descripción que hace de Bertilak es la de un personaje tipo o común del género, es decir, el señor del castillo de los *romances* está siempre en la plenitud de la madurez.

Gawain se instala en un extraordinario cuarto, se cambia de ropa para después asistir a un gran festín. Es hasta el banquete que Gawain se presenta; les dice su nombre y que pertenece a los caballeros de la Mesa Redonda, lo cual complace enormemente a Bertilak, pues conoce la fama de Gawain como paragon de la nobleza (*fyne fader of nurture*). Bertilak asegura que con su llegada su gente podrá aprender del representante de la cortesía y conector del amor cortés:

In menyng of **manerez mere**
 Þis burne now schal vus bring.
 I hope þat may hym here
 Schal lerne of **luf-talkyng**. (924-927)

Durante el festín, Gawain conoce a dos mujeres, una de ellas es la esposa de Bertilak quien sobresale en belleza, tanto que supera la de Ginebra:

Ho watz þe fayrest in felle, of flesche and of lyre
 And of compass and colour and costes, of alle oþer,
 And **wener þer Wenore**, as þe wyȝe þoȝt. (943-945)

La dama como en la mayoría de los *romances* es paragón de belleza y cortesía. Para enfatizar su belleza se contrasta con la vejez y fealdad de la otra dama con la que se acompaña al festín. La dama, para Alain en el *Anticlaudianus*, es el logro máspreciado de la Naturaleza. En *Erec* de Chrétien, Eneida es descrita como la más hermosa, noble, graciosa, refinada, llena de dulzura y encanto, además de inteligente de palabra. Nadie puede detectar en ella ningún defecto o villanía, además sobresale tanto en generosidad como en sabiduría (Dalrymple 2004: 51-52).

El único objetivo de la dama como *friendly tester* es poner a prueba a Gawain. El poeta no se ha tomado su tiempo endescribirla como con el Caballero Verde o Gawain; sin embargo, la dama discrepa de la convención del *romance*, es una mujer cortés sin duda, pero es la seductora no la seducida. Lewis comenta que el amor cortés y las convenciones éticas se trataban de reconciliar, y al no poder hacerlo sólo se dejaban en pausa (Rigby 1983: 266).

Después de unos días de dicha entre fiestas y banquetes, Gawain anuncia que partirá en busca de la Capilla Verde. Bertilak le pide que se quede hasta el primer día del año, le asegura que el lugar está a dos millas y llegará ahí al mediodía. Gawain acepta quedarse, Bertilak le sugiere que mientras él está de cacería, Gawain se quede en cama y descanse de su pesado viaje [*Ze schal lenge in your lofte and lyze in your ese* (1095)] pero antes harán un acuerdo (*forwarde*):

Quatsoeuer I wynne in þe wod hit worþez to yourez

And quat chek so ze acheue chaunge me þerforne.

Swete, swap we so: **sware with trawþe**,

Queþer leude so lymþ lere oþer better.'

'Bi God,' quof Gawayn þe gode, 'I grant þertylle; (1105-10)

Le propone un juego de intercambio de trofeos que consiste en dar lo que cada uno obtenga en el día; uno en la caza y el otro en el castillo y cualquiera que falle responderá con su honor (*sware with trawþe*). Cerrado el trato, Bertilak parte de cacería a la mañana siguiente. Aquí comienza una prueba para Gawain, pues estando aún semidormido, escucha que abren la puerta sigilosamente, espera atenta y cautelosamente (*warly*) a ver de quien se trata y se apena (*burne schamed*) pues es la dama del castillo. Gawain, al principio, finge estar dormido, pero después decide averiguar sus intenciones (*quat ho wolde*).

La dama lo saluda y se niega a salir del cuarto cuando Gawain le pide permiso para levantarse “*3e schal not rise of your bedde.*” (1223), le dice que platicará con el caballero que tiene cautivo “*And syþen karp wyth my kny3t þat I kaxt haue.*” (1225). Además, le recuerda su fama de gran caballero:

For I wene wel, iwysse, Sir Wowen 3e are,
 Þat alle þe worlde worchipez; queroso 3e ride,
Your honour, your hendelayk is hendely prayed
 With lordez, wyth ladyes, with alle þat lyf bere.
 And now 3e ar here, iwysse, and we bot oure one;
 My lorde and his ledez ar on lenþe faren,
 Oþer burnez in her bedde, and my burdez als,
 Þe **dor drawn** and dit with a derf haspe (1226-33)

La dama asegura que el caballero que tiene preso a su lado es notable por su honor y su cortesía, le insinúa que se encuentran solos en el castillo, que ha cerrado la puerta y que puede disponer de ella:

3e ar welcum to my cors,
 Yowre awen won to wale,
 Me behouez of fyne force
 Your seruaunt be, and schale. (1236-1240).

La palabra *Cors* proveniente del francés antiguo que significa ‘cuerpo’ (*body*); aunque también incluye ‘persona’ (*person*) o el pronombre ‘mí’ (*me*). El primer verso significa literalmente: Tú (*3e*) eres (*ar*) bienvenido (*welcum*) a mi cuerpo (*to my cors*); en el segundo le dice que elija cómo va actuar: elige o toma (*to wale*) tu (*Yowre*) propio (*awen*) curso o rumbo (*won*); en el tercero y cuarto, le indica que ella está obligada a ser su sirviente y lo será: yo (*Me*) estoy obligada o debo (*behouez*) de fuerza o necesariamente bien (*of fyne force*) a ser tu sirviente (*Your seruaunt be*) y lo seré (*and schale*).

Tolkien indica que no debe interpretarse literalmente el primer verso al ser inapropiado con el discurso cortés que se ha estado desarrollado entre ellos. Indica que la palabra *welcum* en otros *romances* se interpreta como ‘estar contento’ (*glad*) entonces podría referirse a lo complacida que está por la compañía de Gawain (‘I’m glad to have you here’). Sin embargo, afirma que los otros versos hacen explícita la intención sexual de la dama, pero no rompen con la atmósfera cortés (1967: 108-

109). Tolkien asegura que la dama sí lo está seduciendo, pero no de manera tan soez; es decir, sólo nota por el tono de la escena. Sin embargo, Morgan intenta justificar la conducta de la dama al señalar que “Perhaps it is an accident and the lady has mistaken his bedroom for her own. Such things can happen. Perhaps the lady is impelled by the sudden promptings of an innocent and vulnerable love” (2002: 272). Con todo, las conjeturas de Morgan salen del límite del texto, pues más adelante, Bertilak aclara que él mismo la envió con ese único propósito. De igual forma, Rigby indica que la seducción de la dama no es evidente, por lo tanto el lector interpreta lo que quiere:

When she ‘Nurned hym so ne 3e þe þred’ (i. 1771), what was she saying to him? The poet leaves it to our imaginations. When the lady arrives with her hair adorned and neck and breast exposed the poet does not state that she has made herself look as seductive as possible; we may understand as much, if we wish. The explanation of her conduct comes as a surprise (Marjory Rigby 264-265).

Aunque Rigby indica lo contrario, la seducción es tácita y se confirma al persistir en todas sus visitas. El comportamiento de la dama causa sorpresa, porque dentro del *romance* es el caballero quien corteja a la dama y no al contrario. De hecho, la dama le señala en varias ocasiones a Gawain que sabe de su fama de buen amante y por lo tanto espera ser cortejada.

A pesar de ser un caballero famoso por *luf-talkyng*, Gawain rechaza a la dama en las tres ocasiones que lo visita, pues para él lo realmente importante es su obligación de fidelidad al señor del castillo:

He **carede for his cortaysye**, lest **crapayn** he were,
 And more for his meschef 3if he schulde **make synne**
 And be **traytor to þat tolke** þat telde a3t. (1773-75)

Gawain evita ser grosero y procura ser cortés porque así debe conducirse cualquier caballero. Para Morgan, la negativa de Gawain ante la dama, corrobora no sólo la cortesía sino la castidad representadas en el escudo (2002: 271).

Gawain decide no contarle a Bertilak sobre las visitas de la dama, para empezar porque de la primera y segunda visitas sólo recibe uno y dos besos respectivamente, los cuales le retribuye a Bertilak, de acuerdo al trato de intercambio de trofeos, en cuanto éste llega; y segundo, por-

que en la tercera visita la dama le pide que no le cuente a Bertilak acerca del presente que le ha dado. En la tercera visita, la dama no sólo le da tres besos, le pide una prenda para recordarlo, pero al ver que Gawain no puede darle nada, ella le ofrece un anillo de oro que Gawain cortésmente rechaza: ‘I wil no giftez, for Gode, my gay, at þis tyme; / I haf none yow to norne ne noȝt wyl I take’ (1822-1823). Le parece incorrecto recibir algo sin tener nada del mismo valor para darle a cambio. Entonces, ella le ofrece un cinturón verde que aparentemente es de menor valor, pero Gawain nuevamente lo rechaza pues le asegura que: ‘Nauþer golde ne garysoun, er God hym grace sende / To acheue to þe chaunce þat he hade chosen þere’ (1837-1838); es decir, Gawain no puede tomar nada hasta que haya cumplido con su misión; con todo, esta declaración deja de ser impedimento cuando ella menciona la característica mágica del cinturón:

Lo! So hit is littel and lasse hit is **worþy**.
 Bot whoso knew þe costes þat knit ar þerinne,
 He wolde **hit prayse at more prys**, paraaventure;
 For quat gome so is gorde with þis grene lace,
 While he hit hade hemely halched aboute
Per is no hapel vnder heuen tohewe hym þat myȝt,
For he myȝt not be slayn for slyȝt vpon erþe.” (1848 – 1854)

El cinturón es valioso porque protege a la persona que lo porte en cualquier batalla. Gawain reflexiona largamente antes de aceptarlo, pues el cinturón, en su situación, podría salvarle la vida en el encuentro contra el Caballero Verde. Cabe señalar que Gawain no duda de la evocación mágica que la dama le otorga al *girdel*, da por hecho que éste lo protegerá. La dama sólo le pide que oculte el regalo a su esposo, lo cual acepta olvidando el pacto del intercambio de trofeos. Lewis explica que el sentido común es el que convierte las simples sensaciones, en conciencia coherente de sí mismo como sujeto en un mundo de objetos. Por ejemplo, en *Arcadía* dos caballeros en el ardor de la batalla podían ignorar el dolor de las heridas, porque la cólera y el valor le impedían al sentido común enviar mensaje alguno de la situación a la mente (1997: 129). Gawain está tan consternado con el reto de decapitación que al ver una solución favorable la toma sin darse cuenta que romperá la promesa

hecha a Bertilak y sobre todo no analiza todo lo que implica aceptar el cinturón.

Cabe mencionar que la presencia de objetos mágicos como protectores de los heroes no es ajena al *romance*. La presencia del anillo podía fungir como revelador de identidad como en *Guy de Warwick* o *King Horn*. En “The Squire’s Tale” en *The Canterbury Tales* quien lo porta puede entender el idioma de las aves. En varios textos medievales, el caballero recibía un anillo mágico que le ayudaba a afrontar la prueba como en el *Caballero de la carreta* donde Ginebra le envía su anillo a Lancelot para que le brinde invulnerabilidad cuando vaya a su rescate, o en el romance de *Floris and Blancheflur*, un anillo mágico puede preservarle la vida a quién lo porte. El poeta usa nuevamente un recurso común del género, sólo que éste trae repercusiones morales graves a varios niveles.

Es evidente que Gawain acepta el cinturón porque teme por su vida. Ana Mora indica que la falla de Gawain es romper la promesa de intercambio de trofeos al contraponerse dos promesas y obligar a Gawain a romper con una de ellas lo que hace que caiga en una falta al código de caballería (2006: 125). Por su parte, Morgan justifica este lapso moral sosteniendo que: “Gawain’s fear for his life in view of the impending axe-blow comes to the surface on the third day of the Exchange of Winnings game. The poet shows both Gawain’s moral soundness and also his mental disturbance.” (2002: 273); resuelve el conflicto asegurando que la falla en conservar el cinturón se absuelve cuando Gawain se confiesa en el castillo de Bertilak previo a su partida:

The act of confession is inclusive, and so includes a general confession of possible sins obscured from view as well as the enumeration of particular sins that the penitent is able to call to mind [...] Thus Gawain leaves Hautdesert for the Green Chapel made clean of all his sins by the sacrament of penance, including his venial sin of withholding the lady’s girdle from her lord in the game of the Exchange of Winnings. (2002: 275)

Incluso, la voz poética menciona que Gawain se viste de azul el día de la confesión ‘blue is the color of fidelity’ (Morgan 1979: 785), asegura que Gawain confiesa todos sus pecados; grandes y pequeños y pide la absolución de éstos:

Syþen cheuerly to þe chapel choses he þe waye,

Preuély aproched to a prest and prayed hym þere
Pat he wolde lyste his lyf and lern hym better
How his sawle schulde be saued when he schuld seye heþen.

Pere he schrof hym schyrly and schewed his mysdedez,

Of þe more and þe mynne, and merci besechez,

And of absolucioun he on þe segge calles;

And he asoyled hym surely and sette hym so clene

As domezday schulde haf ben diȝt on þe morn. (1876-1884)

Perdonada la falta o no con su confesión, las dobles promesas muestran el conflicto de conceptos e ideales que no pueden residir juntos y del choque entre éstas surgen las fallas, por lo tanto, queda claro que no existe la perfección humana bajo los términos cortesanos de enalzamiento de belleza y pulcritud. El recibir el cinturón verde y romper la promesa de intercambio de regalos no es sólo la falla de Gawain, sino de los conceptos de la caballería en sí.

Gawain resiste la tentación carnal causada por la dama debido a la preocupación del próximo encuentro con el Caballero Verde y la fidelidad al anfitrión. Sin embargo, en el tercer encuentro con la dama, el caballero (sin haber podido conciliar bien el sueño, reflejo de su preocupación por el próximo encuentro) se ve vulnerable y termina aceptando el cinturón causando el rompimiento del trato con Bertilak al ocultárselo.

Otra falla importante de Gawain, siendo el representante del caballero cristiano, es conferirle a un objeto mágico e impío toda su devoción, y no a la Virgen grabada en su escudo. Gawain debió apegarse a la *pité* que pasa todas las puntas del pentagrama, así como lo hizo en el bosque. El cinturón verde representa la falla de Gawain en varios aspectos hasta volverse la contraparte del escudo.

En el castillo, la dama engancha a Gawain en un juego de seducción donde sólo obtiene besos, si bien es un caballero adepto a las mujeres, sale airoso gracias a su cortesía y deber con el señor del castillo. Se completa así la aventura del castillo y se prepara para la aventura en la capilla verde sin saber que la prueba ya ha tenido lugar, y no es en armas o de cortesía como se espera, sino de fe, ya que Gawain en el momento de crisis contempla el cinturón como su único protector. Barron menciona que después de ser absuelto en el castillo, es armado y se coloca el cinturón verde sobre el pentagrama (2004: 78), lo que da mayor re-

levancia a su amor propio por sobre su fe. Lo que hace, en realidad, es sobreponer el objeto pagano al pío, aunque Barron no ve la implicación religiosa de este acto.

EL GUÍA Y LA CAPILLA VERDE

Otra prueba para el héroe es el día de la partida, Bertilak pide que un guía le muestre el camino hasta la capilla verde. El guía le advierte a Gawain de la descomunal fuerza y lo despiadado que es el Caballero verde y le dice que irá a una muerte segura. Gawain le cree al guía y se queda con la impresión negativa del caballero aunque ya había conversado con él en Camelot e incluso se trataron bajo las reglas de cortesía; sin embargo, Morgan dice que ‘there is no need for Gawain to misbelieve the truth of the guide’s words’ (1979:783). En ese pasaje, el guía tienta a Gawain a que falte a su palabra huyendo del lugar, lo cual Gawain rechaza pues aunque temió por su vida, nunca en faltar a su palabra.¹⁶ Este acto, dice Morgan, asegura su fe en Dios que se resume en la siguiente cita:

Bi Goddez Self, quop Gawayn,
‘I wyl nauþer grete ne grone;
To Goddez wylle I am ful bayn
And to Hym I haf me tone.’(2156-2159)

Gawain no se deja tentar por el guía, sin embargo, tomó la protección del cinturón verde por lo tanto sus actos no han sido congruentes, Morgan no da cuenta de esto.

En el primer encuentro entre Gawain y el Caballero Verde, éste le dice que podrá encontrarlo en la capilla verde, que él es conocido como

¹⁶ Una regla importante en el código de caballería es que los caballeros no pueden mentir al relatar sus aventuras, debían contar lo que les había sucedido al regresar a Camelot. Cada vez que un caballero regresa de su prueba debe decir la verdad en pos de su reputación de caballero sin caer en falsedad. En *Lancelot* en prosa, los caballeros de Arturo hacen el juramento de decir la verdad sobre sus aventuras al regresar a la corte artúrica, las cuales son solemnemente copiadas en forma de reportes por escribas en la casa real (Morgan 2002: 278).

De knyzt of þe Grene Chapel (454).¹⁷ Un lugar religioso, en la época medieval, estaba cargado de connotaciones divinas, por tanto positivas; por ejemplo, en el *Temple d'Onnor*, el poeta tiene una visión de un templo en el que hay un trono en lo alto de siete escalones el cual representa el honor, concepto valioso para el caballero; en cada escalón está de pie un caballero que representa una virtud (Rollin Howard, 216). Entonces, en la capilla se espera encontrar al hombre virtuoso, honorable; en el *romance* suena irónico, pues ahí habita el antagonista, descrito por el guía como una criatura despiadada y sin clemencia (*For he is a mon methles and mercy non uses*. 2106).

La capilla es un lugar recurrente desde el inicio del *romance*. Arturo y su corte salen de una capilla para festejar la Navidad, al igual que Bertilak y sus vasallos antes de ir de cacería; por su parte, una capilla es el último lugar que Gawain visita antes de su partida; más adelante, ya en el castillo de Bertilak busca una, previo al encuentro con el Caballero Verde. La palabra *chapel* está presente en la mente del lector. Sobre la repetición de una palabra Empson asegura que:

La poesía tiene medios poderosos de imponer sus propias suposiciones, y es muy independiente de los hábitos mentales del lector; se puede rastrear su independencia hasta la facilidad con que pasa de otra de las dos clases de significado [...] Una sola palabra arrojada donde se acomode con más facilidad, sin destacarse, como si sólo completase el enunciado, puede señalar al lector lo que se pretende que él dé por hecho; si esa palabra ocupa ya un lugar en su mente, le parecerá lo bastante natural y no actuará como señal innecesaria. Una vez logrado lo anterior, en lecturas posteriores dará por hecho lo que siempre se dio por hecho. (2006: 29)

Gawain parte en busca de un lugar cuyas características se asemejen a una capilla; sin embargo, la que encontrará no posee el aspecto de una. Dicha revelación la descubren el héroe y el lector al mismo tiempo:

¹⁷ Según *An Etymological Dictionary of the English Language*, la palabra capilla deriva del francés antiguo *chapele* y ésta a su vez del latín tardío *cappella* que: “from the 7th cent. Has had the sense of a chapel; orig. a [*cappella*, less correctly] *capella* was the sanctuary in which was preserved the *cāpa* or cope of st. Martin, and thence it was expanded to mean any sanctuary containing relics;” (2005:102) Es decir, por tradición, hacía referencia a un santuario en Francia donde se encontraba la capa de San Martín, pero el significado se extendió en Europa para designar a cualquier santuario.

And ofte chaunged his cher þe chapel to seche.

He se3 non suche in no syde –and selly hym þo3t –

Saue, a lyttel on a launde, a lawe as hit were,

A bal3 ber3 bi a bonke þe brymme bysyde,

Bi a for3 of a flode þat ferked þare;

Pe borne blubred þerinne as hit boyled hade.

Pe Kny3t kachez his caple and com to þe lawe,

Liztez doun luffly and at a lynde tachez

Pe rayne of his riche, with a ro3e braunche. (2169 – 2177)

El caballero busca la capilla y no la ve por ningún lado en su lugar encuentra un montículo de forma circular hecho de tierra a las orillas de un riachuelo. El agua se describe como si estuviera hirviendo, o como si el montoculo surgiera del mismo infierno. Gawain asocia el lugar con el demonio debido a la desolación y hostilidad del ambiente y decide inspeccionarlo:

Penne he bo3ez to þe ber3e, aboute hit he walkez,

Debatande with hymself quat hit be my3t.

Hit hade a hole on þe ende and on ayþer syde,

And ouergrownen with gresse in glodes anywhere,

And al watz hol3 in with, **nobot an olde caue**

Or a creuisse of an olde cragge –he coupe hit no3t deme

With spelle.

‘We! Lorde,’ quop þe gentyle kny3t,

‘Wheþer þis be þe Grene Chapelle?’

Here my3t aboute mydny3t

Pe Dele his matynnes telle!’

‘Now iwysse,’ quop Wowayn, ‘wysty is here;

Þis oritore is vgly, with erbez ouergrownen.

Wel bisemez þe wy3e wruxled in grene

Dele here his deuocioun on þe Deuelez wyse;

Now I fele hit is þe Fende, in my fyue wyttez,

Pat hatz stoken me þis steuen to strye me here. (2178–2194)

El montículo está hueco como una vieja cueva con aberturas a los lados. Gawain se pregunta qué podrá ser ese lugar que no puede describir con palabras y como una revelación, se da cuenta que está sobre la capilla verde. El asombro de Gawain se debe a que no espera un lugar así;

al no poseer las características convencionales de una capilla, le otorga connotaciones que se adecuen a lo que ve. De esta manera, se convierte en el lugar donde el diablo hace sus reuniones, aunque sigue siendo un lugar de oración y de culto pero desagradable.¹⁸

El poeta, al asignarle el nombre de *chapel* a este montículo de tierra, hace una comparación mutua entre lo que pueden tener en común ambos lugares. La comparación tiene dos objetivos, según Empson, primero mostrar que algo posee cualidades de otra cosa, y segundo, mostrar que las dos cosas son comparables respecto a dichas cualidades (2006: 221). Gawain asegura que la capilla verde por sus características es un lugar de oración profano; sin embargo, termina siendo el lugar donde se revela la falta moral de Gawain, hace el acto de contricción y es absuelto, es decir, el montículo de tierra no parece una capilla, pero funge como tal.

En el penúltimo verso citado, se asegura que Gawain tiene dominio sobre sus cinco sentidos y éstos son los que le advierten de la presencia de su enemigo. Consciente del peligro, sube al techo del lugar, escucha el hacha, que le espera, siendo afilada; sólo que ahora el poeta no menciona la palabra hacha [*ax* (208)], como en la celebración de navidad en Camelot, sino guadaña (*syþe* 2202) lo que revela lo cerca que Gawain se siente de la muerte. Al verse en esta situación, recurre a su fe y pone todo en manos de Dios:

Penne ‘Bi Godde,’ quoþ Gawayn, ‘þat gere, as I trowe,
Is ryched at þe reuerence me renk to mete
Bi rote.

Let God worche! “We loo!”

Hit helppez me not a mote.

My lif þa3 I forgo,

Drede Dotz me no lote.’ (2205-2211)

Saca fuerza de ésta y pregunta por el gobernante del lugar e indica que ha llegado para cumplir su palabra. El Caballero Verde aparece con la enorme hacha en mano, cruza golpeando con ésta el suelo hasta llegar

¹⁸ Reeves asegura que “the green chapel is a grass barrow, such as was used a burying place before churches were built” (1964: 6). Los celtas lo interpretaban como el Otro Mundo y lo ubicaban en la tierra en forma de isla, o de un país bajo las olas o las tinieblas, o en un cerro hueco (Rollin 1983: 36). En ambos casos el lugar se relaciona con lugares de culto o del más allá.

a una planicie cubierta por nieve. Gawain lo alcanza, lo saluda y el Caballero le da la bienvenida:

'Gawayn,' quop þat grene gome, **'God þe mot loke!**
I wysse þou art welcom, wyʒe, to my place,
And þou hatz tymed þi trauayl as true mon schulde;
And þou knowez þe couenauntez kest vus bytwene:
At þis tyme twelmonyth þou toke þat þe falled
And I schulde at þis Nwe ʒere ʒeþly þe quyte.
And we ar in þis valay verayly oure one;
Here ar no renkes vs to rydde, rele as vus likez.
Haf þy helme of þy hende and haf here þy pay.
Busk no more debate þen debe þenne
When þou wypped of my hede at a wap one.'

Lo primero que el Caballero Verde le dice a Gawain es que dios lo guarde, lo felicita por cumplir su palabra al buscarlo y le pide que no muestre resistencia así como él no lo hizo en Camelot. Estando de acuerdo, Gawain se descubre el cuello y se inclina para recibir el golpe de hacha, sin embargo, no logra mantenerse quieto y titubea mientras el Caballero tiene el hacha en alto. El Caballero Verde lo recrimina diciendo:

Bot Gawayn on þat giserne glyfte hym bysyde,
As hit com glydande adoun on glode hym to schende,
And schranke a lytel with þe schulderes for þe scharp yrne.
Þat oper schalk wyth a schunt þe schene wythhaldez
And þenne repreued he þe prynce with mony prowde wordez:
'Þou art not Gawayn,' quop þe gome, **'þat is so goud halden,**
Þat neuer arʒed for no here by hylle ne be vale,
And now þou fles for ferde er þou fele harmez!
Such cowardise of þat knyzt cowpe I neuer here. (2265-73)

Según Morgan, Gawain está conciente del peligro y del temor que inspira ese lugar, así que se requiere de una gran fidelidad y valentía para seguir ahí (1979: 784). Sin embargo, la valentía de Gawain se ve quebrantada a punto de recibir el primer golpe, razón por la cual el Caballero Verde lo critica aludiendo al código que Gawain representa. Morgan menciona que debemos admirar el valor con que se presenta a su muerte y el control de sus miedos, y aunque vacila ante el primer golpe, en

el segundo jura no titubear más ‘this pledge enables the poet to place before us once again the admirable combination of fidelity and courage of the hero’ (1979: 784). Morgan cree que el Caballero Verde provoca a Gawain, pero lo que hace es simplemente criticar el código de caballería y la fama de la que tanto se jactan. La humillación que siente Gawain es la que hace que controle el temor, pues lo llama cobarde. Morgan pone al Caballero Verde como antagonista de la historia, olvida lo amable y complacido que estaba con Gawain en su primer encuentro en Camelot. Newhauser menciona que el poeta se vale de los paralelismos para unir situaciones similares a través del romance, así pues para Newhauser es el miedo el que impera en ambas escenas (1990: 412). La reacción de Gawain es la misma que la de Arturo: se siente ofendido.

Ante tales palabras, el héroe le asegura que ya no se moverá aunque su cabeza ruede por el suelo. Gawain permanece quieto como piedra [*Bot stode styllē as þe ston oþer a stubbe auþer* (2293)]. El caballero prueba la valentía de Gawain al fingir un golpe y Gawain no titubea, le indica que dejará caer su golpe, alza el hacha la deja caer con fuerza, sin embargo, la controla y sólo le hace una leve herida en el cuello. Gawain ve caer gotas de sangre en la nieve, se incorpora rápidamente cogiendo su escudo y espada. Por su parte el Caballero Verde hace el hacha a un lado y se muestra complacido [*Þenn he melez muryly wyth a much steuen* (2336)].

Cuando Gawain se ve librado de la muerte, el caballero verde se descubre como Bertilak de Hautdesert, señor del castillo donde ha sido huésped. Bertilak le indica que todo lo que sucedió en el castillo estaba planeado para ponerlo a prueba y que la herida en su cuello equivale al pequeño desliz al aceptar el cinturón verde, ya que no cedió ante los placeres sexuales que le ofrecía la dama; es decir, la herida en el cuello es en pago al tercer día del intercambio de trofeos en el que no cumplió su palabra:

For þe **forwarde** þat we fest in þe fyrst nyȝt;
 And þou trystly þe trawþe and trwly me haldez:
 Al þe gayne þow me gef, as god mon schulde.
 Pat oþer munt for þe morne, mon, I þe proffered:

Pou kyssedes my clere wyf, þe cossez me raȝtez.

For boþe two here I þe bede bot two bare myntes
 Boute scaþe.

Trwe mon trwe restore;
Penne þar mon drede no waþe.

At þe þrid þou fayled þore,

And þerfor þat tappe ta þe. (2347-57)

El caballero menciona el acuerdo por el cual le retribuyó los besos dados por la esposa; cada golpe de hacha representa los días superados en el castillo de Bertilak, así libra los dos primeros y por el tercero sólo recibe una herida en el cuello con la que paga la afrenta del cinturón. Ante tal revelación, Gawain se siente avergonzado y humillado, se da cuenta que ha actuado bajo estado de ignorancia que junto a sus virtudes han contribuido a su caída. Gawain confronta su culpabilidad acusándose en repetidas ocasiones de cobardía, deslealtad y codicia (2373-75, 2379-81, 2507-10); a todo este proceso se le conoce como acto de contricción.¹⁹ Gawain se culpa severamente pero el Caballero Verde lo absuelve pues comprende que había tomado el cinturón para preservar su vida y lo consuela diciéndole que es un gran hombre. Morgan indica que la falla de Gawain, es su condición humana y asegura que el poeta intenta que admiremos su valentía como hombre y veamos que el verdadero valor, en su más noble manifestación, coexiste con las debilidades de la naturaleza humana (1979: 784).

Lo que indica Morgan es justo lo que el Caballero Verde establece en el primer reclamo pues enfatiza lo fácil que se puede quebrantar el código que Gawain representa, pero deja claro que lo anterior no impide que el héroe sea un excelente hombre. Morgan menciona que:

the Green Knight does not withhold judgement but moderate it, and does so in accordance with our experience of the moral issues in the poem as they have been presented to us. Thus he recognizes Gawain's supreme moral excellence (2363-65), but recognizes also that his behavior is not wholly free from blame (2366) (1979: 787).

No es que modere su juicio, es que lo juzga desde otro punto de vista muy distinto al de Gawain; no lo hace basado en el código de caballería, sino bajo las leyes de sobrevivencia; si lo hubiera juzgado desde el código de caballería lo habría condenado, ya que el romper una promesa

¹⁹ Debe ser una disposición de la inteligencia y de la voluntad, no de la sensibilidad. Es arrepentimiento, dolor, pena ante el pecado cometido por la misma ofensa hecha a Dios. Pedro Chico González, *Diccionario de catequesis y pedagogía religiosa o en la Summa Teológica*.

es una falta grave. Las normas cortesanas son rígidas y contradictorias, no siempre se pueden sostener.

Morgan menciona claramente que en la capilla verde es donde “Gawain and the Green Knight are thus fittingly represented as standing in the relationship of penitent and confessor (2385-94).” El Caballero Verde juzga como acto de deslealtad el haber conservado el cinturón, pero no lo considera un acto de cobardía, sino de amor a la vida y reconoce su excelencia como caballero. Gawain es juzgado como ser humano y considerado una excelente persona. Morgan justifica los juicios al decir que el Caballero Verde es benigno pero no negligente sino tolerante, ve el amor por la vida como elemento atenuante en la deslealtad de Gawain, mientras Gawain ve cobardía como fuente de codicia e infidelidad (1979: 788).

Gawain rechaza el cinturón verde y le confiere, así como hizo con la capilla verde, un significado nuevo: “Þenne he kaʒt to þe knot and þe kest lawsez, / Brayde broþely þe belt to þe burne seluen:” (2376-2377). Decide que lo portará como símbolo y recordatorio de su falta:

‘Bot your gordel,’ quop Gawayn, ‘-God yow forʒelde! –

Ðat wyl I welde wyth guod wylle, not for þe wynne golde,

Ne þe saynt, ne þe sylk, ne þe syde pendaundes,

For wele ne for worchyp, ne for þe wlonk werkkez;

Bot in syngne of my surfet I schal se hit ofte,

When I ride in renoun remorde to myseluen

Þe faut and þe fayntyse of þe flesche crabbed,

How tender hit is to entyse teches of fylþe.

And þus, quen pryde schal me pryk for þrowes of armes,

Þe loke to þis luf-lace schal leþe my hert. (2429-2438)

Deja claro que no lo usará por su valor material, ni en símbolo de lo ganado, sino como símbolo de su transgresión: será el recordatorio de su culpa, de la fantasía de la carne que fácilmente atrapa en el pecado.

El Caballero Verde, por su parte, le indica que el cinturón es símbolo de la aventura vivida: ‘Among prynces of prys, and þis a pure token/ Of þe chaunce of þe Grene Chapel at cheualrous knyʒtez’ (2398-2399) y le pide a Gawain que así lo presente a todos los nobles (*princes of prys*) en Camelot. Sin embargo, Gawain no cambia la connotación que le dio

en la capilla verde y lo presenta de la misma forma negativa al llegar a la corte de Arturo:

‘Lo! lorde,’ quop þe leude, and þe lace hondeled,

‘Pis is þe vende of þis blame I bere in my nek.

Pis is þe laþe and **þe losse þat I lazt haue**

Of couardise and couetyse, þat I haf cazt þare;

Pis is þe token of vntrawþe þat I am tan inne.

And I mot nedeþ hit were wyle I may last;

For mon may hyden his harme bot vnhap ne may hit,

For þer hit oneþ is tachched twynne wil hit neuer. (2505-2512)

Gawain lleva el cinturón en la mano y lo presenta como símbolo de culpa y la herida en su cuello representa el castigo por su su cobardía y avaricia; finaliza, mostrando el símbolo de deslealtad, el cual ratifica el significado negativo del cinturón que contrasta y reemplaza completamente el símbolo del pentagrama, es decir, todo lo que Gawain representa. Gawain está plenamente consciente de su falla, a pesar de la atenuación hecha por Bertilak. Al héroe le sirvió la aventura para saber las limitaciones del caballero y lo fácil que es caer en falta.

Morgan indica que entre Gawain y Bertilak se establece el valor de la camaradería o compañerismo ‘*felaʒsчыp*’ que los lleva a la fidelidad ‘*forwarde*’ en ambas partes. La descripción de su jornada por toda Inglaterra en busca del Caballero Verde expresa la fidelidad a su palabra, asegura que no la traiciona al aceptar el juego de Bertilak. La dama engaña a Gawain al suplicar que esconda el cinturón y al aceptar se compromete a cumplir algo que al mismo tiempo no puede llevar a cabo sin romper el trato de intercambio de galos con Bertilak. Mientras estamos conscientes de las repercusiones morales de este simple acto de consentimiento, menciona que también permanecemos conscientes del gran valor moral de Gawain (1979: 785). Gawain es culpable en el acto de fidelidad a su palabra y también de codicia (aunque se trate de justificar este aspecto) al mantener algo que le debería pertenecer a otro.

El mundo cortesano que pugna por la perfección del caballero entraría en crisis si Gawain reconoce al cinturón como símbolo de cobardía y avaricia; por lo tanto, Arturo le da un nuevo significado al cinturón, con cual busca reconciliar la acción del caballero y justificar la falta de

Gawain, excusando todo el concepto de caballería y restableciendo el orden de la corte:

Þe kyng comfortez þe knyȝt, and alle þe court als
Lazen loude þerat and luflyly acorden
 Þat lordes and ledes þat longed to þe Table,
Vche burne of þe broþerhende, a bauderyk schulde haue,
 A bende abelef hym aboute, of a bryȝt grene,
 And þat, for sake of þat segge, in swete to were.
For þat watz acorded þe renoun of þe Rounde Table
And he honoured þat hit hade, euermore after,
 As hit is breued in þe best boke of romaunce. (2513-2521)

Arturo decreta que la corte portará el cinturón, no sólo para brindarle respeto a tan brillante caballero, sino también como símbolo del renombre y honor de la mesa redonda. Ana Mora justifica y reconcilia la contradicción de significados del cinturón diciendo: “La explicación razonable a esta reacción se encuentra en el hecho de que nadie esperaba volver a ver a Gawain con vida después de la aventura. Su error durante el intercambio de trofeos se entiende en la corte como un suceso privado que no les incumbe en absoluto” (2006: 126). Sin embargo, el poeta no menciona cómo reacciona Gawain ante la declaración del rey, sólo se sabe que es consolado por Arturo, mientras los demás caballeros se ríen como si no tuviera importancia; la solución del conflicto es el decreto del rey y con éste, la voz poética termina el *romance*.

El juicio en Camelot sobre las acciones de Gawain es superficial, Morgan justifica diciendo que es apropiado que la corte goce del regreso del caballero ileso que ha sido tan admirado y exhaltado desde el inicio. Al aceptar el cinturón como símbolo de empatía, se insiste en esta identificación mutua entre corte y caballero. Lo cual “is surely not a cause for shame. Gawain’s fault serves not so much to qualify knightly renown as to define it; hence the girdle can be taken as a fitting symbol of ‘þe renoun of þe Rounde Table’ (2519). (1990: 788). Morgan indica que aceptan el cinturón verde más por empatía con Gawain que por ser el representante del valor del caballero.

El significado del cinturón, al contrario del escudo, va cambiando; la dama asegura que es un objeto mágico, en la capilla verde Gawain le otorga el significado de la perdición, para el Caballero Verde simboliza

la aventura, por último, en Camelot, se convierte en el emblema de la caballería artúrica. El cinturón adquiere significado dependiendo de la situación y la perspectiva de los personajes, así cada uno, en su momento, justifica su presencia. La vasta significación del cinturón plantea toda la problemática moral del texto, es decir, la *sens*. La valorización que se le dé a la conducta de Gawain depende del significado que acepte el lector.

El cambio de significado del cinturón causa cierta ambigüedad final en las posibles lecturas, el lector decidirá si quedarse con un significado, aceptar todos, concluir algo nuevo, moverse de uno a otro o quedarse con el último que trata de dar equilibrio y reconciliar la idea de la imperfección caballeresca en el *romance*.

El cinturón como objeto mágico y como emblema del honor y renombre artúrico es una contradicción; el decreto de Arturo actúa como una evasión de la misma, que según Empson, la retira de la mente consciente hacia una región del juicio que la acepta sin reconciliarla (2006: 219). De esta manera el lector puede aceptar con mayor facilidad la resolución final. A esto Empson le llama ironía dramática, ya que el bosque, lugar donde residen las criaturas mágicas como el Caballero Verde, donde Gawain sufrió el invierno y enfrentó un sinfín de criaturas terribles, debería ser el lugar de la prueba, no obstante ésta se realiza en el castillo. El bosque y castillo cumplen el propósito general establecido en el *romance*: en el primero, lugar de lo salvaje y desconocido, Gawain sufre físicamente y en el segundo descansa como el huésped más esperado. Sólo adquieren otro significado que contrasta con el establecido en el género, ya que, a pesar de la hostilidad del bosque, es justo en la comodidad del castillo donde recibe el mayor daño como caballero.

Diferentes interpretaciones como resultado de la ambigüedad

Sir Gawain and the Green Knight no se puede interpretar de manera única, pues la multiplicidad de significados del cinturón verde, o la asignación de capilla como lugar de la aventura, término al parecer equívoco

pero que en realidad amplifica su acepción, diversifican y enriquecen la interpretación.

Reeves percibe la ambigüedad que permea el *romance*, asegura que *Sir Gawain* se vale de un mito de origen celta: el espíritu de la vegetación, el dios del año nuevo o 'green man' que enviste el Caballero Verde. Finaliza su análisis con la siguiente interpretación:

The import of the myth is that there must be a balance between asceticism and full living, between idealism and human nature; virtue is nothing unless it is put to test; nature is indestructible and is not to be resisted without cost. [...]The chief persons in the story are tellingly characterized; the brilliant descriptions of nature are not mere background, but insist on the central importance of the natural scene as distinct from the life of a court (1964: 6 y 7).

Sir Gawain, como muchos *romances* artúricos, aún contiene características de mitos antiguos que se fueron modificando y adquiriendo nuevas connotaciones. Si bien, la naturaleza es parte importante en el poema, no es el eje central del *romance* como asegura Reeves; es decir, no se confronta en primer plano la vida cortesana y la Naturaleza buscando un equilibrio entre ellos. Se confrontan los ideales de la sociedad cortesana y los valores religiosos. No critica que Gawain salve su vida al tomar el cinturón verde (pues como ser humano es natural el deseo a la vida), sino que le confiera su fe sobreponiéndolo a su religiosidad. La naturaleza es importante porque el antagonista proviene del mito celta del 'Green Man', por esto Frye asegura que los antagonistas que eluden la antítesis de heroísmo y villanía sugieren ser generalmente espíritus de la naturaleza. Ellos representan la aparente neutralidad moral del mundo intermedio entre naturaleza y misterio el cual siempre se percibe pero nunca se ve (1973: 44). El mito enriquece aún más el texto, pero no es la columna vertebral.

Rigby cuestiona la bondad de Bertilak ya que alguien que actúa bajo las órdenes de Morgana debe ser también malvado (1983: 265); sin embargo, el poeta, la voz poética y Gawain no juzgan al Caballero Verde o a Morgana, le deja esta tarea al lector. El Caballero Verde no es maligno ni benigno, no es el opuesto a Gawain; ellos no representan la lucha entre el bien y el mal que tanta importancia didáctica da el género; el propósito de un personaje también lo deduce el lector.

Frye asegura que el *romance* es dialéctico (gira alrededor del héroe y del enemigo) por tanto los personajes son moralmente opuestos siempre confrontándose, como “black and White pieces in a chess game” (1973: 195). Esto no funciona del todo con Gawain y el Caballero Verde, aunque si se confrontan conceptos de mundos o esferas que chocan entre sí.

En algunos *romances* medievales, explica Burrow, un personaje se encuentra sujeto a la voluntad de otro a través de la virtud de una promesa y permanece para sufrir las consecuencias, ya que la nobleza de alma de héroe medieval lo obliga a mantener su palabra; la historia parece lista para una conclusión dolorosa, pero se evita por medio de un acto de nobleza en el adversario, quien, en su derecho, lo libera de sus obligaciones. Este patrón de nobleza recíproca, sumisión por un lado y liberación por el otro, puede ser trazado en los finales felices de varios *romances* como en la escena de la capilla verde en *Sir Gawain* (2009: 153). Entonces, esta clase de solución sólo sirve para concluir el *romance* en “final feliz”, lo cual no puede ser de otra manera si se trata de exaltar al caballero; representante de la sociedad cortesana.

Los discursos con frases dobles no sólo brindan diversas interpretaciones de un fragmento sino que invaden la estructura misma de la obra a diferentes niveles (Azuela 2002: 336). El rey Arturo es inmaduro e impulsivo, y el Caballero Verde no es malvado o bondadoso, aunque existe una dualidad en el segundo entre ser mitad bestia y mitad hombre, dualidad que da pie a un desdoblamiento del personaje (Hombre-Bertilak, Bestia-Caballero Verde) para resolver el conflicto.

La Capilla Verde no es el lugar de la prueba, sino de la revelación. El verdadero lugar de la prueba es el castillo donde Gawain cambió la devoción a María por un símbolo supuestamente mágico y por tanto pagano, justo como le sucedió a Salomón. Gawain y Salomón son muy devotos y dignos de acreditarse como perfectos, pero, en ambos casos, una mujer los incita a acoger otra clase de protección y dudar de (o dejar en el caso de Salomón) la fe cristiana. Gawain, sin ser consciente de ello, hace del cinturón, y no de la imagen del interior de su escudo, el receptáculo de sus esperanzas, y es esto, más que la traición a su anfitrión (la falta al código de caballería) lo que constituye su grave pecado. Morgan asegura que Gawain acepta el cinturón Verde sólo como:

a talisman to Ward off the danger of imminent death from the Green Knight's axe, he not only honours his promise to the lady to conceal it faithfully from her lord, but as ever suits the action to the word in doing so at the first opportunity [...] Courtesy and fidelity are here reinforced by generosity, that is *fraunchyse* (l.652), in the manner suggested by the symbolism of the pentangle. (2002: p. 272)

Gawain rompe la promesa del intercambio de trofeos para poder sostener otra, lo cual Morgan también minimiza; luego, como talismán está poniendo el objeto pagano sobre todo lo que Gawain representa en el mundo cristiano. Por lo tanto, la justificación de Morgan no resulta muy sustentable. Gawain entiende que la dama viola un código social al entrar a su cuarto y actúa cautelosamente; sin embargo, por miedo, no logra visualizar la situación moral en que la que se compromete al aceptar el cinturón verde, a pesar de que todo buen caballero posee la cualidad de análisis para poder salir ileso.

Morgan menciona que si Gawain termina cediendo ante una pasión no es ante la lujuria sino ante el miedo, pero, en ese momento de 'partial failure' es salvado por la piedad 'pité, þat passez alle poyntez' (654); virtud que cubre el pentagrama, y que se manifiesta cuando Gawain confiesa sus pecados antes de partir del castillo de Bertilak (2002: 274). Sin embargo, algunos críticos no consideran válida la confesión, Morgan la valida y de esta forma resuelve el problema, es más, justifica la generosidad de la dama y la piedad de Gawain.

Gawain se culpa de *coueytise* (2374) al saber que ha pecado, pero esta aseveración es peligrosa pues es una designación del pecado de avaricia y está entre los siete pecados capitales hasta el siglo XIV. Por lo tanto, críticos como Tolkien y Gordon, en su apéndice de *Sir Gawain and the Green Knight*, aseguran que la palabra 'coueytise' es inapropiada en el contexto (1967: 128). Burrow justifica dicha declaración a través de un análisis de la palabra en la *Summa Theologiae* en el que indica que Gawain mantuvo consigo el cinturón por miedo a perder la vida y no como un acto de codicia, ya que no lo retiene por su valor material. (Newhauser 1990: 414-417). Los críticos se apresuran a justificar el uso de esta palabra por la connotación tan grave dentro de la religión, pero Gawain se culpa de codicia en un momento de gran contrariedad y desesperación, como parte del acto de contricción, y lo toma porque

su valor mágico evitará su muerte. Según Newhauser, la única falla de Gawain es tomar el cinturón, pero no por codicia (de lo contrario no habría despreciado el anillo que la dama también le ofreció) (1990: 417), del mismo modo, descarta la codicia en las intenciones de Gawain, pero no menciona la deslealtad al señor del castillo y falta de fe.

Si bien, el amor cortés es una premisa válida en los *romances*, el poeta se ve claramente inclinado al ideal religioso y de los valores. Considera irreconciliable la teoría del amor adúltero y la religión, tan es así que es imperativa la importancia de fidelidad al señor del castillo.

La atmósfera: la ironía

El proceso de interpretación de palabras, frases o fragmentos completos depende de cómo el lector analice la *matière* y sobre todo la *sens*. La sociedad cortesana ha resuelto que Sir Gawain sea el caballero por excelencia, aunque él no se reconozca como tal después de la escena en la capilla verde. Depende prácticamente del lector reconciliar los elementos ambiguos u optar por otra interpretación. Las limitaciones en el código Artúrico permiten una crítica del mismo, y así Gawain contribuye a la destrucción del ideal de perfección cortés en el mismo proceso de asirse a él.

Se han analizado diferentes fragmentos o situaciones que provocan desconcierto en el lector. El prólogo insinúa una posible traición, aparecen personajes cuya descripción y actitud en ciertas situaciones discrepan de lo establecido en el género. Se pone atención en la simbología de Gawain y resulta contrastante con sus acciones ya sea por miedo o por seguir un código. Incluso, componentes como el castillo y el bosque no funcionan como lo hacen normalmene en el género.

Los *romances* artúricos contienen un microcosmos definido. La estructura de *Sir Gawain* es similar a la del género, se desarrolla de la misma forma, pero lleva un hilo conductor de ideas que chocan con la estructura típica del *romance*. Estas ideas sugeridas se manifiestan de diversas formas, por los comentarios directos, por el abuso de superla-

tivos positivos describiendo la cortesía y valentía de la corte artúrica, y contrastadas por las acciones de miedo e ira posteriores.

Debido a todos los elementos anteriores, el *romance* se permea de una atmósfera de desconcierto, la cual es un efecto poético que transmite una cualidad “física” directa, una distinción entre “sensación” y “sentimiento”. El poeta no transmite una conjugación de significados gramaticales susceptibles de análisis, sino un “estado de ánimo”, una “atmósfera”, una “personalidad”, una actitud ante la vida (Empson 2006: 45), la cual se da como consecuencia del significado, es decir, la atmósfera es la conciencia de lo que implica el significado.

En sir Gawain, la atmósfera es de desconcierto e incertidumbre, por ejemplo, hasta que el Caballero Verde explica quién lo envió a Camelot y la razón para hacerlo, es que se comprende su llegada en al reino de Arturo, pero aún así no indica por qué envía a su esposa a seducir a Gawain, y no se aclara la relación entre Bertilak y Morgana. El lector infiere que todas las pruebas han sido bajo su orden, pero no se puede asegurar, ya que el texto no lo menciona y se queda en incógnita (Rigby 1983: 265). Morgana es el recurso para resolver la trama o argumento,²⁰ pero al no dejar claro cada aspecto prevalece la ambigüedad.

El *romance* trata la *trawþe*, palabra relativa al honor y concepto amplio en el código caballeresco que implica todas las virtudes del caballero. Si la *sens* del *romance* es instruir o incitar el honor caballeresco, lo único que resulta es ponerlo en duda. La perfección del caballero no es posible, aunque se busca justificar y resolver de una manera que no queda clara, tan es así que el lector puede dudar del buen fin de la prueba. La perfección caballeresca no se alcanza, es más, al tratar de alcanzarla es donde todo el aparato cortesano se debilita; es difícil que se sostenga un concepto de perfección en un mundo de falacia.

El fracaso del mundo caballeresco se debe a que las misiones en los *romances* artúricos no sirven a ninguna realidad práctica en el feudalismo; no tienen ningún objetivo más que la propia realización, y la palabra más importante en este mundo utópico es *cortaysye*, mero ideal y ornato para una aristocracia totalmente distinta. Todo este mundo cortesano tiende hacia un ideal personal y absoluto, tanto en lo que concierne a

²⁰ Éste también resulta un recurso convencional, pues en *Lancelot* de la Vulgata, Morgana envía a una doncella a que ponga a prueba la virtud de Lancelot.

perfección ideal como a la falta de finalidad práctica y terrena (Auerbach 1950: 130). La aventura es, entonces, el sentido propio de la existencia caballeresca, por eso la importancia de justificar la falta de Gawain y tratar de llevar a buen fin la aventura para restablecer el orden del mundo artúrico. Debido a esto habrá quien sólo vea la *sens* establecida del género como lo hace Ana Mora, quien termina su análisis señalando:

[El poema] reafirma los valores que estableció al principio. La audiencia del siglo XIV los ha visto poner a prueba, a través de una certera identificación con el héroe, un examen disfrazado de mero entretenimiento – igual que las tentaciones a las que se sometió Gawain-. La repetición de las líneas ofrece a esta misma audiencia la posibilidad de retener dichos valores, aunque por un momento haya dudado de ellos y deba reconocer sus limitaciones. Todos aprenden, todos maduran. La vida sigue así su ciclo natural (2006: 126).

Los valores que representa Gawain, englobados en el escudo, no se reafirman, es más, no se comprueban, y justamente por este hecho se reconoce ampliamente la limitación humana; es decir, la limitación humana como el tema principal se reconocería más si el significado que le adjudica Gawain al cinturón verde se hubiera conservado. De hecho, debido a que el poema sigue la estructura y los motivos comunes del *romance*, se espera justamente una interpretación como la de Ana Mora, pero si ésta fuera la lectura pretendida, el poeta bien habría podido establecer personajes más definidos y menos ambivalentes, así como símbolos menos complejos para lograrlo.

Cuando una palabra posee dos significados y uno o ambos se oponen al contexto, le estamos dando un valor ambiguo que traerá como efecto la división básica de la mente del escritor (Empson 2006: 345). Esta ambigüedad no es gratuita, ya que la composición misma del texto nos ofrece lo que concibe la '*intentio operis*' y la '*intentio auctoris*', lo cual no debe pasar por alto el lector.

La voz poética menciona que todo el mundo conoce la reputación sin tacha de Gawain, pero el lector debe analizar hasta qué punto es cierta dicha reputación. Barron termina su ensayo del *romance* artúrico diciendo:

The English romances of Arthur suggest a troubled sleep broken by consciousness of human weakness, ideals undermined by social chan-

ge, regnal authority resented as tyranny, chivalry distorted by conflicting loyalties. But day dreaming is a form of thought, of envisaging a better world, past of future, disregarding human limitations. Where, as in *Sir Gawain and the Green Knight*, an ambivalence balance of aspiration and achievement is portrayed, challenging judgment, inducing understanding in a didactic age, there is a sense of literature fulfilling a valid social function, of romance as a catalyst of change, projecting from what is or has been to what might some day be. (2004: 81)

Sir Gawain and the Green Knight critica el ideal cortesano de la perfección. La reputación y los actos de Sir Gawain sirven para demostrar la ambivalencia del *romance* así como de las aspiraciones irrealizables del ser humano; no se puede alcanzar la perfección humana en un ambiente lleno de contradicciones. El ambiente cortesano artúrico se llena de opuestos imaginados para satisfacer a una amplia variedad de gente, ya que combina creencias religiosas en un mundo fantástico que posee aún características de mitos antiguos celtas, con códigos de conducta pretenciosos que son discordantes y terminan en discordancia.

La transferencia de la fe cristiana a un símbolo pagano (la falla de Gawain) es ignorada por varios críticos; evitan el análisis de esa opción o simplemente la tachan de irrelevante. Morgan, por ejemplo, al llegar a la parte de la confesión en el castillo de Bertilak, la considera auténtica, argumenta que con la expectativa de su próxima muerte es fundamental dentro de la teología ortodoxa la absolución de los pecados, por tanto no podía ser inválida. De lo contrario “makes no sense of the poem’s moral design, and indeed is difficult to reconcile with any conception of nobility whatsoever.” (1979: 786)

La cita anterior sería cierta sólo si el poema estuviera diseñado con esa intención moral, pero si se considera inválida la confesión, también es viable la crítica al aparato utópico caballeresco de perfección y la falsa moral. En ningún momento Morgan critica el acto de la confesión ni cómo se realiza, la falta de seriedad de Gawain al no regresar lo que no le pertenece; tampoco nota que Gawain acepta su pecado hasta estar en la capilla verde, es decir, posteriormente a la confesión. Justo cuando parece que disipará esta duda, Morgan comenta: “The theological objections that Professor Burrow raises against Gawain’s confession can be answered but need not be answered here, for they are simply irrelevant to the

poem itself". (1979: 787). Esto que a Morgan le parece irrelevante, causa dos lecturas, una donde se acusa y otra donde se disculpa al protagonista. Morgan termina indicando que dicha confesión es 'the most lucid illustration of his piety that the poet has given us; here indeed is the 'pité þat passez alle poyntez' (1979: 787). No ilustra claramente ninguna cualidad de Gawain, sólo lo menciona para mostrar que están presentes las cualidades del pentagrama en el personaje, dejando menos clara la *pité* del caballero. Incluso, Morgan no percibe el cambio de fe entre símbolos.

El pentagrama se plantea y se describe como símbolo de perfección, sólo que el ser humano, aun siendo caballero, no logra sustentar ese símbolo. Gawain es el humano más cercano a la perfección, pero no puede sostener todo lo que se pretende en el pentagrama, lo que Morgan trata de justificar con las acciones de Gawain, y entonces parece contradictoria la relación planteada entre el caballero y el símbolo. Más adelante, menciona que cuando Gawain sale del castillo de Bertilak, porta el cinturón a lado del pentagrama (2025-36), pero esto 'we can hardly suppose as a result that the pentangle has been shown to be unfitting as a symbol.' (1979: 787). El símbolo del pentagrama es superior al ser humano, pero recordemos que el cinturón es un símbolo impío y el escudo refleja también la parte religiosa. Para Morgan esta yuxtaposición de objetos:

is that the sense of man's spiritual and moral excellence includes for the poet also the recognition of his sinfulness. The pentangle continues symbolize Gawain's excellence and the justice of this symbolism is fully borne out by the Green Knight's words: 'On þe foulest freke þat euer on fote 3ede' (2363). The congruity of the Green Knight's judgement with the poet's moral analysis is thus evident throughout; where is more noticeable than in the recognition of Gawain's motive in accepting the girdle [...] fear for life is led to an act of infidelity (1979: 787)

En esta cita aún no porta el cinturón como símbolo de pecado o imperfección, de hecho aún no está consciente de su falta; lo sigue viendo como un objeto mágico. Entonces la justificación de Morgan no es del todo cierta, pues luego asegura que el pentagrama simboliza la excelencia de Gawain aunque en realidad el caballero no contiene el símbolo y para finalizar valida la excelencia de Gawain a través de las palabras del Caballero Verde, quién ve en Gawain la excelencia como ser huma-

no y no necesariamente bajo el código de caballería. Morgan termina diciendo que el entrelazamiento de los dos acuerdos no sólo trasparenta la complejidad de la conducta moral como la visualiza el poeta, sino también le permite expresar su juicio respecto al héroe en términos objetivos (1979: 787). Morgan nota que se analiza la conducta moral, pero minimiza lo complejo que puede ser el análisis de ésta, pues se pone en acción en distintas esferas, como la religión o la vida cortesana, no logra sostenerse ni dar cabida a la armonía.

A esto le llama Empson ambigüedad de idea, es decir, cuando dos conceptos en sí son ambiguos (como el amor cortés que es pagano, pero dentro de una sociedad religiosa), estos conceptos pueden formar parte de civilizaciones enteras que van incorporando los aspectos de los imaginarios cristiano, clásico y caballeresco con la intención, no de ignorar sus diferencias, sino de que todos sus sistemas de valores sigan flotando, manteniéndose a distancia pero en armonía, es decir, que no interfieran entre sí (2006: 78). Sin embargo, hay un momento en que no coinciden, y no se logran sostener. Gawain decide creer que un objeto mágico le va a salvar la vida, cuando siendo el portador de toda una simbología religiosa debió asirse a la fe cristiana.

Derek Brewer menciona que *Sir Gawain* permite que se establezca el irreconciliable choque de las demandas de dos conceptos incuestionables: la cortesía y la religiosidad.

Such stories [habla de *Sir Gawain* y *Franklin's Tale*] could be set up as problems in the exercise of legal and moral arguments. As romances they have the advantage of engaging our imaginative sympathies with some of our deepest moral convictions and emotions, while the happy ending saves us from the distraction of real distress. It is necessary that the characters should be stereotypes, but the incidents in themselves have a parallel in the dilemmas of real life. (2004: 58)

Conclusiones

La disyuntiva, en la que los códigos religiosos son inflexibles y los de caballería son artificiales, se muestra de forma velada. *Sir Gawain and the Green Knight* critica la idea de perfección del código de caballería y por lo tanto, también pugna contra el mundo idílico cortesano; contrapone los conceptos importantes de ese mundo, comprobando que en momentos son irreconciliables: no es posible alcanzar la perfección del hombre dentro de la ideología medieval cortesana. La corte artúrica representa el mundo caballeresco, el cual no es tan juicioso y recto como el código que tanto ostenta. Al héroe se le atribuyen una serie cualidades que lo elevan a un ser perfecto; sin embargo, al cometer una falla sólo comprueba que la perfección no está a su alcance, al menos en los parámetros que establece el mundo cortesano.

Así como el castillo surge de la nada, parece efímero y no se sabe qué lo sostiene, del mismo modo sucede con todo el código de caballería. Frye menciona que los personajes principales de los *romances* permanecen siempre en un estado inmutable y la historia va hilada en pequeñas aventuras que desembocan en la aventura climática anunciada desde el principio (1973: 186-7). El climax de la aventura sí se lleva a cabo donde se designó desde el inicio: en la Capilla Verde pero no por la decapitación, sino por el acto de contricción de Gawain.

Gawain es conciente de haber cometido *untrawþe*, no sólo hacia el señor del castillo sino hacia la fe cristiana. La gravedad de la falla refleja la amarga imagen de un idealismo que profesa un código absoluto cuyo fracaso puede ser provocado por un reflejo natural, como el instinto de supervivencia.

Sir Gawain and the Green Knight en estructura y forma es un *romance* medieval, semánticamente complejo ya que el juicio del lector puede diferir dependiendo de su interpretación. El resultado ambiguo, es decir, la duda de los ideales absolutos, se debe a la selección de palabras en el diálogo o en la voz poética. El poeta escribe sobre cuestiones morales, las cuales tiene siempre en mente, para demostrar su contradicción en los planos religioso y social.

El poeta espera, según Rigby, a un lector satisfecho con el *romance* que le presenta, el cual ha estructurado según las convenciones establecidas, y que acepte lo que dice, sin cuestionar los motivos y valores que demanda de él en todo el *romance*. Si acepta los estándares del *romance*,

estará satisfecho y verá su introducción como un mero recurso del tema (1983: 266).

De la interpretación del pentagrama se desprenden los valores tratados en el *romance*. Por ejemplo, Morgan hace una lectura en la que no se admite la crítica al código caballeresco de perfección y argumenta que 'Gawain's behavior is subjected to a more critical scrutiny than the poet intends' (1979: 782). El problema es que en su análisis cree que comparte la misma lectura que el autor:

Dante has shown us the truth when he says that nobility is the perfection of each thing in accordance with the peculiarity of its nature. Here we need to recognize that the pentangle is not by definition a perfect unity; it possesses greater unity than a quadrangle but less than a circle. We do not therefore expect of Gawain perfection that is appropriate to angelic being or to God himself. Gawain's perfection does not require us to suppose that he is without sin and that moral behavior is for him inevitable. Indeed the first supposition would be heretical and the second would offend against the very definition of moral behavior (that is, of activity dependent upon a free and deliberate act of will). But that Gawain's behaviour is perfect of its kind we need no doubt; the symbolism of the girdle does not call into question Gawain's perfection, but defines more precisely for us the limited perfection that is possible for human beings. (1979:782)

En la cita anterior Morgan no reconoce la perfección del pentagrama tal como se define en el *romance*. Es evidente que Gawain no es perfecto, y es justo lo que critica el poeta: el que a un caballero se le dan tantas cualidades que un ser humano no puede sostener; por otra parte el libre albedrío de un caballero se ciñe a lo permitido en el código caballeresco, aunque por momentos resulte absurdo. El poeta critica la idealización del hombre perfecto cortesano, pero también acepta que éste puede alcanzar un nivel de perfección, por eso ha definido con gran cuidado la naturaleza de la caída de Gawain, el desmesurado miedo por su vida que lo llevó a aceptar el cinturón verde, y esta falla rompe con el nivel de perfección que pretende el mundo medieval idealizado. Incluso Morgan, al tratar de justificar a Gawain, menciona que la virtud de la humildad es la templanza del orgullo; la búsqueda desmesurada de grandes cosas está más allá de la capacidad de alguien para obtenerlas

(2002: 269). Así como Arturo, Gawain pierde templanza, ambos al alterarse (aquél por rabia, éste por temor), a pesar de que se guían por el código caballeresco, entonces ¿dónde queda el control integral que simboliza el pentagrama?

A comparación de Arturo, Gawain no necesita, en ningún momento, mencionar su propia excelencia a través del fanfarroneo o de una actitud arrogante. (Morgan 2002: 270) La fidelidad a su palabra hace que Gawain lleve a cabo su parte del trato y que esté tan cerca de la perfección como le es posible en este mundo imperfecto.

Morgan resume la lectura que cuestiona la perfección del imperio artúrico y todo lo que representa, y la clasifica como incomprensible:

It is the fame of Camelot which brings the Green Knight there to put it to the test (256-64). To suppose (as some critics have done) that the society of Camelot is in some special sense flawed is to render the moral design of the poem as a whole incomprehensible. The poet describes to us the court in the full vigour of its youth, that is, the period of its greatest perfection. Dante for one would have had no difficulty in recognizing the justice of this portrait. (1979: 782)

La teoría de una crítica al código caballeresco se ve sustentada, sin embargo, Morgan indica que la *afyaunce* está siempre firmemente puesta en Dios (2136-39 y 2156-59). Una de las consecuencias de la interrelación de las virtudes es la aceptación del cinturón que ha llevado a Gawain a la entrega a prácticas que son en sí superticiosas. (1979: 783).

El *romance* está construido alrededor de dos retos: la decapitación y el intercambio de trofeos. En cada uno Gawain juega la parte que le toca y acepta los términos. El primero, que inicia en Camelot y concluye en la capilla verde, se lleva a cabo satisfactoriamente, pues Gawain decapita al Caballero Verde y éste desafía a finalizar el reto en la capilla; sin embargo, en el segundo reto comete una falla, el aceptar el cinturón verde, que cuestionará su rol dentro del ideal caballeresco.

Si bien la valentía de Gawain es un elemento importante (brindado por la virgen), es la falta del mismo lo que provoca su caída; sin embargo, Morgan asegura que sugerir que carece de valentía es un extremo, ya que desde el principio de la prueba ha tenido incontables peleas con caballeros y bestias salvajes (715-25), así que justifica la acción de Gawain:

In the second arming scene he focuses upon the girdle (2030 ff.), placed cunningly in juxtaposition with the pentangle (2026-27), and stresses once again the true motive behind its acceptance (2027-42). It is a testimony to the sensitivity of his moral analysis and the authenticity of his portrayal of Gawain's excellence that we should not feel it inconsistent of him at this point to refer to Gawain as 'þe bolde mon' (2043). (1979: 783)

Cuando la corte artúrica se depide de Gawain, da por hecho que ya no volverá con vida; Gawain se muestra tranquilo y valeroso: 'Þe knyzt mad ay god chere/ And sayde, 'Quat schuld I wonde?/ Of Destinés derf and dere/ What may mon do bot fonde?' (562-65); no obstante, a su partida del castillo de Bertilak su actitud es distinta. Gawain siempre tiene en mente cumplir con su palabra y buscar al Caballero Verde, permanece sereno hasta un día antes del encuentro. Sabe las consecuencias que éste tendrá y aún así le dice a Bertilak que prefiere la muerte antes que faltar a la cita (1056). Gawain se considera el modelo de caballería; sin embargo, será imposible de personificar entre más cerca esté de reencontrarse con el Caballero Verde. (Newhauser 1990: 413).

Morgan indica que el poema posee dos lecturas: la primera establece que la conducta humana es una cuestión compleja pues obliga al hombre a reconciliar las cuestiones discordantes a nivel moral, y la segunda puntualiza que Gawain al ser portador de todos los valores Artúricos es el representante perfecto de la caballería cristiana (1979: 782). Esta aseveración por un lado acepta que no es tarea sencilla poner en balance la conducta humana, y por el otro sólo ratifica los valores de Gawain minimizando la falta moral; Gawain no puede ser el caballero cristiano perfecto pues su falla se da específicamente al perder la fe en el símbolo cristiano, la virgen en el escudo, por el objeto pagano, el cinturón verde.

Bibliografía

- AZUELA, María Cristina, “El juego de las palabras en la literatura medieval”, en *Visiones y crónicas Medievales: Actas de las VII Jornadas Medievales*. Aurelio González et-al eds. México, UNAM, 2002.
- AUERBACH, Erich, “La salida del caballero cortésano” en *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, FCE, 1950.
- BARRON, W.R.J., “Arthurian Romance” en *A Companion to Romance from Classical to Contemporary*. Reino Unido, Blackwell Publishing, 2004.
- BENSON, C. David, “Gawain’s Defence of Lancelot in Malory’s ‘Death of Arthur’”, en *Modern Language Review*. Apr. 78 (2) pp. 267-272, 1983.
- BLENKNER, Louis, “Sin, Psychology, and the Structure of *Sir Gawain and the Green Knight*” en *Studies in Philology*. Apr. 74 (4) pp.354-387, 1977.
- BOITANI, Piero y Jill Mann, eds., *The Cambridge Companion to Chaucer*. Reino Unido Cambridge University Press, 2009.
- BOYLE, Leonard E. “Popular Piety in the Middle Ages: What is Popular”, en Pontifical Institute of Medieval Studies. Disponible en: <<https://journals.lib.unb.ca/index.php//flor/.../20509>>.
- BREWER, Derek, “The Popular English Metrical Romances” en *A Companion to Romance from Classical to Contemporary*. Corinne Saunders, ed., Reino Unido, Blackwell Publishing, 2004.
- BULFINCH, Thomas, *Age of Chivalry or King Arthur and his Knights*. J. Scott Loughran, ed. Filadelfia, 1022 Market Street, 1900.
- BURROW, J.A., *Medieval Writers and their Work: Middle English and its Background 1100-1500*. Gran Bretaña, Oxford University Press, 1989.
- “The Canterbury Tales I: Romance” en *The Cambridge Companion to Chaucer*. Piero Boitani, ed. Reino Unido, Cambridge University Press, 2009.
- CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. FCE. México: 2000.
- CIRLOT, Victoria, *La novela artúrica: Orígenes de la ficción en la cultura Europea*. España, Montesinos, 1987.

- CHAUCER, Geoffrey, *The Canterbury Tales*. Inglaterra, Penguin Books, 2003.
- CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1999.
- CHRÉTIEN, de Troyes, *El caballero de la Carreta*. Trad. Luis Alberto de Cuenca y Carlos García Gual. Intro. Carlos García Gual, España, Siruela, 2000.
- COOTE, Stephen, *English Literature of the Middle Ages*. Gran Bretaña, Penguin Books, 1988.
- CRAFT, Carolyn, "Romance" en *A Companion to Old and Middle English Literature*. Laura Cooner y Robert Thomas eds., Londres, Greenwood's Press, 2002.
- DALRYMPLE, Roger, ed., *Middle English Literature: A Guide to Criticism*. Reino Unido, Blackwell Publishing, 2004.
- DONOVAN, Mortimer J, *The Breton Lay: A guide to Varieties*. EUA, University of Notre Dame Press, 1969.
- ECO, Umberto, *Los límites de la interpretación*. Trad. Helena Lozano, Barcelona, Editorial Lumen (Palabra en el tiempo 214), 2000.
- EMPSON, William, *Siete clases de ambigüedad*. Trad. Ricardo Rubio Ruiz, México, FCE, (Breviarios/ 548), 2006.
- ENGELHARDT, George, "The Predicament of Gawain" en *Middle English Survey: Critical Essays*. Indiana, EUA, University of Notre Dame Press, 1965.
- FINCH, Casey, trad., e intro., *The Complete Works of the Pearl Poet*. EUA, Universidad de California, 1993.
- FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, Nueva Jersey, Universidad Princeton, 1973.
- GAUTIER, Leon, *Chivalry*. Henry Frith, trad. Londres, Routledge, 1891.
- GONZÁLEZ, Aurelio et al., "El modelo del caballero: de la épica al romancero", en *Literatura y conocimiento medieval: Actas de las VIII jornadas medievales*. México, UNAM, UAM y Colegio de México, 2003.
- Visiones y Crónicas Medievales: Actas de las VII Jornadas Medievales*. México, UNAM, 2002.
- GORDON, Hall Gerould, *Chaucerian Essays*. Nueva Jersey, EUA, Princeton University Press, 1952.

- HAMILTON GREEN, Richard, "Gawain's Shield and the Quest for Perfection" en *Middle English Survey: Critical Essays*. Indiana, USA, University of Notre Dame Press, 1965.
- HUME, Kathryn, "From Saga to Romance: The Use of Monsters in Old Norse Literature" en *Studies in Philology*. Apr. 77 (1), USA, The University of Carolina Press, 1980.
- KERMODE, Frank, et-al, ed., *The Oxford Anthology of English Literature*. Vol. I. EUA, Oxford University Press, 1973.
- KRUGER, Roberta L, *The Cambridge Companion to Medieval Romance*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- LENDO Fuentes, Rosalba, "El incesto del rey Arturo y la destrucción de su reino: Evolución del tema en la *Suite du Merlin*" en *Visiones y crónicas Medievales: Actas de las VII Jornadas Medievales*. Aurelio González et-al eds. México, UNAM, 2002.
- LENDO Fuentes, Rosalba, "La evolución de la novela artúrica francesa" en *Anuario de Letras Modernas*, vol.II (2002-2003). México, UNAM, 2003.
- LEWIS, C.S. *La imagen del mundo: Introducción a la literatura Medieval y Renacentista*. Carlos Manzano, trad. Península. Barcelona, (Historia, Ciencia, Sociedad 263), 1997.
- Studies in Medieval and Renaissance Literature*. Walter Hooper, ed. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*. EUA, Universidad Oxford, 1977.
- LUTTRELL, Claude, "The Folk-Tale Element in *Sir Gawain and the Green Knight*" en *Studies in Philology*, 198. Apr. 77 (2) pp. 105-127, EUA, The University of North Carolina Press.
- MACQUEEN, John, *The Critical Idiom: Allegory*. EUA, Methuen, 1987.
- MORA, Ana y Gemma Lopéz, "El romance medieval. El mito artúrico y el renacimiento aliterativo" en *Literatura medieval inglesa*. España, Editorial Síntesis, 2006.
- MORGAN, Gerald, "Medieval Misogyny and Gawain Outbusrt against Women in *Sir Gawain and the Green Knight*", en *Modern Language Review*, Abril, Apr. 97 (2) pp. 265 – 278. 2002.

- MORGAN, Gerald, "The Significance of the Pentangle Symbolism in *Sir Gawain and the Green Knight*" en *Modern Language Review*, Octubre, Apr. 74 (4) pp. 769-790. 1979.
- NEUHAUSER, Richard, "The Meaning of Gawain's Greed" en *Studies in Philology*, Apr. 87 (4) pp. 410-426. 1990.
- NITZE, W. A., "The Character of Gauvain in the Romances of Chrétien de Troyes" *Modern Philology*. L (1953), 223 f. [19], 1953.
- RAFFEL, Burton trad., *Sir Gawain and the Green Knight*. USA, Signet Classic, 2001.
- REEVES, James, "The Fourteenth Century: Chaucer" en *A Short History of English Poetry 1340-1940*. Londres, Mercury Books, 1964.
- RIGBY, Marjory "Sir Gawain and the Green Knight and the Vulgate 'Lancelot'" en *Modern Language Review*, Abril, Apr. 78 (2) pp. 257-266. 1983.
- ROLLIN Patch, Howard, *El otro mundo en la literatura medieval*. Jorge Hernández Campos trad. México, FCE, 1983.
- SAUNDERS, Corinne, ed., *A Companion to Romance from Classical to Contemporary*. Reino Unido, Blackwell Publishing, 2004.
- SKEAT, Walter W., *An Etymological Dictionary of the English Language*. EUA, Dover Publications, 2005.
- THOMPSON, N.S., *Chaucer, Boccaccio, and the Debate of Love: a Comparative Study of the Decameron and the Canterbury Tales*. EUA, Oxford University Press, 1999.
- TOLKIEN, J.R.R. y E.V. Gordon eds., *Sir Gawain and the Green Knight*. Gran Bretaña, Oxford University Press, 1967.
- TOMARYN, Matilda "The Shape of Romance in Medieval France" en *The Cambridge Companion to Medieval Romance*. Nueva York, Cambridge University Press, 2004.
- WEBSTER, Brenda, "golpe por golpe: una nueva interpretación de *Sir Gawain and the Green Knight*" en *Mythopoesis: literatura, totalidad, ideología*. Joan Ramón Resinaed. Anthropos. (ámbitos literarios / ensayo 42), 1992.
- WEISS, Judith, "Insular Beginnings: Anglo-Norman Romance" en *A companion to romance from Classical to Contemporary*. Corinne Saunders, ed. Reino Unido, Blackwell Publishing, 2004.