



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

LA CARACTERIZACIÓN DEL CABALLERO EN CINCO RELATOS
CABALLERESCOS DEL SIGLO XVI: *OLIVEROS DE CASTILLA Y ARTÚS
D'ALGARBE, EL REY CANAMOR, PARÍS Y VIANA, ENRIQUE FIJO DE OLIVA
Y LA PONCELLA DE FRANCIA*

TESIS

que para optar al grado de
doctora en Letras (Letras españolas)
presenta

Lucila Lobato Osorio

Asesor: Dr. Aurelio González

Comité Tutorial:
Dr. Axayácatl Campos García-Rojas
Dra. Rosalba Lendo Fuentes



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

“¡No venceréis nunca huyendo, sino combatiendo y golpeando!
¡Vuelve y avanza contra mí!”
Eneas a Turno en su último combate.
Libro d'Eneas

Gracias a Aurelio González, caballero sabio, por su guía y cuidado, sus enseñanzas constantes y por su paciencia y generosidad inagotables.

A Axayácatl Campos, esforzado y prudente espejo, por su entusiasmo, ayuda y amistad a lo largo de esta búsqueda.

A Tere Miaja, siempre Celestina, por sus consejos y respaldo abundantes, y por su contagiosa pasión por la literatura y la vida.

A Rosalba Lendo, doncella leal y fuerte, por su esmero y amabilidad y por su dedicación ejemplar a Merlín, aunque no sea caballero.

A Graciela Cándano, gentilísima dama, por su cortesía constante y su apoyo generoso.

A los Amigos de la Galaxia, mesnada atrevida y solidaria, por acompañarme en este peculiar paso de armas y libros.

Gracias a Arturo Pérez-Reverte, caballero de capa y espada, por su aliento e interés, a la cercana distancia, y por su desprendida colaboración libresca para esta tesis.

A César Güemes,
mi mejor caballero del mundo.

Por compartir estas aventuras,
este camino, esta vida.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	V
CAPÍTULO UNO. EL CABALLERO EN SU REALIDAD	1
1.1 El caballero en la Edad Media	1
1.1.1 Antecedentes del caballero	1
1.1.2 El caballero, el feudalismo y la Iglesia.....	7
1.1.3 El caballero en la corte	16
1.1.4 El caballero en la literatura	20
1.1.5 La transformación y el declive del caballero	41
1.2 El caballero en el siglo XVI	48
1.2.1 El caballero y el soldado.....	48
1.2.2 El espíritu caballeresco	53
1.3 Caracterización del caballero histórico	55
1.3.1 El caballero como miembro de una comunidad	55
1.3.2 Ideología del caballero	57
1.3.3 Ámbitos de presencia del caballero	61
CAPÍTULO DOS. EVOLUCIÓN DEL CABALLERO COMO PERSONAJE LITERARIO	65
2.1 Del héroe épico al caballero novelesco	65
2.2 Desarrollo del modelo novelesco de caballero	88
2.2.1 El caballero en Chrétien de Troyes	88
2.2.2 El caballero en la <i>Vulgata</i> artúrica.....	96
2.2.3 El caballero en los libros de caballerías castellanos ...	102
2.3 Los tres ejes de comportamiento del caballero	107
2.3.1 Las armas y la aventura	108

2.3.2 La cortesía y el amor	109
2.3.3 La religión y la sociedad	110
CAPÍTULO TRES. CARACTERÍSTICAS DEL MODELO DE CABALLERO NOVELESCO	112
3.1 Origen y posición social del caballero	115
3.1.1 La “pre-historia” del caballero	116
3.1.2 Posición social del caballero	119
3.1.3 Crianza del caballero	122
3.1.4 Apariencia física	125
3.1.5 La importancia de la identidad	128
3.2. Proceso de perfeccionamiento bélico del caballero	135
3.2.1 Ceremonia de armar caballero	135
3.2.2 Eficacia guerrera	139
3.2.3 Obligaciones del oficio caballeresco	149
3.2.4 Comportamiento ante una afrenta	158
3.2.5 Al mando de un ejército	160
3.2.6 El caballero como rey y gobernante	162
3.2.7 La fama y la honra	166
3.3 Relaciones del caballero	172
3.3.1 El Rey	172
3.3.2 Su Señora	175
3.3.3 Amigos y parientes	181
3.3.4 Enemigos	184
3.3.5 Necesitados	191
3.3.6 Ayudantes	193

3.4 Ámbitos de presencia del caballero	196
3.4.1 La corte	196
3.4.2 El torneo	198
3.4.3 El camino	200
3.4.4 El bosque	202
3.4.5 El <i>locus amoenus</i>	204
3.4.6 Otros ámbitos	206

**CAPÍTULO CUATRO. CARACTERÍSTICAS DE LOS CABALLEROS EN LOS
RELATOS CABALLERESCOS DEL SIGLO XVI** 209

4.1 El caballero como elemento constante del género 209

**4.2 El modelo de caballero medieval en la narrativa
caballeresca breve** 225

4.2.1. Características que permanecieron	225
Posición social del caballero	226
Crianza del caballero	231
Apariencia física	234
Eficacia guerrera	237
Obligaciones del oficio caballeresco	247
Al mando de un ejército	248
El caballero como rey y gobernante	251
Relación del caballero con el rey	253
La corte como ámbito de presencia del caballero	257
4.2.2. Características que se modificaron	260
La “pre-historia” del caballero	261
La importancia de la identidad	265
Ceremonia de armar caballero	269
Obligaciones del oficio caballeresco	271
Comportamiento ante una afrenta	275
La fama y la honra	276
Relación del caballero con su señora	279

Relación del caballero con sus enemigos	290
Relación del caballero con los necesitados y ayudantes	294
El torneo, como ámbito de presencia del caballero	298
El camino, como ámbito de presencia del caballero	299
El bosque, como ámbito de presencia del caballero	302
El <i>locus amoenus</i> , como ámbito de presencia del caballero	303
Otros ámbitos de presencia del caballero	305

**CAPÍTULO CINCO. PECULIARIDADES DE LOS CABALLEROS EN LOS
RELATOS BREVES** 309

**5.1 Oliveros de Castilla y Artús d’Algarbe: la perfección
de la amistad** 310

**5.2 Canamor y Turián: la dilución del amor cortés y la lealtad
amorosa** 323

**5.3 París: la cortesía y la desfuncionalización
guerrera.....** 338

**5.4 Enrique Fijo de Oliva: entre el servicio a la religión
y la venganza** 350

**5.5 La Poncella de Francia, el traslado de la idea del
caballero a la figura femenina** 365

CONCLUSIONES..... 382

BIBLIOGRAFÍA 385

INTRODUCCIÓN

Este trabajo gira en torno a la figura del caballero. No sólo como el personaje protagonista de los relatos caballerescos breves del siglo XVI, sino sobre todo como uno de los elementos más persistentes de un género caracterizado por las diferencias entre sus textos. El objetivo que origina la realización de la presente tesis es el análisis de las características de los caballeros en cinco relatos: *La Historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe*, *El Libro del rey Canamor y el infante Turián*, *la Historia del noble cavallero París y la donzella Viana*, *la Historia de Enrique fijo de Oliva y La Poncella de Francia*. Aunque tales obras proceden de distintas fuentes, tradiciones, épocas y abordan temas diversos, han sido integradas a un género que las uniformó en cuanto a extensión, formato editorial y voluntad narrativa. Y uno de los elementos comunes en estos textos publicados en España durante los primeros años de la imprenta es precisamente su protagonista: un caballero. El personaje, por tanto, ofrece una perspectiva fundamental para comprender y analizar el género caballeresco breve.

En el diseño de su protagonista, los compositores de los relatos caballerescos se ajustaron a las características del caballero literario medieval, aceptado e identificable para el público. Por ello, con el fin de reconocer y valorar los rasgos del caballero en los relatos breves que analiza la presente tesis, es necesario remontarse a los orígenes de la configuración del personaje a partir de la realidad extraliteraria en la cultura cortés y al propio género caballeresco que lo estableció como un modelo literario que pervivió a lo largo de la Edad Media.

Sin embargo, hasta la fecha, al cierre de la primera década del siglo XXI,¹ no hay análisis o investigaciones exclusivos en torno a la figura íntegra del caballero, si

¹ Carlos Alvar, al hacer una valoración sobre los estudios en torno a los libros de caballerías a partir del año 2000, menciona la escasa atención que ha recibido el caballero frente a otros personajes como los femeninos, los magos o aquellos fuera de lo ordinario: "Nada sabemos de los demás héroes, protagonistas o deuteragonistas, caballeros o escuderos, ni de sus alteraciones, de sus transformaciones o de sus mutaciones con el paso del tiempo ni con la difusión de las obras". Carlos Alvar, "Libros de caballerías. Estado de la cuestión (2000-2004 ca.)", en *De la literatura caballerisca al 'Quijote'*, Juan Manuel Cacho Bleuca (Coord.), Zaragoza: Prensas Universitarias, 2007, pp. 13-58, p. 28.

bien, los estudiosos, al examinar algunos aspectos interesantes y llamativos de las obras del género caballeresco, abordan tangencialmente al héroe de los relatos. Y de allí surge otro asunto de capital importancia, ya que el caballero no es sólo un héroe protagonista de los relatos: es un personaje configurado y creado por los autores medievales con un fin específico y, por ello, con unas características concretas que no sólo lo integran al género caballeresco sino que su presencia permite identificar a las obras que lo componen. El protagonista del género caballeresco es más que un héroe tradicional, mítico y literario, pues los compositores le han añadido otros rasgos, acordes a una ideología concreta, a unos planteamientos argumentales establecidos y a un horizonte de expectativas predispuesto. El personaje de tipo heroico que configura la literatura caballeresca, por tanto, debe ser llamado y examinado bajo la perspectiva del propio género: caballero. Este trabajo busca contribuir al estudio y análisis de la figura del caballero literario medieval.

Así, la presente investigación –es indispensable insistir– gravita en torno al caballero. En el primer capítulo, se aborda la configuración del caballero extraliterario, como hombre de armas al servicio de un señor feudal, así como de la evolución de sus rasgos y funciones dentro de la realidad política, social e ideológica, desde sus más cercanos orígenes en los pueblos germánicos, pasando por el apogeo del sistema feudal, hasta el siglo XVI. También se hace un recuento de algunas de las obras literarias que se compusieron bajo la influencia de su figura en la cultura cortés desde el siglo XII. Por último, se reúnen las características más persistentes del caballero a lo largo de la Edad Media. Todo esto con el propósito de identificar y comprender aquellos elementos que los autores incluyeron en la conformación del personaje motor de la literatura caballeresca.

A partir del segundo capítulo, se encauza el interés de la tesis en la realización literaria del caballero como personaje protagonista en los romances caballerescos medievales. El capítulo dos recorre la evolución de la figura del caballero a lo largo de la historia del género caballeresco. Primero, desde los inicios de la literatura románica, en los cantares de gesta, en los que el protagonista es un héroe épico,

aunque ya con la denominación de caballero y con algunos elementos feudales. Luego, en las adaptaciones cortesces de obras de origen clásico grecolatino, donde los protagonistas reciben ciertas características que interesan al público feudal y particularmente cortés, en el que ya se le empieza a considerar guerrero y amante a un tiempo. Más adelante, se revisa el establecimiento del caballero como un personaje propiamente medieval y de sus rasgos más significativos, a partir de las creaciones de Chrétien de Troyes. Después se observan los cambios al caballero en los ciclos prosísticos del siglo XIII. Y, finalmente, se repasan los ajustes que recibió dicho personaje en su adaptación al público y a la cultura hispánicos, en las obras escritas en la Península.

Una vez establecida la evolución de los rasgos del caballero dentro de la literatura en la que es protagonista, en el capítulo tres se presenta el esquema puntual de las características que persistieron a lo largo de la historia del género que lo abriga. En este capítulo se aborda la figura del caballero como un modelo en cuanto estructura cuyos elementos se repiten constantemente en las diferentes realizaciones textuales. Así se determinan, ordenan y analizan las características del modelo de caballero literario; es decir, se recogen aquellos elementos que describen, integran y hacen funcionar al personaje dentro de la narración y que fueron utilizados por los autores de manera habitual en las obras del género caballeresco; rasgos que, en definitiva, al constituir al caballero, lo hacen reconocible para el público. Este capítulo está organizado en cuatro apartados según los ámbitos que engloban dichas características: el origen y posición social del caballero, el proceso de perfección caballeresca, los personajes con los que se relaciona y los lugares en los que está ubicado con mayor frecuencia.

El capítulo cuatro, está dedicado ya al género breve caballeresco del siglo XVI. Se revisan algunos de los rasgos más importantes de las historias caballerescas que encontraron los estudiosos a lo largo del más reciente siglo y se valora la importancia del caballero como uno de los elementos más estables del género, al mantener ciertas características comunes en todas las obras, a pesar de sus diferentes temáticas,

orígenes y argumentos. En este capítulo se justifica la elección de las cinco obras objeto de la investigación: la *Historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe*, el *Libro del rey Canamor y el infante Turián*, la *Historia del noble cavallero París y la donzella Viana*, la *Historia de Enrique fijo de Oliva* y *La Poncella de Francia*, tomando en cuenta algunos elementos peculiares en la configuración de sus caballeros protagonistas, las diferentes historias que se narran, así como la función que tiene el caballero dentro de cada historia. Seguidamente, la mayor parte del capítulo se emplea para contrastar el modelo de caballero literario medieval establecido en el capítulo anterior frente a nuestras cinco obras, con el fin de determinar las características de éste que los autores mantuvieron y aquellas que modificaron. Por lo cual, el capítulo consta de dos apartados: en el primero se habla del caballero como elemento constante del género y en el segundo, mucho más amplio, la redacción se divide entre las características que permanecieron en el caballero de los relatos breves caballerescos y las características que se transformaron. Así, se busca establecer la caracterización del caballero en los cinco relatos breves estudiados.

Por último, el capítulo cinco está enfocado a presentar con mayor detalle y detenimiento a cada uno de los caballeros protagonistas de los relatos breves que analizamos en esta tesis. De manera que este capítulo está dividido en cinco apartados en los que se revisan, en particular, una historia caballerisca y su caballero. Este acercamiento se realiza partiendo de las características nuevas que los autores han añadido a su configuración del personaje del caballero; las que se consideran peculiaridades porque no aparecen en el modelo de caballero literario medieval y están adaptadas para la historia particular que se proponen narrar en cada obra.

Esta tesis muestra y analiza las características del caballero en los relatos caballerescos del siglo XVI. Pero antes, y para distinguir cada una de ellas, establece y expone un modelo de caballero literario medieval que engloba los rasgos más constantes del personaje protagonista del género caballeresco, construcción literaria de peculiar interés y fortaleza narrativa tales que pervive hasta nuestros días lo

mismo dentro de la academia que fuera de ella.

CAPÍTULO UNO

EL CABALLERO EN SU REALIDAD

1.1 El caballero en la Edad Media

En la búsqueda de una descripción completa del caballero en los relatos breves caballerescos del siglo XVI es necesario analizar por principio al sujeto concreto, al hombre de armas a caballo al servicio de un gran señor a lo largo de la Edad Media. Este capítulo presenta un recorrido a través de la evolución histórica del caballero a partir de varias perspectivas. Primero, desde sus antecedentes remotos en los pueblos germánicos a fin de observar la impronta de dicha cultura. Más adelante, se revisará la mutación de este tipo de guerrero desde la perspectiva militar, en lo que se refiere a su utilidad e importancia para el sistema feudal. Desde el punto de vista social, se mostrará a quienes integran la caballería y se explicarán las razones que la convirtieron en un grupo compacto y de élite. A partir de la perspectiva de la ideología, representada por la Iglesia y por la sociedad cortesana, se buscará enumerar los rasgos que fueron añadidos al guerrero feudal. Así como también se hará un repaso de la influencia de su figura en la producción literaria cortés. Después, se explorarán las causas por las que pierde predominio en la milicia, en la vida cotidiana y en la cultura medievales. Y, en cuanto a la evolución de este guerrero, finalmente, se hablará sobre los últimos vestigios del espíritu caballeresco en el siglo XVI.

Para cerrar con el escrutinio del caballero extraliterario, se ha dedicado un último apartado donde se reúnen sus rasgos más expresivos, reveladores y tenaces, aquellos que lograron configurarlo tan sólidamente durante su larga existencia y aun a pesar de sus múltiples transformaciones.

1.1.1 Antecedentes del caballero

Muchos siglos antes de que el guerrero a caballo se considerase caballero, algunos de los valores y las actitudes que le caracterizarán se manifestaron en los miembros de las comunidades germánicas. En el mundo bárbaro, particularmente entre los pueblos de las estepas, hay numerosos testimonios de los elementos característicos del caballero: el vocabulario, las prácticas guerreras, las costumbres sociales, la mentalidad y los valores.¹ Aunque no se puede decir que todo ello sea una derivación directa –pues hay una distancia temporal considerable sin mencionar el cambio radical de cultura–, se alcanzan a observar rasgos que podrían ser la fuente de los valores que el caballero medieval tomará para definirse y diferenciarse del resto de la sociedad.

A comienzos del siglo II, en el tratado *Germania*, Cornelio Tácito describe a la sociedad germánica como una comunidad de guerreros que ensalzan diversas virtudes militares que implican por necesidad el buen uso de las armas. Los germanos, añade, carecen de gusto por la paz; piensan que la fama se adquiere en los peligros del combate, en compañía de un jefe al que se han entregado totalmente.² En estos pueblos surgen, entre otros detalles fundacionales, la idea de congregación: la asamblea de los hombres libres o *comitatus*, que se conjuga en torno a un caudillo a quien los miembros obedecen con una lealtad completa; la cual, según Tácito, se desarrolla incluso en su actuación en la batalla:

En el campo de batalla es vergonzoso para el jefe verse superado en valor y vergonzoso para la comitiva no igualar el valor de su jefe. Pero lo infame y deshonoroso para toda la vida es haberse retirado de la batalla sobreviviendo al propio jefe; el principal deber de fidelidad consiste en defender a aquél, protegerlo y añadir a su gloria las propias gestas: los jefes luchan por la victoria; sus compañeros, por el jefe.³

¹ A decir de Franco Cardini, las características que Tácito refiere se apegan más a los escitas y a los sármatas, principalmente. Cita en Jean Flori, *Caballeros y caballería en la Edad Media*. Barcelona: Paidós, 2001, p. 22.

² Cita en Jean Flori, *op. cit.*, p. 23.

³ Cornelio Tácito, *Agrícola, Germania, Diálogo sobre los oradores*. Trad. y notas de J. M. Requejo. Madrid: Gredos, 1981, pp.105-155, p. 123.

La legitimidad del jefe descansa en la victoria permanente, de modo que si sufre una derrota cae sobre él la *damnatio memoriae*: es destituido y borrado de la memoria.⁴ La dignidad y el poder se ganan en combate al lado del jefe y, a su vez, para obtener la devoción de los jóvenes guerreros, un buen jefe debe ser generoso, repartir armas, corazas y hasta joyas; el anhelo de los más jóvenes por obtener estos beneficios no corresponde tanto al deseo de recibir una compensación como al de ser honrados.⁵ Siglos más tarde esta manera de retribuir a los guerreros se mantendrá como una de las principales virtudes de los reyes hacia sus caballeros.

La relación entre los miembros de la comitiva es muy estrecha, ya que se ampara en los vínculos de las propias tradiciones, en la educación compartida por los jóvenes y, sobre todo, en los lazos de parentesco. Maurice Keen explica así dicha relación:

Es sabido que entre los germánicos ser admitido en una partida de guerra establecía, entre el jefe y los miembros que la componían, una relación análoga a la del parentesco. Los compañeros en la partida de guerra se adherían a los odios de su jefe como si fueran sus parientes, y él, del mismo modo, se unía a las peleas de aquellos que había armado y alimentado y reclamaba por sus asesinos un precio de sangre con una tarifa relativa a su propia posición, no a la de ellos.⁶

La comitiva y su jefe buscan la fama al mostrarse como buenos guerreros, puesto que ésta les proporciona ventajas dentro de la comunidad entera:

Los jefes pugnan por obtener el séquito más numeroso y esforzado. Ésta es su dignidad y su fuerza: el estar siempre rodeado de un gran número de jóvenes escogidos, lo que constituye una honra en la paz y una protección en la guerra. Y esta gloria y nombradía del que sobresale por el número y valor de su comitiva no sólo las mantiene en su propio pueblo, sino en los estados vecinos. Se les solicita para las embajadas y se les honra con presentes; y con frecuencia deciden el resultado de las guerras con su sola fama.⁷

El deseo del guerrero de ser alabado y reconocido tiene, entonces, también su

⁴ Cfr. Robert Fossier, *La sociedad Medieval*. Barcelona: Crítica, 1996, p. 32.

⁵ Cfr. Andrea Hopkins, *La edad de la caballería. Historia y leyenda*. Madrid: Celeste/Raíces, 2001, p. 26.

⁶ Maurice Keen, *La caballería*, Barcelona: Ariel, 1986, p. 97.

⁷ Tácito, *op. cit.*, p. 123.

origen en la mentalidad bárbara, porque, como dice Tácito al hablar del ansia de combate de los guerreros germánicos: “la fama se gana más fácilmente entre los peligros”.⁸

Otro elemento que siglos después se observaría en la vida del caballero es la pertenencia al grupo guerrero mediante la recepción de las armas. En las sociedades germánicas, para acceder a esta cofradía, según palabras de Jean Flori, se realiza una ceremonia de iniciación y se pronuncia un juramento sobre la espada y “mediante el rito de entrega de armas, el joven entraba a formar parte del *comitatus*”.⁹ Tácito aclara que dicho acto no se realiza antes de que la ciudad lo haya considerado apto para llevarlas:

Entonces, en la misma asamblea, alguno de los jefes, o el padre o los parientes arman al joven con el escudo y la “flamea”: ésta es para ellos su toga, éste el principal ornato de su juventud. Hasta ese momento se les considera parte de la familia; a partir de ahora, parte de la ciudad.¹⁰

La posesión de un escudo y una “flamea”, especie de lanza corta, es muy importante ya que los germanos llevaban a cabo todos sus asuntos públicos y privados sin despojarse de las armas: entre otras cosas servían para aclamar al jefe orador, cuando estaban de acuerdo con él¹¹ e, incluso, eran enterrados con ellas.

Estos valores, ceremonias y costumbres característicos de los guerreros de los pueblos bárbaros llegan a los guerreros medievales casi idénticos, pero no de una manera directa, debido al paso del tiempo, a su contacto con la civilización romana y a las necesidades de la época. Estos elementos por sí mismos no conforman al caballero, pero sí representan el origen de una parte de su caracterización y ayudan a explicar su reiterado uso.

Es necesario decir, sin embargo, que tales valores sobrevivieron en la mentalidad europea durante centurias debido a que los pueblos germánicos

⁸ Cita en Keen, *op. cit.*, p. 81.

⁹ Cfr. Flori, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰ Tácito, *op. cit.*, p. 122.

¹¹ Cfr. Tácito, *Ibíd.*

re poblaron el territorio continental, pero sobre todo porque se incorporaron a los ejércitos romanos. Entre el siglo III y IV, las tribus bárbaras proveen de soldados al ejército y habitan en las ciudades que se supone han de defender o mantener en orden; así en cada población, más que residir romanos, conviven los comandos germánicos de élite, llamados “federados”, con sus familias.¹² Jean Flori asegura que la “barbarización” de los ejércitos se incrementa merced a dos razones:

Por una parte, los romanos rechazan el servicio militar como una carga insoportable. Por otra, los germanos, excelentes guerreros con aspiración a entrar en el Imperio, buscan ansiosamente esos empleos para los que están entrenados desde su infancia.¹³

A partir de las invasiones bárbaras propiamente dichas y del desmoronamiento final del Imperio, Europa, en su configuración demográfica, social, cultural e ideológica, adquirió matices diferentes. El Imperio Romano queda como el sustrato cultural e institucional; los pueblos bárbaros, principalmente germánicos, se introducen en él de forma más o menos pacífica antes de hacerse cargo del control político de sus despojos; el cristianismo, bajo diversas formas, termina por introducirse en ambas entidades, romana y germánica, para dar a la sociedad resultante de su fusión su unidad real. De este conjunto de aspectos sociales, económicos y políticos, surge una sociedad que Flori llama “la abuela de nuestra caballería”.¹⁴

En los restos del Imperio Romano se inicia la instalación territorial de los pueblos germánicos a través de los “reinos bárbaros”. Éstos, son grupos conformados principalmente por hombres de armas –hay que considerar que para los jefes germanos cualquier hombre libre y útil era un soldado– que gracias a su eficacia se adueñan de los terrenos que transitan. Pero no se consideran soldados en el sentido romano de profesión, sino que el servicio de las armas se convierte en una obligación

¹² Cfr. Fossier, *op. cit.*, p. 36.

¹³ Flori, *op. cit.*, p. 18.

¹⁴ Flori, *op. cit.*, p. 31.

natural, que conlleva una lealtad mayor al jefe, quien terminaría transformado en rey.¹⁵

Estas “comandancias reales” paulatinamente se conforman en reinos y la tierra conquistada queda como propiedad de unos cuantos jefes convertidos ahora en aristócratas –que darían continuidad a la nobleza romana–. Así, estos terratenientes, conocidos como *potentiores* o *seniores*, se mantuvieron rodeados de su comitiva, es decir, de una milicia personal, que desde ese momento son considerados como guerreros domésticos o clientes. Estos combatientes son reclutados por una leva y tienen obligaciones estrictas con su señor o *dominus*, reforzadas mediante un juramento.¹⁶

A mediados del siglo VIII, ya establecido el poder de los francos en su territorio y bajo el reinado de Carlomagno, se introducen algunas reformas en cuanto al arte de la guerra que añaden más características a los antecedentes del caballero. Se empieza a combatir de una manera distinta. Si bien entre los francos se luchaba principalmente a pie y con hacha, otros pueblos germanos eran hábiles jinetes y peleaban con espada, como los lombardos, los godos y los vándalos.¹⁷ Carlomagno, para contrarrestar los poderosos ataques de los sarracenos, godos y ávalos, crea un ejército basado en la caballería pesada que resultará su principal fuerza para la expansión de su poder y del Imperio.

Para esta nueva configuración guerrera cambian también los combatientes, ya que el uso de los caballos como herramienta principal para el ataque es onerosa. Así que además de ser de condición libre, los guerreros deben tener una cierta capacidad económica que les permita costear el armamento, la montura y su mantenimiento durante el transcurso de la expedición, que implicaba en general unos tres meses. Robert Fossier considera¹⁸ que surge entonces la noción de que el verdadero soldado

¹⁵ Fossier, *op. cit.*, p. 37.

¹⁶ Flori, *op. cit.*, p. 39.

¹⁷ Fossier, *op. cit.*, p. 37.

¹⁸ Fossier, *op. cit.*, p. 38.

no sólo es libre, también es rico.¹⁹ Así, esta milicia está conformada por grandes terratenientes, miembros de la aristocracia, quienes a su vez llevan consigo a aquellos que están obligados con ellos por ostentar y usufructuar sus tierras para su subsistencia. También son combatientes los miembros de la *familia*, de la “casa” de los poderosos. Por último, también se emplean soldados profesionales, independientes, y desde luego, mercenarios.

Con la muerte de Carlomagno, el amplio imperio logrado empieza a disgregarse. Sin la figura de autoridad que mantenga el gobierno regido desde el centro, poco a poco se transforma en un conjunto de grandes territorios compuestos por pequeños condados. Con el transcurrir del tiempo, la pulverización del Imperio Carolingio significó la eliminación de las instituciones (salvo la Iglesia, que al contrario, se está organizando) y consecuentemente la autoridad se atomiza en los condados: señoríos autónomos que gobiernan a las poblaciones de los alrededores, valiéndose de un castillo –signo tangible del ejercicio de la función pública– y de los hombres armados, *milites*. “Entonces –dice Flori– comienza el tiempo de los príncipes y de los alcaides, de los señores y de los caballeros. Son los preludios del tiempo de la caballería”.²⁰

1.1.2 El caballero, el feudalismo y la Iglesia

Cuando las últimas invasiones cesaron casi por completo, la sociedad europea vuelve a establecerse y los hombres armados empiezan a configurarse como caballeros. Entonces, el término adquiere todos los rasgos y matices que definirán el modelo del caballero medieval que ha perdurado hasta la fecha.

De la disgregación del poder durante los siglos IX y X surgieron los pequeños señoríos casi independientes –pues seguían manteniendo fidelidad al rey– que

¹⁹ Esta condición económica de los guerreros no es nueva, no hay que olvidar a los hoplitas griegos, que también se equipaban a sí mismos y siempre procedían de la clase media agraria de la ciudad; y a su equivalente romano, los *assidui*. Cfr. Perry Anderson, *Transiciones de la antigüedad al feudalismo*. México: Siglo XXI, 1996, pp. 27 y 41.

²⁰ Flori, *op. cit.*, p. 53.

ejercen la autoridad práctica y concreta. Esta nueva conformación política, conocida como feudalismo, contiene en su estructura tres elementos de singular relevancia para nuestro tema: el castillo, el señor y el caballero.

El castillo, que en sus primeros momentos es por lo general de madera, representa el poder sobre el territorio y desde allí se ejerce el mando, se exige la obediencia y se ofrece la protección a quienes viven en la zona. Georges Duby explica que desde este centro fortificado “irradia el poder de mandar, de hacer justicia y de cobrar impuestos”.²¹

El jefe, que no siempre el dueño de dicha fortaleza y del territorio completo, ejerce tanto la protección como el dominio sobre todos los que habitan en torno al castillo, e incluso de aquellos que atraviesan ese espacio. Es *dominus*, o señor, y detenta el poder como si de un rey se tratase. Entre sus obligaciones están la conservación de la paz y la protección contra los peligros de incursiones armadas o desgracias naturales. Esta ayuda tiene que ser recompensada por los habitantes con pagos en especie, trabajo o dinero. Para lograr el auxilio y la recaudación, el señor requiere de una guardia personal de hombres armados que mantiene a su lado y que es herencia, como ya se vio, de la época carolingia.

Estos hombres prestan sus servicios al señor de diversas maneras: reprimen cualquier perturbación social, aseguran la defensa contra cualquier riesgo, cobran los impuestos y exigen a los campesinos el cumplimiento de las múltiples obligaciones que tienen con el señor. Se diferencian de la masa campesina por su capacidad económica y por su actividad guerrera. Pues según ya se ha visto, para acceder a las armas estos guerreros han de tener un patrimonio que les permita adquirirlas y mantenerlas.

Sin este tipo de organización fragmentaria y autónoma, la figura del caballero no se hubiese desarrollado, y las cualidades que hasta ahora hemos visto permanecerían sólo como rasgos dispersos de algunos guerreros. Y es que la conformación del caballero está unida íntimamente al feudalismo en sus dos aspectos:

²¹ Georges Duby, “Los feudales” en *Obras selectas de Georges Duby*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 115.

el beneficio y el vasallaje.

Es importante recordar que el castillo y su territorio representan la unidad económica, social y política, y hasta cierto punto, autónoma, que se conoce como feudo y se desarrolló particularmente en Francia. El feudo es un territorio concedido a un noble por el rey –o por otro noble de mayor poder– para que lo administre, gobierne y defienda, y para que, en su caso, goce de sus rentas. Ese noble que lo recibe se establece como el señor del feudo, y queda unido con quien le otorga dicha tierra por un doble vínculo: el del “beneficio”, que lo obliga a reconocer la propiedad eminente de quien se la ha otorgado, y el del “vasallaje”, por el que se compromete a mantener la fe jurada hacia su señor, obligándose a combatir a su lado y a prestarle toda suerte de ayuda.²² Este acuerdo se sellaba mediante la ceremonia de homenaje:

He aquí, frente a frente, a dos hombres: uno quiere servir, el otro acepta o desea ser jefe. El primero, junta las manos y las coloca, así unidas, en las manos del segundo: claro símbolo de la sumisión, cuyo sentido se acentuaba, a veces, con una genuflexión. Al propio tiempo el personaje de las manos cerradas pronuncia algunas palabras, muy breves, por las que se reconoce *el hombre* del que tiene enfrente. Después, jefe y subordinado se besan en la boca: símbolo de la conciliación y de amistad. Tales eran (...) los actos que servían para anudar uno de los vínculos sociales más fuertes que conoció la era feudal.²³

El beneficio y el vasallaje ordenan la tenencia de la tierra de manera vertical y al mismo tiempo resuelve la política de la época, pues los enemigos del señor pasan a ser inmediatamente los enemigos del vasallo. Estas condiciones favorecen, en gran medida, la incorporación de los guerreros a la comitiva de su señor, pues están comprometidos a ello. Así, los hombres armados son vasallos que ejercen el poder de aquél sobre los campesinos o contra sus adversarios, por lo que a cambio reciben un territorio, el feudo, dado en beneficio.

El vasallaje en su expresión más difundida en el siglo XI expresa el reconocimiento de la dependencia personal a un sujeto de rango superior: “ser

²² José Luis Romero, *La Edad Media*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 48.

²³ Marc Bloch, *La sociedad feudal. La formación de los vínculos de dependencia*. México: UTEHA, 1958, p. 168.

hombre de otro hombre”. Este deber de *auxilium* y obediencia se matiza con obligaciones particulares y su naturaleza corresponde a las condiciones del rango social de cada vasallo, determinadas de manera muy estricta. Pues, a pesar de las grandes diversidades de riqueza y de prestigio, los vasallos no se reclutaban indiferentemente de entre todas las clases sociales. “El vasallaje era la forma de dependencia propia de las clases superiores, que distinguían ante todo la vocación guerrera y la de mando”.²⁴

Ya desde la época carolingia, siguiendo la herencia germánica, los señores estaban rodeados de guerreros domésticos y desde entonces “entre todas las formas de subordinación entre los individuos, la más elevada consistía en servir con la espada, la lanza y el caballo a un señor al que se le declaraba solemnemente la fidelidad”.²⁵ Si bien hemos visto, el combatiente a caballo bajo el mando de un noble terrateniente ya se perfilaba desde la época carolingia, aunque adquirirá el nombre y los atributos del caballero en el esplendor de la época feudal a través del vasallaje.

A principios del siglo XI, al soldado profesional, al vasallo que cumple el servicio armado con su señor se le llama *miles*. Este apelativo es utilizado sólo en este sentido militar, más restringido que el del latín clásico,²⁶ para indicar exclusivamente al guerrero montado a caballo, y que en la actualidad nosotros traducimos como caballero.

Los deberes feudales militares de un caballero a mediados del siglo XI pueden ser de tres tipos: el servicio de guarda o de *guarnición*, que tiene como propósito proteger la residencia del señor. La *cabalgada*, que es una operación limitada a incursiones violentas –también conocidas, según la zona, como *chevauchées* o *razzias*– en un territorio enemigo, más para devastar y atemorizar que para conquistar. Y, el servicio de hueste, cuya duración varía de 40 a 60 días por año, en el cual los vasallos deben reunirse con su señor y es cuando se emprenden campañas de conquista o

²⁴ Bloch, *op. cit.*, p. 170.

²⁵ Bloch, *op. cit.*, p. 180.

²⁶ Este término, para Jean Flori, quien hace un detallado análisis del uso y evolución del término, *miles* deriva de “servicio público”, que implica poder político que a su vez lleva incluido el servicio militar, pero que va mucho más allá que este aspecto. Cfr. Flori, *op. cit.*, pp. 72-75.

defensa de territorios, es decir guerras.

Pero hay que aclarar en este momento que la guerra medieval tiene algunas peculiaridades. No se realiza únicamente por medio las batallas, es decir, de enfrentamientos entre contingentes adversarios, que constan de caballería e infantería. Como parte de la guerra se realizaban también, las cabalgadas o *razzias*; así mismo eran muy comunes los asedios de castillos y ciudades fortificadas que buscaban la rendición de los sitiados por hambre, o llanamente a través del asalto a las fortalezas, aunque en estos casos quienes realizaban la mayor parte del trabajo eran obreros como los albañiles o los carpinteros que se encargaban de los “ingenios” para acceder a dichos lugares. Todas estas actividades eran peligrosas, más por el hambre y las enfermedades que por las escaramuzas bélicas en sí.²⁷

Los vasallos guerreros gozan de cierta distinción por su actividad armada frente a los miembros del clero, por un lado, y por la calidad de vida que pueden costearse, frente a los campesinos, por el otro. Pero aún dentro de este grupo de vasallos existen marcadas diferencias, en cuanto a capacidad económica y posición en el estrato noble. No olvidemos que el vasallaje es una política vertical que el rey aplica sobre los nobles más poderosos, como los condes, y que a su vez ellos otorgan a otros nobles con menos riquezas; pero también hay terceros en la cadena de poder que pueden otorgar feudos a otros mucho menos encumbrados y así, sucesivamente, hasta dar en feudo diminutas parcelas de tierra que apenas contendrían un puente o un pequeño sembradío.

Hasta ese momento el término *miles* se utiliza para los vasallos poderosos, por sus obligaciones adquiridas con su feudatario, y al mismo tiempo a los guerreros que ellos mismos tienen bajo juramento vasallático. Caballero no es únicamente el sujeto encumbrando, sino también el hombre de recursos moderados, cuya familia podía mantenerse con una propiedad relativamente pequeña.²⁸ En esta época, tanto los miembros de la alta aristocracia como los guerreros más modestos combaten juntos y se les reconoce como caballeros a todos por igual; sin que los primeros, desde luego,

²⁷ Cfr. Hopkins, *op. cit.*, p. 128.

²⁸ Keen, *op. cit.*, p. 46.

dejen de ser reconocidos también como duques, condes, príncipes o *sires*. Se procura, incluso, cuando se trata de personajes de este rango, no utilizar solamente el término, que por sí no designa un rango social ni una condición jurídica sino que se le añaden adjetivos, a veces en grado superlativo, que le distinguen de la masa: “noble”, “muy noble”, “ilustre”.²⁹ El término, compartido por estos dos polos del estrato social dominante, empieza a reflejar la importancia que la actividad va cobrando en el sistema feudal.

Entre el siglo XI y principios del siguiente, la evolución de las técnicas de combate y los cambios en la estructura social y política asignan una mayor importancia a los guerreros a caballo, por lo que el concepto de caballero también es transformado. Si bien durante el Imperio Carolingio los soldados a caballo fueron utilizados con mayor frecuencia, las técnicas de embestir a los contrarios no se diferenciaban demasiado de la batalla a pie. En el siglo XI, sin embargo, la caballería consolida su influencia debido, entre otros aspectos decisivos, a una nueva forma de combatir. La nueva táctica es la lanza tendida, que tiempo después se llamará “lanza al ristre”. Jean Flori la describe:

La lanza en este caso se mantiene muy por detrás de su punto de equilibrio y así pueden quedar por delante más de las tres cuartas partes de su longitud, que puede incluso incrementarse. En fin, la potencia del impacto (y por lo tanto la eficacia del golpe) ya no depende de la fuerza del brazo, sino únicamente de la velocidad del conjunto compacto y solidario que forman la lanza mantenida firme por el caballero, él a su vez firme sobre su caballo gracias a un asiento mejor en una silla de mayor fuste.³⁰

Este novedoso método de ataque constituye un gran avance en la integración de las comitivas guerreras, ya que los caballeros ofrecen una mayor eficacia frente a los infantes –cuyo grupo está conformado generalmente por campesinos–, lo cual por su parte los distingue aún más de los estratos sociales bajos y al mismo tiempo favorece una fusión dentro del grupo que estos guerreros conforman.

²⁹ Flori, *op. cit.*, p. 74.

³⁰ Flori, *op. cit.*, p. 98.

La supremacía guerrera, garantizada por esta innovadora técnica de combate, y la pertenencia a ella, no sólo de vasallos modestos sino de los grandes señores, acarrearán para el caballero beneficios económicos y sociales que aumentan el prestigio de su cometido. Los caballeros, como ya se ha visto, proporcionan a su señor un grupo de jinetes de élite y representan, a través de la fuerza armada, su poder político y económico. Por lo que, conforme estos grandes señores logran robustecer su autoridad sobre sus tierras y aumentarlas, necesitan un mayor número de hombres que les sirvan a tal empresa. Para atraerlos y conservarlos les pagan con abundantes riquezas, a fin de resaltar lo atrayente y digno del servicio caballeresco, siguiendo sin duda la lejana costumbre de la retribución generosa de los jefes germanos.

El otro aspecto que contribuye al fortalecimiento del prestigio del caballero es el cambio de la organización familiar y social. Ello, con el propósito de conservar por herencia los *honores*, el feudo y sus tierras o aunque sólo fuera un castillo, las familias aristócratas establecen al primogénito como único heredero de los bienes familiares, por lo que adquieren la costumbre de no casar al resto de sus hijos; es decir, imponen un solo sucesor del padre en el señorío.³¹ Esto ocasiona que los descendientes menores, privados de hacienda propia –al menos los que no abrazan el estado eclesiástico–, vivan en la corte del hermano mayor, y más frecuentemente en la del tío o en la de un pariente más lejano, “mantenidos” por él; en un estado de semidomésticos que les diferenciaba poco de los vasallos y aún menos de los servidores armados. Estos desheredados, prácticamente sin privilegio alguno, son llamados “segundones” y forman parte del grupo de caballeros más cercanos del señor que, a su servicio, esperan beneficiarse de sus recompensas:

Abrigan la esperanza de integrarse en el mundo de sus señores gracias a las nuevas costumbres hipergámicas: los señores tratan de casar a sus hijos con hijas de rango superior pero, en cambio, nada les importa dar en matrimonio a sus hijas, legítimas o no, o a las viudas de sus más allegados subordinados, a sus vasallos, cuya fidelidad y servicio se ven así recompensados, estrechando, de este modo, los lazos que les unen a ellos. Las larguezas señoriales también pueden ser un medio de promoción social, menos raro, pero más limitado. Así

³¹ Cfr. Flori, *op. cit.*, pp. 64-65.

pues, la escalada social de los simples *militēs*, aunque sólo fueran guerreros domésticos, era siempre posible.³²

Por lo general, este tipo de jóvenes sin un futuro heredable dejan la casa de su pariente para buscar fortuna en casas de señores más poderosos o asisten a torneos donde desarrollan y muestran sus habilidades guerreras, con el propósito de incorporarse a una comitiva que les brinde manutención y algunos otros beneficios. De ahí la movilidad constante de grupos de jóvenes en busca de un mejor futuro, que pronto se convertirá en una característica inseparable del caballero en la literatura.

Otro aspecto, ahora de orden ideológico, que redondea los rasgos del caballero en la realidad extraliteraria medieval, es el uso que la Iglesia dio al oficio de las armas. Para abordarlo debemos regresar al establecimiento del sistema feudal. Después del pulverizamiento de los poderes públicos, mientras se reorganizaba la célula señorial, hubo un periodo conocido como la “anarquía feudal” que se caracterizó por la violencia y el pillaje.

En esta etapa los hombres armados al servicio del señor feudal cometían toda suerte de excesos no sólo contra otros guerreros con quienes rivalizaban por el territorio, sino también contra los campesinos indefensos y contra aquellos a los que la Iglesia llamaba *pauperes*: los clérigos, las viudas, los huérfanos. Ante las quejas de los campesinos, pero especialmente de los clérigos –porque en las rapacerías veían en peligro sus codiciadas posesiones– se originan una serie de medidas coercitivas que buscan instaurar la paz. Se conocen como el movimiento de la *pax* y la *tregua Dei*.

Este movimiento fue propagado principalmente por los monjes de la abadía de Cluny y se instauró en varias regiones en diversos momentos entre 990 y 1048. La *pax* consistía en castigar con la excomunión a todos aquellos que cometiesen actos de violencia en los santuarios, hospicios, mercados, pasos y caminos y contra personas indefensas; mientras que la *tregua Dei* prohibía los actos de guerra en determinados días de la semana. De esta manera se restringía la violencia y la “limitaba lo más posible plegándola a las exigencias del ritmo habitual de la vida social y económica y a

³² Flori, *op. cit.*, p. 66.

las de la reforma de la Iglesia”.³³

Sin embargo, para que la *pax* y la *tregua* se aplicaran con éxito, la Iglesia dependía directamente de aquellos que cometían los pillajes y la violencia, y contra quienes se aplicaban las medidas: los caballeros, y los señores que los comandaban. Así, de ser perpetradores, los caballeros se convierten en los garantes de la paz.³⁴

Algunos estudiosos aseguran que es a partir de este movimiento que el caballero se consagra al servicio de la Iglesia, entre ellos Robert Fossier y Franco Cardini. Otros como Maurice Keen y Jean Flori, lo consideran sólo el intento fallido de la Iglesia por dominar al caballero.³⁵ Lo cierto, más allá de los ritos en la investidura del caballero y la dedicación religiosa de cada individuo, es que la Iglesia alcanzó a infiltrarse en la conformación de la figura del caballero, agregando algunos rasgos extras a los que presentaba como guerrero, por su herencia germánica y por su actividad con los señores feudales, entre los que se encuentran el servicio a los débiles:

Si ya las comitivas de *milites* conocían una ética basada en el valor, la fidelidad al jefe y el afecto hacia el compañero de armas, la ética propiamente “caballeresca” nace en cambio de los cánones eclesiásticos de los concilios de la paz: se basa en el servicio que se le debe a la Iglesia y en la defensa de los *pauperes* –de los más débiles– llevada hasta el sacrificio de sí mismo.³⁶

A esto hay que añadir que para el último cuarto del siglo XI, el Papa Gregorio VII recurre a estos guerreros de élite para consolidar su poder ante los príncipes laicos, lograr su reforma interna y hacer frente a las invasiones musulmanas. Entonces surge otro tipo de guerrero que está dispuesto a poner su espada al servicio del sacerdocio, el *miles Christi*. Estos monjes guerreros forman las órdenes religioso-militares. Con los acuerdos de la *pax* y la *tregua Dei* se juzgaba duramente la violencia, pero a partir de entonces incluso se ofrecen recompensas, sobre todo de orden

³³ Cardini, *op. cit.*, p. 88.

³⁴ Cfr. Fossier, *op. cit.*, p. 163.

³⁵ Cfr. Fossier, *op. cit.*, p. 163 y Cardini, *op. cit.*, pp. 89 y ss. Por su parte, cfr. Keen, *op. cit.*, p. 107 y Flori, *op. cit.*, p. 187.

³⁶ Cardini, *op. cit.*, p. 89.

religioso como el perdón de los pecados y hasta la santificación, por el servicio de las armas a favor de la Iglesia. De esta manera, el caballero, así llamado y reconocido, puede tener los beneficios mundanos y la recompensa celestial por su actividad guerrera. Este interés de la Iglesia por los hombres de armas conduce a la instauración de elementos de orden religioso en las costumbres y actitudes del caballero como la bendición de la espada³⁷ y el ejercicio de la piedad al perdonar la vida a quienes no fuesen hombres de armas.

Por su parte, las Cruzadas tienen, también, gran importancia en la transformación del concepto del caballero y de sus características. Como peregrinaciones militares, se consideran la más alta expresión de las virtudes caballerescas de valor y resistencia, en las cuales el caballero no sólo expía sus culpas, también se beneficia al ejercer la violencia y conseguir cuantiosos botines de las poblaciones que va arrasando. Durante la propaganda para realizar la Primera Cruzada, el Papa Urbano II hizo hincapié en el provecho de este servicio: “Dejad a aquellos que han sido ladrones ser ahora soldados de Cristo... dejad a aquellos que han sido mercenarios por unas pocas monedas de plata conseguir ahora una recompensa eterna”.³⁸ A decir de Maurice Keen:

Alrededor de las Cruzadas se desarrolló toda una doctrina, canónica y teológica, de la Iglesia dirigida fundamentalmente hacia la indulgencia, hacia el perdón final, mediante la autoridad papal, de los pecados de aquellos que participaban en una cruzada. Ninguna otra ley y doctrina similar a la de la Iglesia creció alrededor de la caballería.³⁹

El caballero, como vasallo, sirve a su señor con la espada y la violencia, pero al mismo tiempo y con los mismos medios está comprometido a garantizar cierto comportamiento impuesto por la religión. A partir de entonces, el caballero es un ente

³⁷ Maurice Keen asegura que no es muy seguro que el rito de la bendición de la espada –contenido en el Pontifical de Maguncia del siglo X y donde se describe “oficialmente” de la liturgia de armar caballero– estuviera originariamente adscrito a esta ceremonia. Y explica que el rito pertenece, pues, al periodo en que la cristiandad estaba luchado por su supervivencia, frente a las invasiones paganas de los vikingos, sarracenos y húngaros, y en el que había ritos similares para la bendición de estandartes y del ejército y nuevas oraciones de acción de gracias por la victoria. Cfr. Keen, *op. cit.*, p. 101.

³⁸ Cita en Keen, *op. cit.*, p. 73.

³⁹ Keen, *op. cit.*, pp. 67 y 68.

social cuyas acciones deben apearse a la idea que se tiene de él.

1.1.3 El caballero en la corte

El caballero debe todavía a otro aspecto sus rasgos definatorios. En este caso es un lugar: la corte. Recordemos que en el sistema feudal el sitio de donde emana el poder físico y político del señor es el castillo, por lo que también representa un centro importantísimo de reunión y de desarrollo cultural. En torno al señor, es decir, en su casa, se realizan casi todas las actividades tanto comunitarias como administrativas del territorio bajo su mando. Con el tiempo, y según la importancia del señor feudal, su castillo podría convertirse en corte y en la medida que logre reunir un mayor número de vasallos, con diferentes funciones políticas, culturales o guerreras, se le considera más poderoso.

El señor feudal logra aumentar su séquito debido a que el servicio vasallático puede pagarse de dos formas: con el feudo o con la *tenure*. Entre más alto nivel social ocupa el vasallo más posibilidades tenía de obtener un feudo con sus obligaciones y beneficios, como se ha visto en el apartado anterior. Por otra parte, la *tenure* o, en lenguaje más moderno pero no del todo exacto, salario, se otorga a los vasallos menos prestigiosos y de menor rango social, o que ofrecen sólo un servicio en particular, por lo que solía pagarse por medio de la manutención. El señor feudal mantiene a los vasallos en su casa, brindándoles hospedaje y comida. Los artesanos, los clérigos, los sirvientes domésticos, los caballeros modestos, se benefician de este pago y engrosan la lista de los habitantes del castillo.

Así, buena parte de los guerreros jóvenes del señor viven en su casa, ya porque fuesen sus parientes ya por ser sus vasallos sin tierra y, a cambio de ese salario, se integran a una comitiva personal que le brinda seguridad a su benefactor ante cualquier ataque imprevisto; y mientras esperan a que llegue la época de las invasiones armadas pueden aprender y ejercitarse en el oficio de las armas. Esta función instructora de la corte ha dejado algunos testimonios a decir de Maurice

Keen:

Rabano Mauro, en el siglo IX, cuenta cómo los jóvenes de su época se criaban en casas nobles y eran educados allí para soportar rigores físicos y adquirir el arte de la equitación. Hemos visto que, más tarde, Guillermo el Mariscal y Arnold de Ardrés se formaron en tales casas para ser instruidos en la buena educación y en el arte de la guerra. Muchos señores mantenían en sus casas un cuerpo de caballeros y éstos, sin duda, contribuían al entrenamiento de los jóvenes.⁴⁰

El señor, en muchas ocasiones, también les otorga el caballo y las armas. Tales gastos no debían ser gravosos, ya que él se beneficia con la presencia cercana de los caballeros en varios aspectos y sobre todo, porque aumentan su comitiva y la apariencia de su poder. Los caballeros pasan a considerarse miembros de su casa y a él debían todas sus pertenencias, por lo que su lealtad hacia él era total. Como ocurría con los guerreros germánicos.

Además del entrenamiento, la corte proporcionó al caballero algunas de sus cualidades indispensables. Una de éstas es una conducta perfilada para la coexistencia apacible de todos los reunidos en la casa señorial; que debía ser, por oposición, muy diferente a la de los campesinos y los escasos comerciantes, que representaban un estrato social inferior.

Y es que en este sitio, los caballeros no sólo conviven con otros caballeros, también se relacionan con las mujeres familiares del señor –las damas y doncellas–, con los clérigos que llevaban los asuntos administrativos, con otros funcionarios públicos, con los trovadores y los juglares, y desde luego, con su señor mismo. Esta interacción ayudó a conformar un determinado comportamiento en el caballero. Ya que al lado del ascenso económico y social, el guerrero debe cuidar su conducta. Puesto que cohabita con grandes señores y espera de ellos dádivas y ascensos, el caballero tiene que ejercer una dicotomía en sus actitudes: por un lado, el guerrero, debe ser feroz y valiente; por el otro, el social, debe ser gentil y amable para encajar con la vida más relajada del castillo.

⁴⁰ Keen, *op. cit.*, p. 44.

La corte añade a las características del caballero un comportamiento comedido y acorde al gusto de la clase nobiliaria. Más adelante, este sitio será el más habitual para el caballero, sin importar su función armada. Sus maneras estilizadas serán compartidas por el resto de los nobles, por lo que al caballero se le relacionó directamente con la nobleza y con la corte.

No todos los castillos son cortes, pero cuanto más rico y poderoso es el señor feudal, más interesado se muestra en establecer un mayor número de actividades sociales y culturales en su casa. Buen ejemplo de ello, son las cortes señoriales de Francia, en la región de Oc, que propiciaron el refinamiento de las relaciones sociales e impulsaron la creación de una cultura refinada que contenía valores aristocráticos. Este refinamiento se debe también, en buena parte, a las Cruzadas. Los guerreros que viajaron a Oriente, ya en peregrinación o ya en plan de conquista, a su regreso comparten la experiencia de un mundo nuevo lleno de lujos sugestivos, juegos apacibles y, en fin, de costumbres suaves y, por decirlo de alguna manera, más civilizadas.

La corte se convierte, entonces, en un centro de reunión no sólo político sino también cultural. Y allí los caballeros, a la par que aprenden el oficio de las armas tienen acceso a una cultura y a una forma de vida que les brindan pautas de conducta y modelos a seguir a través de la difusión de obras literarias. Andrea Hopkins dice que en la corte, el caballero

estaba expuesto también a la literatura y culturas propias de su clase: los épicos cantares de gesta, relatos de hazañas marciales, y cada vez más, los nuevos *romans* con sus historias de caballeros y damas, amores discretos, peligros y encantamientos diabólicos. La corte era un centro de actividades intelectuales y creativas, el equivalente secular a un monasterio o una escuela-catedral.⁴¹

Dentro de esa cultura de la nobleza feudal, en las grandes casas señoriales se adopta y adapta la poesía trovadoresca –con sus ideas sobre el servicio feudal amoroso como purificador y perfeccionador del hombre noble– y que muy pronto

⁴¹ Hopkins, *op. cit.*, p. 34.

derivó en una nutrida literatura cortés cuyos protagonistas son caballeros.

Las grandes cortes señoriales de Francia del siglo XII tuvieron un papel decisivo a la hora de perfilar el modelo y la ideología caballerescos. (...) Fueron capaces de lograrlo porque eran un centro de reunión que atraía a hombres de diversos niveles sociales y también un centro de cultura seglar. En estas cortes se reunía el público a quien iban dirigidos los cantares de gesta y las primeras novelas artúricas.⁴²

La sociedad cortesana y caballeresca de esta época elabora signos de representación, construye barreras ideológicas e institucionales con el objetivo fundamental, a decir de Victoria Cirlot, de marcar las distancias con respecto a los grupos en ascenso; para lograrlo impulsó, a través del mecenazgo, la elaboración de obras en las que se viera reflejada su realidad y sus aspiraciones.⁴³ Así, uno de los aportes más significativos de la corte señorial a la configuración del caballero es la literatura que generó en torno a él, y especialmente en torno a su representación ideal.

1.1.4 El caballero en la literatura

Las grandes cortes señoriales francesas propiciaron el nacimiento de la literatura en lengua vulgar y con ésta de la literatura caballeresca, mediante la labor de los clérigos. Las primeras canciones de gesta y también las primeras novelas están compuestas por los *oratores*, según la distribución estamentaria feudal, quienes son los únicos que pueden leer y en ocasiones escribir en latín, además son conocedores de la cultura de la Antigüedad, todo ello aprendido en los monasterios. Estos clérigos están en la corte para solventar algunas funciones administrativas, educativas y devocionales, gracias a que se han retirado de la vida monástica o han sido dispensados de sus votos, ya fuera por propia iniciativa o como encargo profesional de sus superiores. En algunas

⁴² Keen, *op. cit.*, p. 51.

⁴³ Cfr. Victoria Cirlot, *La novela artúrica. Orígenes de la ficción en la literatura europea*. Barcelona: Montesinos, 1987. p, 15.

ocasiones, pusieron su saber escribir al servicio de los intereses de los señores feudales y por ende de los caballeros, traduciendo o escribiendo obras literarias. Debido a esta labor inusitada fueron considerados como intelectuales, concepto completamente nuevo en la Europa medieval, pues aún no está configurada la función del escritor. Maurice Keen, describe la importancia de estos autores:

Conocían muy bien la literatura clásica, gracias al entusiasta interés que despertaban en las escuelas del siglo XII, y de manera especial Virgilio y Ovidio. (...) La erudición era algo muy apreciado por los escritores de la corte debido a que sus patrocinadores, y también muchos de los clientes de sus protectores, eran con frecuencia personas cultas.⁴⁴

Según los testimonios conservados, la creación de la literatura en torno al caballero se generaría a partir de la segunda mitad del siglo XI y la primera mitad del siglo XII. Algunos clérigos relacionados con las cortes feudales del norte de Francia, impulsados por la pujanza la clase feudal, no se limitan a desarrollar vidas de santos, sino que pasan, a través de los relatos de las hazañas de los guerreros del *Antiguo Testamento* y de los mártires cristianos, a la recomposición de canciones sobre las hazañas de los héroes carolingios, como el *Cantar de Roldán*, o incluso a veces aún más próximas a su época que recogen de canciones de los juglares.⁴⁵

Al remodelar las historias tradicionales con un aliento épico al gusto de los señores feudales, crean un género distinto. A algunas leyendas de tema clásico primero y de tema bretón después, les añaden nuevos tratamientos: el amor y la cortesía, siguiendo los deseos del nuevo público; incluyen leyendas, mitos y personajes procedentes de la cultura oral, originando nuevas situaciones impregnadas de magia y maravilla y aportan otras características a los personajes, más acordes con la estructura social contemporánea: que ahora son caballeros y damas. Dando como resultado los primeros *romans*.⁴⁶

⁴⁴ Keen, *op. cit.*, p. 51.

⁴⁵ Citado en Carlos García Gual, *Primeras novelas europeas*. Madrid: Istmo, 1974. p. 39.

⁴⁶ El término *roman*, en francés representa el nuevo género que está emparentado con la ficción a partir de su temática, estilo y de su particular forma, octosílabos pareados, por lo que la crítica lo ha considerado la primera manifestación de novela, en el sentido más amplio; sin embargo, debido al peculiar desarrollo del

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

Cállense, a propósito de este menester, quienes no sean clérigos ni caballeros, puesto que igual capacidad tienen para escucharme que el asno para tocar el arpa. No hablaré de curtidores ni de villanos, ni de carniceros, sino de dos hermanos cuya gesta contaré.⁴⁷

También las damas tienen gran importancia en la conformación de este público. La influencia femenina en la concepción de la “cortesía” es muy notoria. En torno a la dueña del castillo gira todo el ambiente cortesano. Mientras su marido se ocupa de la caza y de la guerra, o tal vez se ausenta para alguna peregrinación o para la cruzada, ella se ocupa del refinamiento y la diversión que se desarrollan en la corte.⁴⁸ Leonor de Aquitania fue la más destacada de estas damas impulsoras de la cultura estilizada y del desarrollo de la literatura cortés. Jean Flori explica la manera en que se difundió el concepto de amor cortés:

Esta nueva concepción del amor, nacida sin duda en tierra de Oc, se difunde en Francia y después por toda Europa; fue llevada primero a la corte de Francia por el entorno de Leonor de Aquitania, nieta de Guillermo IX, a pesar de las reticencias de su primer marido, el rey Luís VII; después a las cortes anglonormandas por la misma Leonor, cuando se casa con Enrique Plantagenet, tras su divorcio en 1152; y por fin a las cortes de Champaña y de Flandes por sus hijas María y Alix; y a las de Alemania y de Castilla por sus otras hijas Matilde y

género, de su terminología a lo largo de la Edad Media y de los diferentes idiomas europeos, mantengo el término roman, por la ya conocida problemática de su traducción al castellano, en “romance”, que implica otro tipo de producción literaria. En el presente trabajo no profundizaré en la conformación del término, desde su denominación inicial como traducción hasta su consolidación como un género independiente y ficcional; lo utilizo como sinónimo de novela entendido, claro, desde la perspectiva medieval.

⁴⁷ *Libro de Tebas*, Trad. de Paloma Gracia. Madrid: Gredos, 1997, p. 29.

⁴⁸ Cfr. Carlos García Gual, *op. cit.*, p. 45.

Leonor. El papel de Leonor y de sus hijas es incontestable.⁴⁹

Este público recién constituido advierte que las nuevas creaciones no sólo entretienen, también conllevan una función didáctica que, como ya vimos anteriormente, brindan a los caballeros y a las damas de la corte pautas de comportamiento y presentan los modelos cortesés a seguir.

La insistencia con la que los poetas cortesés remiten a su función didáctica y su misma concepción de una literatura como ejemplo de vida, tan exigente como moralmente auténtico, nos aclaran mejor su voluntad creadora y sus finalidades, que la simple utilización de categorías estéticas altamente elaboradas, pero no por ello menos arraigadas en su propia época.⁵⁰

La creación de una literatura caballerescas y cortés, además de requerir de autores y de público, necesitó también de fuentes, influencias y temáticas para desarrollarse a plenitud. Hay dos grandes materias⁵¹ que sirvieron para configurar la ficción en torno al caballero: la clásica o antigua y la bretona o artúrica.

Las obras de materia clásica surgen en el panorama literario medieval debido al agudo interés que existe hacia el mundo clásico latino durante el siglo XII. Entre 1150 y 1170 aparecen tres obras inspiradas en la antigüedad, el *Roman de Thèbes*, el *Roman de Troie* y el *Roman de Enèas*. En las que se trasladan los hechos históricos y literarios más conocidos de la antigüedad al ambiente caballeresco de la época en que se componen. Y se conjuga la mitología legendaria clásica de las fuentes con el contexto cortesano que los autores querían reflejar.

Esta *tríada clásica*, como la llamó Gustave Cohen, utiliza la materia antigua acogiendo los relatos considerados como más importantes en la historia de la

⁴⁹ Flori, *op. cit.*, p. 244.

⁵⁰ Eric Köhler, *La aventura caballerescas. Ideal y realidad en la narrativa cortés*. Barcelona: Sirmio, 1990, p. 42.

⁵¹ Hay una tercera temática, la de Francia o carolingia que abarca la vida y los grandes hechos de los hombres más destacados de Carlomagno, como Roldán. Aunque también desarrolló la acción en torno al caballero, no fue bajo el género caballeresco que analizamos aquí, sino que lo hizo especialmente en los cantares de gesta, en ciclos épicos posteriores, y en algunos romances de aventuras, de manera tangencial. Estos personajes perduraron incluso en los siglos XV y XVI con los poemas épicos italianos como *Morgante mayor*, de Pulci; *Orlando innamorato*, de Boiardo y *Orlando furioso*, de Ariosto, entre otros: e incluso en algunos romances castellanos.

humanidad: la lucha en torno a Tebas, del poema épico de Estacio; la fundación de Roma por Eneas, que relató Virgilio y la famosa conquista de Troya, de las crónicas latinas de Dares y Dictis, que no de la obra de Homero. Las tres fueron reelaboradas durante el siglo XII en las regiones de Anjou y Poitou. El tratamiento de los personajes, las acciones, las batallas, las estructuras narrativas y los ámbitos se presentan desde una perspectiva más feudal que antigua.

Antes que estos romans, había aparecido el *Roman de Alexandre*, en que se relataba la vida de Alejandro Magno, según la biografía del seudo Calístenes (siglo III), traducida al latín en el siglo IV por Julio Valerio.

Erich Köler explica la importancia de estas obras en la configuración de la novela medieval:

Para la historia de las ideas los “romans antics” se encuentran situados entre la epopeya y la narrativa cortés, aunque desde el punto de vista cronológico sean en parte contemporáneos. Estos “romans” no sólo crean las condiciones formales de la novela artúrica, no son sólo una especie de propeútica para los poetas cortesanos, sino que contribuyen de manera decisiva a la construcción de una conciencia nueva, autónoma, a la vez individual y estamental. Por ello la interpretación de la novela artúrica no puede dejar de lado los “romans antics”, cuyos temas revelan a la caballería una dimensión histórica hasta entonces desconocida.⁵²

Por otra parte, casi simultáneamente a las obras de materia antigua, se empezaron a generar otras obras que desarrollan su acción en alguna zona del mundo británico: Irlanda, Cornuailles, Bretaña “la menor”, con una influencia –notoria en los nombres de sus personajes– de las lenguas célticas. La temática de estos relatos es conocida como la “materia de Bretaña” cuyas posibles fuentes procedieron en su mayor parte de la oralidad.

La temática en torno al rey Arturo y sus caballeros constituye una vertiente específica dentro de la materia de Bretaña y cobró importancia en 1136 cuando Geoffrey de Monmouth compone la *Historia regum Britanniae*. En esta obra se desarrolla la historia cronológica de los reyes de Bretaña desde el conquistador Bruto

⁵² Erich Köhler, *op. cit.*, p. 44.

hasta el sucesor del rey Arturo. El rey Arturo es en la tradición bretona el monarca mítico de la Gran Bretaña. Monmouth, conocedor de las leyendas celtas que los juglares bretones habían difundido en torno al monarca, incorporó este personaje mítico a la historia concreta y oficial, ya que su obra se presentaba como una crónica, aunque ya incluía la importante aparición del mago Merlín, que equivaldría a la ficción por sus hechos maravillosos y sus profecías. Pero también utilizó fuentes cultas, que, como señala Martín de Riquer, son amplias:

Sus extensos conocimientos en literatura latina ayudaron a Godofredo a la creación de su fabulosa historia, de la que son fuentes la *Eneida*, la *Farsalia*, la *Tebaida*, la *Metamorfosis* y otras obras de Ovidio, y también la Biblia, cantares de gesta franceses, los libros sobre Alejandro de Macedonia.⁵³

En 1155, el clérigo normando Wace tradujo la obra al francés, titulándola *Roman du Brut*, escrita en octosílabos pareados. No es totalmente fiel al original como no lo son las traducciones medievales: introdujo elementos para ubicar a los personajes en su época, es decir, los convierte en caballeros adaptados a la corte medieval, con lo que su obra se sitúa en un estado intermedio entre la pseudo historia y los romans artúricos. Esta obra, para Victoria Cirlot, es el eslabón “decisivo para comprender la transformación del roman como novela que necesariamente tuvo que ser no sólo artúrica, sino además cortesana”.⁵⁴

La entrada de la materia de Bretaña en las cortes francesas, a decir de Jean Frappier, ocurre a través de dos vías: por un lado, la vía culta representada por las obras de Monmouth y de Wace; por otro lado, la tradición popular derivada de las leyendas de origen celta difundidas por los juglares galeses y bretones en Francia, y normandos en Inglaterra desde finales del siglo XI.⁵⁵

Estos materiales son retomados por Chrétien de Troyes, en la corte de Champagne, quien los adapta a su momento histórico y compone un conjunto de narraciones en las que los caballeros tienen características plenamente cortesas.

⁵³ Martín de Riquer, *Historia de la literatura Universal*. Barcelona: Planeta, 1985. t. III, p.116.

⁵⁴ Cfr. Victoria Cirlot, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁵ Cfr. Edwin Williamson, *El Quijote y los libros de caballerías*: Madrid, Taurus, pp. 33-34.

Chrétien de Troyes escribió cinco romans: *Erec y Enid* (hacia 1170), *Cligés* (1170-1176), *Yvain o El Caballero del León* (1176-1181), *Lancelot o El Caballero de la Carreta y Perceval* o *El Cuento del Grial* (1181-1190).

Con estas obras Chrétien estableció un modelo de novela medieval donde la ficción ya era independiente de la historia. Victoria Cirlot explica que en la época en que Chrétien de Troyes compuso sus obras, ocurrió un sensible cambio en la percepción del suceso narrado:

Mientras en el terreno de la especulación filosófica los intelectuales parisinos se interesaban por la noción de re-presentación, (...) en el ámbito de la literatura se penetraba en las posibilidades de la experiencia lúdica en el suceso narrado. Como ha sostenido J. E. Ruiz Domenec la idea de juego invade toda la obra de Chrétien de Troyes y ahí reside justamente su modernidad: en la advertencia de un “como si”, la ficción se instaló de modo ya irremediable en el relato. Ello supuso un gran cambio en la conciencia de los planos de construcción de la realidad, creándose un profundo abismo entre estas obras y aquellas en las que no se advertían signos de diferenciación entre la ficción y la realidad.⁵⁶

Chrétien de Troyes utilizó un ámbito ya conocido por el público mediante las crónicas de Monmouth y de Wace, pero también a través de la tradición oral para desarrollar a sus personajes de ficción por medio de una nueva “conjointure” –o modernamente: estructura– que le da más libertad de creación. Estos romans son composiciones nuevas y únicas, ya no son meras traducciones de materiales antiguos.

Por otra parte, en la producción de Chrétien de Troyes se encuentran dos elementos básicos en la literatura de caballerías: uno es el espíritu de la caballería repleto de aventuras que impulsan al caballero a buscar la fama; el otro es un tratamiento especial del amor derivado de los códigos corteses.

Paralelamente a la composición de las obras artúricas de Chrétien hay que señalar la importancia de las obras literarias de la materia de Bretaña, –que como vimos anteriormente son cuentos, historias y personajes tradicionales de dicha zona– y que se centran en el relato trágico de los amantes Tristán e Iseo. Los trovadores provenzales de mediados del siglo XII ya citan algunos detalles de *Tristán*. Este hecho

⁵⁶ Cirlot, *op. cit.*, p. 51.

lleva a la crítica a conjeturar la existencia de un *Tristán* que dataría de la primera mitad de dicho siglo. En la actualidad, se poseen fragmentos de tres autores: Béroul, Thomas d'Angleterre y Eilthart von Oberg, cuyas versiones datan de la segunda mitad de la centuria en cuestión. Se considera que el fragmento más completo es el de Béroul, redactor de un poema escrito en una variante normanda de la lengua de *oïl* fechado entre 1150 y 1195.

Además, durante la segunda mitad del siglo XII, mientras que Chrétien de Troyes estructura la ficción caballerescas a través de la temática artúrica, aparecieron otros textos de ficción que, aunque desarrollan las teorías del amor cortés y eran protagonizados por caballeros, no tratan de la materia de Bretaña, ni de la de Roma ni de la de Francia y donde el elemento maravilloso está cada vez menos presente. Alrededor de 1160 pudo haberse compuesto la primera versión de *Flores y Blancaflor*, en la misma época en que María de Francia escribe sus *lais*, así como Gautier d'Arras realiza sus *romans realistas*.

Este tipo de ficción alterna es conocida como *roman de aventuras*, para diferenciarla de la artúrica, puesto que no trata sobre los caballeros de la Tabla Redonda ni se desarrolla en los mismos ámbitos geográficos o ambientales, pero sí relata viajes y aventuras caballerescas diversas que tienen el propósito de entretener al receptor y pueden llevarse a cabo en lugares lejanos y exóticos.

Sucesivamente y desde finales del siglo XII, los personajes ubicados en el universo artúrico sufren un cambio decisivo. Al ambiente cortesano y aristocrático que envuelve las obras de Chrétien de Troyes se le agrega el anhelo de la perfección espiritual del caballero a partir de su *Cuento del Grial*, que quedó inconcluso. En ese momento, la materia celta –que incluye magia aplicada en filtros, alimentos, objetos, espacios y profecías que daba un carácter maravilloso a las narraciones– es sustituida por elementos cristianos. Ahora los hechos extraordinarios están explicados desde el punto de vista teológico y son considerados milagros divinos.

Esta tendencia fue desencadenada hacia 1190, cuando el francés Robert de Boron compone una trilogía que pretende ser una recopilación histórica –*Joseph de*

Arimatea, Merlín y Perceval– en la que incorpora el elemento religioso a la materia artúrica a través del tema del Grial y de su búsqueda como una empresa mística, como parte de una relación directa con Dios. A partir de estas obras y de la inclusión del interés espiritual, se producen textos que pretendieron dar continuidad a la búsqueda del objeto sagrado.

Para el siglo XIII se retoman todos estos materiales caballerescos y se agrupan –en prosa y con más desarrolladas historias, personajes y ámbitos desde un recién inventado origen y futuro– en grandes ciclos. El cambio de forma es importante pues conlleva un nuevo tratamiento a la materia: implica la verdad histórica por encima de la ficción, que estaba ya relacionada directamente con los romances artúricos en forma versificada. Victoria Cirlot explica el propósito de la transformación:

La adopción de la forma prosificada significaba el deseo de recuperar la veracidad de la historia. Desde esta perspectiva, ninguna otra forma mejor que la prosa, dignificada por las crónicas latinas. La verdad del relato quedaba así asegurada por la propia forma, junto a otros argumentos como por ejemplo la persistente afirmación del uso de fuentes escritas. (...) Al mismo tiempo, se trató de recuperar la verdad histórica, dando paso a la noción cíclica tan propia de la literatura medieval.⁵⁷

Así, entre 1215 y 1230 se crea el ciclo artúrico conocido como *Lancelot-Graal* o *Vulgata*, que está formado por cinco obras: *Estoire del Saint Graal*, *Merlin* y una continuación denominada *Suite-Merlin*, *Lancelot en prose*, *Queste du Graal* y *Mort Artu*; todas anónimas. Las dos primeras obras son añadidos posteriores y son una introducción, derivada de la obra de Robert de Boron, a todo el conjunto, que es una especie biografía novelada del caballero Lanzarote y su linaje, abarcando el desenvolvimiento y la destrucción de la corte del rey Arturo. A decir de Rosalba Lendo, en este ciclo “se incluyó y se completó toda la materia artúrica existente”.⁵⁸

Las obras de la *Vulgata* fueron reelaboradas en un nuevo ciclo de relatos escritos hacia 1240 que se conoce con el nombre de *Post-Vulgate*. De este ciclo sólo se

⁵⁷ Cirlot, *op. cit.*, p. 100.

⁵⁸ Rosalba Lendo Fuentes, “La evolución de la novela artúrica francesa”, *Anuario de Letras Modernas*, 11 (2002-2003), pp. 13-22, p. 18.

conserva la novela conocida como *Suite du Merlin* (continuación del *Merlin* de Robert de Boron). Se cree que originalmente el ciclo estuvo conformado por la *Estoire del Saint Graal*, el *Merlin*, la *Suite du Merlin* y la *Queste-Mort Artu*. De esta última (que es una refundición de la *Queste du Graal* y la *Mort Artu* del ciclo de la *Lancelot-Graal*) sólo se conservan algunos fragmentos franceses y dos adaptaciones extranjeras: una española, *La demanda del Sancto Grial*, y otra portuguesa, *La Demanda do Santo Graal*.

En este ciclo, los autores intentaron volver a contar, con nuevas interpretaciones, la historia del universo artúrico, con el propósito de llenar algunas lagunas, explicar con mayor claridad los sucesos y fijar definitivamente los principales acontecimientos de la materia, como el desencadenamiento de las aventuras maravillosas del Grial, la devastación de la tierra y la destrucción del reino de Logres. Siempre siguiendo a Rosalba Lendo, en este intento de darle un nuevo sentido a la tradición artúrica, se propone un nuevo tono a la materia:

En el ciclo *Post-Vulgate* se observa un tono fatalista muy marcado y una orientación moral que ya no tiene nada que ver con el espíritu cortés del *Lancelot en prose*, ni tampoco con el misticismo de la *Queste*. El espíritu pesimista característico de este nuevo ciclo se observa claramente en la *Suite du Merlin* a través de dos temas fundamentales, el pecado y al *mescheance* (mala fortuna), que marcarán todos los trágicos acontecimientos de la historia artúrica y en los que se refleja una desmitificación de los valores de la imagen ideal de la caballería.⁵⁹

Además de tomar como referencia al ciclo *Lancelot-Graal*, estas obras tienen una influencia notoria de la primera redacción del *Tristan en prose*, por lo que este personaje es incluido entre los caballeros de la Tabla Redonda y, como ellos, emprende la búsqueda del Grial.

Por su parte, también los romans de aventuras, idílicos y realistas, fueron prosificados a lo largo del siglo XIII. La mayoría de estas obras generadas en las cortes señoriales de Francia, fueron traducidas y difundidas en casi toda Europa. Lo que derivó en la creación de obras particulares en cada región. En España, su difusión y

⁵⁹ Lendo, *op. cit.*, p. 21.

adaptación llevó un amplio proceso.

Ahora, en lo que respecta a España, la ficción caballerescas llega mediante un proceso ligado a la condición del público al que podría ir dirigida y a las condiciones sociales y culturales que la hicieran comprensible. Este desarrollo consta de cuatro etapas: referencia, asimilación, interpretación y creación.⁶⁰

Durante la primera etapa, de 1180 a 1230, en la que se consolida la lengua castellana, la materia de Bretaña sólo será una referencia. El conocimiento de esta temática llega a la Península por dos vías, a partir de 1170: la primera es el casamiento de Alfonso VIII de Castilla con Leonor de Inglaterra, perteneciente al linaje anglo-normando que estimuló la literatura artúrica y quien pudo haber llevado consigo algunas obras; la segunda, es por los trovadores catalanes como Guilhem de Berguedan, quienes conocen estas historias y las mencionan.⁶¹ Sin embargo, sólo han quedado como lejanas referencias.

Más adelante, dichas referencias tendrán carácter histórico al aparecer sus primeros testimonios en crónicas, como el *Fuero General de Navarra* de 1196 o en los *Anales Toledanos* redactados hacia 1217, en los que se da cuenta de la batalla de Camlann o Camelot. Hacia 1260, estas noticias llegan más lejos y se convierten en parte del entramado de hechos narrados en el *Libro de las generaciones*. Así, esta primera etapa de la introducción de la materia caballerescas en Castilla es la de referencia histórica.

La siguiente etapa, la de asimilación de algunas de las materias caballerescas, sobre todo de la materia clásica, se lleva a cabo durante el reinado de Alfonso X. El *Rey Sabio* utiliza esta temática caballerescas, ligada a las guerras de Troya o a personajes como Eneas, Alejandro o Apolonio, porque, según Gómez Redondo, al tratarse de obras de fondo histórico, además de aprovechar su carácter historiográfico, serían capaces de transmitir ejemplos moralizantes que interesaran a todos los grupos sociales cortesanos: “de ahí esa fascinante mezcla entre episodios mitológicos,

⁶⁰ Tomo como base el análisis historiográfico de la prosa medieval castellana realizado por Fernando Gómez Redondo en *Historia de la prosa medieval castellana*. 3 vols. Madrid: Cátedra, 2002.

⁶¹ Cfr. Ma. Rosa Lida de Malkiel, “La literatura artúrica en España y Portugal”, en *Estudios de literatura española y comparada*. Buenos Aires: Eudeba, 1966, p. 134.

peripecias militares, sucesos históricos y análisis de las conductas amorosas”.⁶²

Aunque en el reinado de Alfonso X se tienden las bases para el desarrollo de la ficción, puesto que existen las materias narrativas y conocimientos clericales apropiados para entenderlas y asimilarlas, no son propicias las circunstancias para su consolidación, sobre todo ideológicamente, ya que para el monarca una materia como la artúrica, según Gómez Redondo:

No es imaginable en su modelo de corte, ni le debían interesar las místicas visiones del Grial ni menos los conflictos con que la caballería terrenal que rodeaba a Arturo acaba construyendo su utópico espacio político; sólo las relaciones linajísticas, descritas por el obispo de Monmouth, son admitidas como fuente de la *General Estoria*.⁶³

La tercera etapa, es decir, la interpretación de las materias caballerescas en la ideología dominante se desarrolla durante el reinado de Sancho IV, en las últimas décadas del siglo XIII. En este periodo la ficción está cada vez más separada de la historiografía y aparece la traducción libre de algunos textos de la materia carolingia y artúrica. La materia carolingia ingresa completamente al contexto de la corte mediante las crónicas de la *Gran conquista de Ultramar*. Al tiempo que cuenta la conquista de Jerusalén por Godofredo de Bullón en 1099 y su recuperación por Saladino en 1187, se recrea el linaje de Carlomagno. El texto no sólo es historiográfico, sino que tiene ahora como nuevo objetivo manifestar las virtudes religiosas que permiten construir un linaje y de los defectos caballerescos que hacen que éste se pierda. Debido a esto, la *Gran conquista* no es una crónica sino una suerte de narración mixta en la que se entremezclan los componentes textuales más diversos para poder atender a todas esas necesidades de recepción que se han generado en la corte.

En la *Gran conquista de ultramar*, el discurso historiográfico se empieza a disolver entre la ficción, apoyándose en sus núcleos narrativos. Puede apuntarse por

⁶² Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana*. t. I. *La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*. Madrid: Cátedra, 1998, p. 797.

⁶³ Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana*. t. II. *El desarrollo de los géneros. La ficción caballerescas y el orden religioso*, p. 1318.

ello que, a finales del siglo XIII, se aseguran las condiciones necesarias para que esos textos, en principio caballerescos, afirmen su unidad y logren desenvolverse sin el amparo de la obra cronística. Críticos como Menéndez y Pelayo ven en estas partes de ficción –*La historia del Caballero del Cisne*– dentro del discurso historiográfico la primera novela de caballerías castellana.⁶⁴

En esta misma etapa, la de interpretación, se empiezan a desarrollar las traducciones a los ciclos artúricos de la *Post-Vulgate*. Aunque no se puede precisar en qué lengua de la Península se realizaron las primeras traducciones de esta materia, se sabe que en las postrimerías del siglo XIII, se tenían noticias de versiones castellanas de la *Estoire del Saint Graal*, el *Merlin* y la *Suite du Merlin* de la versión de Huth y la *Queste del Saint Graal*, seguida de una breve *Mort Artu*.⁶⁵

Hasta la cuarta etapa, en el periodo que abarca el reinado de Fernando IV (1295-1312) y el de Alfonso XI (1312-1350), empiezan a difundirse con mayor amplitud la ficción y la literatura artúrica en la Península y es cuando se inicia la creación de obras ficcionales propias. Fernando Gómez Redondo explica que durante las primeras décadas del siglo XIV se presentan las situaciones idóneas para el desarrollo de la materia artúrica:

Hay varias lenguas en la Península (hasta el leonés) ya evolucionadas (lógica y dialécticamente) para aprehender las sutilezas conceptuales y discursivas de estos relatos y, sobre todo, existe un público receptor (la nobleza castellana asimilada a la corte, más alguna que otra dama) capaz de asimilar esas secuencias narrativas, de verse en el “espejo” de su realidad y de imitarlas (aunque sea con el pensamiento, cuando no con la pluma).⁶⁶

En ese momento ya existe un público cortesano capaz de comprender estas ficciones y hay también una ideología dispuesta a utilizarlas: el “molinismo”. Gómez Redondo llama así al pensamiento político y doctrinal extendido a lo largo de tres decenios, de 1295-1325, impulsado por Sancho IV y tras su muerte, por María de

⁶⁴ Cfr. Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*. t. II. Buenos Aires: Glem, 1943, p. 24.

⁶⁵ Cfr. Lida de Malkiel, *op. cit.*, p. 137.

⁶⁶ Gómez Redondo, *op. cit.*, t. II, p. 1462.

Molina, su viuda, y vinculado a la escuela catedralicia de Toledo. Aunque mantiene la estructura de conocimiento de la historia, las artes, los tratados sapiensales y los regimientos de príncipes realizados por Alfonso X, intenta conformar un “regalismo aristocrático” que permitiera integrar a los clanes nobiliarios en el entramado de la corte.

Debido a la conformación de este nuevo espacio cortesano la ficción artúrica empezó a traducirse⁶⁷ con intensidad a fin de satisfacerlo. A este incipiente núcleo de receptores les interesaba mostrar las especiales formas de la “cortesía nobiliaria” contenidas en estos textos, como parte esencial de la construcción de la identidad de un grupo social. Por este mismo interés se generan las primeras novelas caballerescas castellanas: el *Caballero Zifar* y el *Amadís de Gaula*.

El *Libro del caballero Zifar*, compuesto en las primeras décadas del siglo XIV, es, a decir de Fernando Gómez Redondo, la obra clave que permite comprender cómo la ficción logra materializarse en un entramado textual propio, “afirmarse en un discurso prosístico y ensayar una amplia pluralidad de cauces genéricos, en busca de una identidad específica, cuya forma final dependerá, claro es, de las necesidades y expectativas de recepción que han de ser satisfechas”.⁶⁸

Pocos años después, dentro de esta misma etapa de composición, surge la primera versión del *Amadís de Gaula*, cuya materia argumental demuestra un perfecto conocimiento de los entramados argumentales del *Lancelot-Graal* y del *Tristan en prose*. Contrario a Juan Bautista Avalle-Arce,⁶⁹ quien fecha la composición del *Amadís* antes de 1300, Gómez Redondo asegura que ésta sólo pudo ser realizada en el quindenio de 1310-1325. Su justificación recae nuevamente en la capacidad del público de comprender, no sólo el argumento sino las referencias a la materia

⁶⁷ La traducción de la materia artúrica implicó un proceso de adaptación tal que, a decir de Luzdivina Cuesta, deben ser consideradas como creaciones castellanas, debido a que los tratamientos que reciben de los traductores: “modificación final de la historia, abreviaciones, ampliaciones, supresiones, adición de material original o combinación de distintas fuentes. Estas obras sólo pueden recibir el nombre de traducciones desde el punto de vista medieval, que admitía la libre adaptación de las fuentes originales”. Ma. Luzdivina Cuesta Torre, “Adaptación, refundición e imitación: de la materia artúrica a los libros de caballerías”. *Revista de Poética Medieval*, 1 (1997), pp. 35-70, p. 43.

⁶⁸ Gómez Redondo, *op. cit.*, t. II, p. 1371.

⁶⁹ Cfr. Juan Bautista Avalle-Arce, *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990, pp. 99-100.

artúrica. Y para ello son necesarios dilatados conocimientos de la materia de Bretaña, no directos, sino ya vertidos al castellano o al gallego-portugués:

Esto sólo puede suceder en la segunda o tercera década del siglo XIV, porque una cosa es que la materia artúrica sea conocida desde 1170 y absorbida, de modo fundamental, en las últimas décadas del siglo XIII, y otra que puedan cuajar las primeras traducciones en prosa en lenguas peninsulares.⁷⁰

Estas cuatro etapas de la llegada de la ficción caballerescas a la Península Ibérica culminan con la escritura de la ficción independiente de la historiográfica y de la crónica. Además, las traducciones de obras no sólo de materia artúrica, sino también de novelas sentimentales continúan difundiendo y tanto el *Zifar* como el *Amadís* reciben “enmiendas”, según los nuevos públicos a los que se van dirigiendo. Cambios y transformaciones que se presentan a medida que el argumento de la obra va ajustándose a las distintas situaciones sociales por las que atraviesa.

Sin embargo, no hay testimonio de que se generasen nuevas obras caballerescas originales. Para el resto del siglo XIV y hasta la primera mitad del XV, la creación de ficción caballerescas queda de alguna suerte relegada, aunque se mantiene el agrado por las narraciones caballerescas y éstas se retoman como fuente para la historiografía al principio del siglo XV.⁷¹

Durante los reinados de los tres primeros Trastámara (Enrique II, Juan I y Enrique III), no se producen obras de ficción en torno a la caballería, ni se realizan reflexiones sobre ésta como actividad nobiliaria o como estamento. Pero en el reinado de Juan II (1406-1454) a través del condestable don Álvaro de Luna, la caballería, al menos como actividad y estamento noble, adquiere nueva fuerza.

Si bien no se crearon nuevas obras de ficción de temática caballerescas, se sabe, principalmente a través del *Cancionero de Baena*, que la corte de Juan II estaba abierta a la recepción de romances de materia artúrica y carolingia realizados en la centuria anterior. Además, la continua traducción de relatos franceses, tanto artúricos como de

⁷⁰ Gómez Redondo, *op. cit.*, t. II, p. 1545.

⁷¹ Cfr. Gómez Redondo, *Historia de la prosa castellana medieval. t. III. Los orígenes del humanismo. El marco cultural de Enrique III y Juan II*. Madrid: Cátedra, 2002, p. 2087.

aventuras, mantuvo al público castellano con material literario caballeresco.

Por su parte, en Cataluña se escribe un tipo diferente de ficción caballeresca, sin relación alguna con el mundo artúrico pero tampoco siguiendo la línea de las obras castellanas. Más realista en cuanto a ambientación, acciones y características del caballero, el *Tirant lo Blanch*, fue escrito durante la segunda mitad del siglo XV y junto con *Curial y Güelfa*, forma parte de lo que Martín de Riquer llama la novela caballeresca, para diferenciarla de los libros castellanos de caballerías.

Para el último cuarto del siglo XV, en el reinado de los Reyes Católicos, el ámbito literario y cultural en general da un giro dramático debido al surgimiento y desarrollo del uso de la imprenta. Amador de los Ríos atribuye a tres razones principales que la literatura caballeresca cobre mayor atención no sólo entre el público cortesano y noble, sino, como él dice, “entre los populares”: la introducción de la imprenta, el renacimiento clásico y la conclusión de la Reconquista. Y junto a las obras artúricas más representativas se imprimieron las traducciones, prosificaciones y refundiciones de otros romances en los que el caballero tenía protagonismo:

Las historias de *don Enrique fi de Oliva*, de *don Tristan de Leonis*, de *Jofre y Brunisinda* (Tablante de Ricamonte), de *Lanzarote del lago* y de *Flores y Blanca Flor* y de otras de igual arte, traídas al romance de la España Central en la primera mitad del siglo, salían de nuevo á pública luz, impresas en los últimos días del mismo y en los primeros del siguiente, [...]. Con ellas venían á compartir las ficciones de la muchedumbre las no menos aplaudidas historias de *Oliveros de Castilla* y *Artús de Algarve*, de *la linda Melosina*, del *Baladro de Merlin*, del *Conde Partinuples*, del *Caballero Floriseo*, del *Caballero Cifar* y de otros cien paladines de igual estofa, entre los cuales tomaban también plaza célebres personajes históricos, que ya se referían al antiguo mundo, como nos indica, entre otras, la *Historia del rey Vespasiano*, ya á la edad media, de que es eficaz comprobante la *Historia de Roberto el Diablo*, que hay fin en el teatro nacional notable acogida.⁷²

También Henry Thomas asegura que la novela de caballerías fue el primer tipo de ficción que se estableció con fortuna en el siglo XVI. Este éxito se genera a partir de la impresión de seis traducciones de obras francesas. Dos del ciclo artúrico: *El baladro del sabio Merlín*, de 1498 y *Merlín*, junto con la *Demanda del Santo Grial*, de 1500.

⁷² Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española*. t. VI. Madrid: Gredos, 1969, p. 378. Mantengo la ortografía y puntuación originales.

Otras dos pertenecen a la serie carolingia: *Paris e Viana* (ca. 1494), *Enrique fi de Oliva*, de 1498. La quinta, *La historia del noble Vespasiano* (ca. 1490 y 1499), apareció también en portugués en 1496. La última es *Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe*, de 1499.⁷³

Ya en el inicio del siglo XVI y con la publicación de la versión refundida por Garcí Rodríguez de Montalvo del *Amadís de Gaula* en 1508 (aunque se cree que se hizo una impresión anterior, en 1490 o 1496, la cual está desaparecida), empieza una intensa producción del género que durará por lo menos hasta finales del siglo. Estas obras, conocidas por la crítica como libros de caballerías, para diferenciarlas de sus antecedentes medievales, tomaron como modelo –en estilo, estructura, tipo de aventuras y rasgos del caballero– al *Amadís de Gaula*. Además, estos textos tuvieron un formato editorial que los unificó.⁷⁴

Las traducciones castellanas de algunos romances caballerescos franceses de aventuras fueron las pioneras en la imprenta peninsular, mientras se desarrollaba la producción de obras originales castellanas y se mantuvieron en el gusto del público hasta el siglo XIX, gracias a la literatura de cordel.

Estos textos, además de ser traducciones anónimas de historias medievales, principalmente francesas, tienen otras características comunes. No se les ha podido unificar en un género, ni se las puede catalogar como “ciclo” o “materia” ya que en conjunto no tratan una temática común; algunas pertenecen al ciclo artúrico, otras derivan de los *romances de aventuras* franceses, otras son del ciclo carolingio o de la épica castellana y otras tienen influencia de la hagiografía.

Sin embargo, en su argumento presentan las aventuras de un caballero que sigue el modelo literario reconocido a lo largo de la Edad Media; y en casi todas ellas el desarrollo argumental presenta rasgos tremendistas y melodramáticos e incluso motivos fantásticos y mágicos, que dotan al relato de una lectura atractiva y

⁷³ Cfr. Henry Thomas. *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*. Madrid: CSIC, 1952, p. 29.

⁷⁴ Cfr. José Manuel Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid: Ollero & Ramos, 2000, p. 48.

sorprendente.⁷⁵ Su formato las ha agrupado. Tienen como rasgo material identificador su breve extensión, que por lo general no supera los ocho folios, y su formato, que regularmente es de cuarto. A estas obras, la crítica las ha llamado narrativa caballerescas breve o historias caballerescas.

La mayoría de estas composiciones gozaron de gran auge a lo largo de todo el siglo XVI, de lo cual dan cuenta las numerosas reimpresiones que conocemos. Además, muchas de ellas sobrevivieron a lo largo de varios siglos a través de la literatura de cordel, pero fueron sufriendo modificaciones en sus contenidos iniciales para adaptarse a los distintos públicos y requerimientos materiales. En el siglo XX estas historias se han vuelto a imprimir aunque más para los estudiosos del tema que para el público lector y se han tratado de rescatar sus versiones más antiguas. Nieves Baranda ha publicado quince de ellas en el libro *Historias caballerescas del siglo XVI*.⁷⁶

De cinco de estas obras realizaré en posteriores capítulos el análisis de las características del modelo de caballero literario, para determinar si se sujetan al modelo medieval, mismo que fijaremos en los próximos capítulos: *Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe*, *El rey Canamor*, *París y Viana*, *Enrique Fijo de Oliva* y *La Poncella de Francia*.

Por otra parte, al hablar de la literatura que se generó en torno al caballero, hay que detenernos en aquellos que no forman parte de la ficción: los tratados caballerescos.⁷⁷ Estas obras instruyen sobre lo que implica ser caballero, es decir hacen recuentos de las características que deben tener quienes como tal se consideren y las ceremonias que marcan su entrada al grupo, así como sus obligaciones y sus compensaciones. Gladys I. Lizabe de Savastano, define así el género de los tratados de caballerías:

⁷⁵ Cfr. Víctor Infantes, "La narración caballerescas breve", en María Eugenia Lacarra (ed.). *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991, p. 177.

⁷⁶ *Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. de Nieves Baranda, dos tomos. Madrid: Turner, 1995. En esta edición no están incluidos los siguientes textos que también conforman al grupo: *Historia de la Donzella Theodor*, *Crónica del rey Guillermo*, *Libro del infante don Pedro de Portugal*, *Libro de los siete sabios de Roma*, *Historia del noble Vespasiano*.

⁷⁷ No incluí las crónicas históricas, en las que el caballero también juega un papel fundamental, debido a que su amplitud excedería los límites e intenciones de esta investigación. Además, considero que en muchos casos, los autores de las crónicas de caballeros y sus hechos reales utilizan buena parte de los rasgos del modelo de caballero literario que analizaremos en los siguientes capítulos.

Abriéndose camino de los espejos de príncipes, es una forma literaria que, vehículo de propaganda, presenta un programa de educación que abarca los más diversos aspectos de la vida del defensor. La complejidad de la situación caballeresca impone al tratadista un esfuerzo ordenador que se canaliza en una búsqueda por superar la dificultad de la *ipsius rei*. Para ello se utiliza un discurso ordenado, unitario y con fuerte tendencia expositiva, estructurado a partir de una premisa básica. La unidad del tratado se logra mediante una virtud de coherencia expositiva que va recorriendo y anudando diversos temas. Además, el tratado de caballería puede acudir a un suave elemento de ficción para comunicar o actualizar su doctrina.⁷⁸

Los tratados caballerescos, atribuidos también a autores de origen clerical, están escritos en lengua vulgar, la que entendían los caballeros. Maurice Keen explica que los conocimientos de los clérigos ampliaron la idea del significado del caballero y “probaron de un modo concluyente que *chevalerie* sin *clergie* (erudición) nada valía, pues ambas eran los pilares de la sociedad” y asegura que sin la erudición clerical la caballería “no hubiera pasado de ser una clase hereditaria de militares profesionales, algunas veces heroicos, pero esencialmente toscos”.⁷⁹

Desde luego, los tratados de caballería nos ayudan a vislumbrar lo que los grupos dominantes querían ver en el caballero, pero no se puede considerar que cada combatiente a caballo seguía al pie de la letra ese modelo impuesto, debido a que describen al caballero con términos preferentemente sacros, los cuales no eran del todo comprendidos por muchos de ellos o encontraban justificado ignorarlos. En su gran mayoría, podría decirse que presentan una imagen demasiado optimista o excesivamente arrogante del caballero o que son novelescos y abusan de la teología aplicada a la vida caballeresca, que en la práctica cotidiana de violencia y peligro eran difíciles de llevarse a cabo.

Hay obras, sin embargo, que presentan a la caballería como un estilo de vida y ofrecen sus características ideales o incluso los problemas prácticos a los que tendrían que enfrentarse los caballeros.

⁷⁸ Gladys I. Lizabe de Savastano, “El título XXI de la *Segunda partida* de Alfonso X, patrón medieval del tratado de caballería hispánico”, en María Eugenia (Ed.). *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991, pp. 81–102, p. 101.

⁷⁹ Keen, *op. cit.*, p. 18.

Hasta ahora se considera el primer tratado sistemático de la caballería al *Livre des manières*, escrito por Etienne de Fougères, obispo de Liseux, entre 1170 y 1180. La triple ordenación de la sociedad –*oratores, bellatores y laboratores*– constituye el punto de partida del tratado. Describe al caballero desde su posición social y linaje: debe ser un hombre libre, “*de franche mere né*”; y también algunos de sus rituales: el juramento que éste debe hacer cuando recibe la “orden” de la caballería y la toma de la espada del altar.⁸⁰

La ceremonia de armar caballero y la parafernalia que ésta implica, por su parte, son descritas en la *Ordene de Chevalerie*, compuesta en el norte de Francia, antes de 1250, en la que se explican las obligaciones cristianas que contrae el novel caballero.

Pero al mismo tiempo en que el caballero destaca en casi todos los ámbitos de la sociedad y la cultura lo exalta por ser hombre de armas educado en las cortes de los grandes señores, por sus finos modales frente a las damas o por su bravura en las expediciones guerreras, o se admira a la figura del caballero literario plasmado en las obras de Chrétien de Troyes: también se componen algunos tratados que critican expresamente a los caballeros laicos, contraponiéndolos con los cristianos, principalmente pertenecientes a las milicias religiosas. Estos tratados son útiles porque exponen los excesos de los caballeros concretos.

Varios cronistas, sobre todo los eclesiásticos, hacen evidente que los caballeros, a pesar de las amonestaciones de la Iglesia, abusan de su fuerza y siguen robando y viviendo en “el lujo y el vicio”. Peter de Blois hacia 1170 censura la forma de vida de los caballeros:

Los caballeros de hoy en día, desde el momento en que son honrados con el cinturón de la caballería, se rebelan contra la autoridad de Dios, y luchan contra el patrimonio del Crucificado. Roban y saquean a los pobres del Señor, aterrándoles sin misericordia. Sacian sus obscenos apetitos con el dolor de las gentes. Estos caballeros, que deberían utilizar la fuerza de Cristo contra los enemigos, luchan ahora en esta borrachera de destrucción, masacrando, consumidos por la lujuria,

⁸⁰ Cfr. Keen, *op. cit.*, p. 19.

y deshonrando con sus degeneradas vidas el nombre y oficio de la caballería.⁸¹

Comparados con los miembros de las órdenes militares religiosas, como la recién formada de los Templarios, los caballeros laicos tienen multitud de defectos. Este tipo de caballería es reprendida por varios pensadores de la época, como por ejemplo Bernardo de Chairveaux. En su tratado *Liber ad milites Templi de laude novae militiae*, asegura que la milicia secular es impía por su “mundanidad y por su loca entrega a las guerras fratricidas entre cristianos”. Dedicó varias páginas a la sátira del caballero laico y por lo tanto realiza una lacerante condena de esa cultura que precisamente se estaba consolidando en las cortes de la época:

Las blandas manos metidas en guantes de hierro, los hermosos y perfumados cabellos cubiertos por el yelmo cincelado, la cota de mallas de hierro larga hasta los tobillos con suntuosas sobrevestes de seda coloreada o bordada, el gran escudo en forma de almendra muy pintado, el caballero profano galopa por los prados en flor hacia la condena eterna.⁸²

Más adelante, en el siglo XIII, Ramon Llull escribe el *Llibre de l'ordre de cavalleria*, en el que trata de demostrar, según el prólogo, que los caballeros “tienen honor y señorío sobre el pueblo para ordenarlo y defenderlo”.⁸³ Al respecto, el autor cuenta cómo se inició la caballería y su propósito, explica el oficio del caballero, señala las amonestaciones que requiere el escudero cuando desea entrar en la orden de caballería, describe la ceremonia de armadura del caballero, detalla el significado de sus armas desde un punto de vista religioso, enumera la forma en que debe comportarse y la manera en que debe ser atendido. Este tratado cobró fama y lo mantuvo incluso luego de que en el siglo XVI lo difundiera el célebre impresor inglés William Caxton. Su contenido se corresponde con el título XXI de la Segunda *Partida* del rey Alfonso X e influyó otros tratados castellanos como el *Libro del caballero et del escudero* de don Juan Manuel y el *Doctrinal de los caballeros*, de Alonso de Cartagena,

⁸¹ Cita en Hopkins, *op. cit.*, p. 31.

⁸² Cita en Cardini, *op. cit.*, p. 98.

⁸³ Ramon Llull, *Libro de la orden de caballería*. Madrid: Alianza, 2000, p. 15.

escrito en el siglo XV.

Por otra parte, en 1350 un famoso caballero retirado, Geoffrey de Charny, escribe el *Livre de chevalerie*. Esta obra es la más práctica y hasta cierto punto la más apegada a la realidad del caballero. Su autor atiende sobre todo los conceptos de honor y de éxito. Su principio es “el que logra más es el más valioso”. Para Charny, la caballería se extiende más allá del círculo de aquellos que han sido formalmente armados caballeros. Dice Maurice Keen que la visión de la caballería de Godofredo de Charny es completamente humana y, por esta razón, atractiva. A pesar de esto, aclara Keen, no podemos equivocarnos sobre los sentimientos religiosos y profundamente cristianos con los que ha iluminado su visión global de la caballería.⁸⁴ La obra ofrece una serie de consejos prácticos para los hombres de armas acerca de la búsqueda del mayor honor y plantea problemas prácticos –como la distribución de los botines– y algunas de sus soluciones.

Sin embargo, para cuando se escriben estos manuales sobre el caballero y sus características, la hegemonía del hombre a caballo está ya sufriendo cierto deterioro en su utilidad bélica y los privilegios que gozaba comienzan a limitarse solamente al grupo social más elevado, la nobleza. Las aspiraciones sociales de los caballeros modestos son cada vez más difíciles de cumplir y la entrada al grupo de élite es más restringida. A mediados del siglo XIII, ser caballero parece sólo un rasgo más de los hombres nobles.

1.1.5 La transformación y el declive del caballero

A partir del siglo XIII el caballero deja sus funciones guerreras para ser solamente un título que corresponde a los nobles. Más adelante, como es necesario enfatizar aquí, el caballero sólo es un referente para la nobleza.

En algunas regiones de Europa, a lo largo del siglo XIII –en otras ya desde el siglo XII– surgen limitaciones jurídicas para los aspirantes a caballero. Claro,

⁸⁴ Cfr. Keen, *op. cit.*, pp. 27-30.

especialmente para aquellos que quieren ser “armados” y por lo tanto pertenecer al grupo de élite, puesto que también empiezan a proliferar jinetes que cumplen su función guerrera en las comitivas del señor, pero sin llevar a cabo la ceremonia de armadura.

Estas restricciones, también conocidas como cláusulas, se implementan sobre todo en las regiones donde el poder político es más sólido y donde intentan perfilarse las estructuras de un Estado. Consisten, sobre todo, en armar caballero a quien descienda directamente de un caballero. La aristocracia reserva para sus hijos esta función militar de guerrero de élite que se convierte, más que nunca, en un privilegio. En adelante, en la mayoría de las regiones de Europa occidental, los caballeros son hijos de nobles, aunque no todos los nobles quieren pasar por la investidura o entrar en la caballería.

A esto añadiremos que debido a que el combate a caballo ya se ejercía de manera independiente a la “dignidad” obtenida al armarse caballero, se empezó a distinguir entre los simples *milites*, guerreros a caballo, y los *milites* “equipados” o caballeros que habían pasado por la investidura. Y, ser esto último, implicaba una distinción social. En muchas ocasiones, se armaban caballeros a hombres que no tenían como profesión las armas y que incluso “se cuidaban de montar a caballo”, a decir de Franco Cardini.⁸⁵

Entonces se abre la brecha social entre la alta y la baja nobleza, que un siglo antes compartían los avatares de las escaramuzas guerreras. Esto se nota en la división de los rangos en las tropas. Los caballeros se consideran “abanderados” si tienen condición de señores, por lo que pueden “alzar una bandera” que representa la autoridad sobre sus tierras y el mando sobre cierto séquito. O se denominan “bachilleres”, término que en francés se entendía habitualmente como sinónimo y homónimo de *bas chevalier*. Los primeros, son, desde luego, los señores feudales, los nobles, y los otros, los guerreros que para ese momento son apenas asalariados que no pueden aspirar a mejorar su entorno económico y social. Estos últimos empiezan a

⁸⁵ Cardini, *op. cit.*, p. 115.

distinguirse cada vez menos de los soldados a pie de rango inferior, los infantes, que en muchos casos son villanos. Más adelante, debido al avance tecnológico en la artillería, los caballeros se vieron paulatinamente relegados a los combates cuerpo a cuerpo, junto a los soldados comunes.

El caballero sufre entonces, desde mediados del siglo XIII, una transformación en sus rasgos, que ha llevado a muchos estudiosos a considerarlo como su declive. Y es que, en efecto, el caballero pierde su función guerrera. Esta desfuncionalización tiene varias causas, entre las que encontramos dos principales: las nuevas técnicas de combate y la crisis económica de la nobleza. En ambos casos, el caballero ve menguada la demanda de sus servicios y sólo puede ofrecer el refinamiento y los valores que la cultura y la literatura le habían otorgado.

Desde el siglo XIII se empieza a manifestar un cambio sustancial de las técnicas militares con la introducción de la ballesta y el arco en los campos de asedio y de batalla. La ballesta, que en su versión portátil procedía de las estepas de Asia, fue prohibida por la Iglesia durante mucho tiempo por la eficacia mortal de sus disparos. El arco, sobre todo el *longbow* inglés –de largo alcance y de gran velocidad de tiro que se cargaba con mayor rapidez que la ballesta– también era un arma eficaz, que cobró mucha importancia en el siglo XIV, aunque ambas eran conocidas desde el siglo XI. Estas armas no eran utilizadas por los caballeros pues, a decir de Andrea Hopkins, “la posibilidad de aniquilar a un enemigo anónimamente y desde una distancia segura significaba una ventaja desleal”.⁸⁶ Pero, finalmente fueron aceptadas como armas habituales.

El poder mortífero de la lluvia de flechas fue uno de los elementos que disminuyó la importancia de los caballeros desde las dos perspectivas de una batalla, el ataque y la defensa. En la primera, porque eran mucho más eficaces para acabar con todo tipo de enemigo, por la distancia que recorrían sin poner en peligro a los arqueros y porque en general, los blancos más fáciles eran los caballos, parte indispensable del ataque de la caballería. En la segunda, estas armas habían obligado

⁸⁶ Hopkins, *op. cit.*, p. 128.

a los caballeros a hacer mucho más pesado su armamento defensivo, con lo cual quedaban cubiertos de metal de la cabeza a los pies, lo que les daba poca movilidad.

Para el siglo XIV la debilidad de la carga de la caballería es más notoria frente a la infantería ya que otra vez un arma hace estragos en el caballero: la versión temprana de la alabarda. Hopkins describe su funcionamiento:

Arma formada por un largo palo, que combinaba una hoja larga como la de las bayonetas en la parte superior, una hoja como la de las hachas a un lado, y una punta o gancho en el otro. Los soldados podían enganchar a los caballeros con el gancho para desmontarlos, y luego apuñalarlos con la bayoneta y despedazarlos con el hacha. El largo mando de las alabardas permitía que sus portadores hirieran gravemente a los caballos o caballeros antes de estar al alcance de sus armas.⁸⁷

El caballero pronto se vio en desventaja frente a la artillería, aunque seguía siendo parte importante de las tropas. Pero el costo cada vez más elevado de su armadura y la pérdida constante de caballos hacía casi incosteable al jinete armado.

El otro factor que contribuyó a la desfuncionalización del caballero es la crisis económica de la aristocracia feudal, que ocasionó que un gran número de caballeros perdiesen sus ingresos por el servicio de las armas y que otros, por voluntad real, se convirtieran en nobles. En general, esta problemática explica el cambio radical de los rasgos del caballero a finales de la Edad Media.

La consolidación del comercio y, con ella, del dinero, así como la reorganización de la figura real, ocasionaron que el valor de la tierra, principal riqueza en la sociedad medieval, fuera disminuyendo drásticamente. El arriendo de la tierra se debilitó sin cesar y con ella el poder de sus propietarios. El poco rendimiento en efectivo que proporcionaban sus posesiones llevó a muchos nobles a venderlas o rentarlas, lo que ocasionó la progresiva desintegración de los dominios.

Con la pérdida de la tierra y su usufructo, la nobleza también pierde los dos fundamentos de su poder: poseer un territorio y mandar a los demás. Al carecer de recursos para mantener o recompensar a los caballeros a su servicio, se queda sin el

⁸⁷ Hopkins, *op. cit.*, p. 134.

control militar. Muchos de los caballeros son acogidos por el rey o el príncipe, otros quedan en la indefensión.⁸⁸

Ante esta crisis algunos nobles logran obtener sus ingresos merced a otros recursos: cobrando diezmos o cambiando el tipo de explotación de la tierra, haciéndola productiva por sí misma –o sea de labor– y, cuando han conservado la fuerza militar, imponiendo elevados *travers* a los mercaderes escoltados en sus dominios y fuertes peajes en los lugares de paso. Los que no pueden hacerlo, tienen que reducir su tren de vida e incluso su linaje desaparece. Robert Fossier lo explica:

Asistimos entonces a un descenso progresivo hacia la mediocridad, difícil de seguir porque poco a poco los que no tienen nada que dar, vender o cambiar van desapareciendo de los documentos. Unos liquidan sus últimos alodios y se ponen bajo la protección de algún pariente o vecino más rico. (...) En algunos casos se puede medir la desaparición de familias incapaces de seguir siendo dueñas de su destino.⁸⁹

Estas vicisitudes nobiliarias tuvieron dos consecuencias para el caballero. La primera fue su desempleo, cuya solución se manifiesta a su vez en varias secuelas. En ocasiones se incorporaban a las mesnadas de los reyes o de grandes comerciantes como guerreros a sueldo o mercenarios; en otras, se convertían en salteadores de caminos. Así, mientras el modelo de caballero elegante y gentil mantenía su fuerza en la literatura, en la vida concreta el caballero sufría la incertidumbre económica. A decir de Franco Cardini:

La cultura aristocrática medieval estaba llena de valores y de gérmenes caballerescos (...) pero la caballería propia y verdadera se había convertido en algo muy pobre: una serie de oropeles exteriores que se podían vender y comprar, o un instrumento de promoción social, o bien una informe maraña de guerreros orgullosos de su rango, pero pobres en medios y en continua búsqueda de métodos de subsistencia.⁹⁰

Por otro lado, y de manera contraria, la segunda consecuencia del

⁸⁸ Cfr. Fossier, *op. cit.*, p. 327.

⁸⁹ Fossier, *op. cit.*, pp. 331-332.

⁹⁰ Cardini, *op. cit.*, p. 116.

debilitamiento de la nobleza feudal fue el “ennoblecimiento” de algunos caballeros. Ante la progresiva desaparición de muchos linajes y para evitar la extinción de la nobleza, ésta tuvo que aceptar la renovación regular de sus filas. Una de las múltiples maneras de acceder al tratamiento de *dominus* y de gozar de las exenciones y privilegios de la nobleza, fue la caballería. Algunos reyes, aprovechando que el caballero ya cumplía con requisitos nobles previos al acceder a esa “dignidad”, le otorgaba tierras y títulos a cambio de su fidelidad. Pero ya no en el sentido feudal del término, es decir, ya no como vasallo, puesto que las instituciones de implementación de justicia y cobro de impuesto estaban centralizadas ahora en el monarca y no en los señores. Los caballeros pertenecían, en todo caso, a un aparato aristocrático partidario por completo del rey.

El caballero noble, a partir de entonces, ya sin ninguna función militar, se convirtió en la manifestación de la aristocracia y sólo conservó su comportamiento, algunos valores y la parafernalia de su antigua ocupación, como la cortesía, la idea de honra y la presencia activa en juegos y torneos. Así, la caballería, a decir de Francisco Rico, fue refugiándose con mayor entusiasmo en la imitación ornamental de sí misma:

Símbolos de los nuevos tiempos pudieran ser las extravagantes cimeras de tantas invenciones: de cartón piedra o, cuando mucho de oro o plata “de martillo” (...) En efecto, si la guerra no es ya la guerra de los caballeros, ¿por qué no hacerla caballescica de mentirijillas en torneos y pasos de armas, cañas, sortijas, entradas, saraos?⁹¹

Además, frente a esta desfuncionalización guerrera del caballero, los reyes tratan de afianzar aun más su poder y propician la creación de órdenes cortesanías inspiradas en las religioso-militares y en los modelos propuestos por la literatura caballescica. En la estructura interna de estas nuevas órdenes impera un código que suma a la fe cristiana y al servicio de las damas, la fidelidad al rey.

Franco Cardini asegura que por esta fidelidad, las órdenes seculares cortesanías

⁹¹ Francisco Rico, “Un penacho de penas: de algunas invenciones y letras de caballeros”, en *Texto y contextos*. Barcelona: Crítica, 1990, pp. 189-227, p. 221.

jugaron un papel muy importante en la conversión a la monarquía, sobre todo en los países de antiguo régimen feudal, ya que hasta bien entrado el siglo XV la nobleza estaba muy lejos de apoyar monolíticamente al trono y a la dinastía entrante.⁹² Maurice Keen llama curiales a estas órdenes, sometidas a la soberanía de un fundador principesco y de sus sucesores, y explica su función dentro del estrato noble:

Es evidente que, como instituciones prestigiosas, las órdenes curiales tenían gran fuerza en la manera de dar expresión visible y recordatoria a los conceptos de lealtad y de alianza, que eran conceptos clave en el vocabulario de la política y el arte de gobernar en la tardía Edad Media. Como podríamos esperar, una característica de los estatutos de todas las órdenes curiales es la tenaz insistencia en las obligaciones del compañero con el jefe o soberano de la Orden.⁹³

Estas órdenes se caracterizaron por las fastuosas e imaginativas ceremonias, por las recargadas divisas, por las opulentas vestiduras, por los votos extravagantes que realizaban sus miembros y porque estaban ligadas por completo al aparato cortesano y totalmente alejadas del campo de batalla. Algunos estudiosos ven en estas órdenes la decadencia total de la caballería, pues consideran que sus rituales y ceremonias representan un esplendor vacío y un alejamiento de los ideales caballerescos.

Sin embargo, para Maurice Keen la atención a estos aspectos decorativos no se debería interpretar como un fin en sí mismo. Asegura que era una manera de “rendir homenaje a los serios compromisos de la caballería a que estaban obligados los compañeros de las órdenes caballerescas”, lo cual “evidencia con claridad cómo el ideal de finales de la Edad Media permanecía fiel a sus orígenes, a pesar del aspecto cambiante que presenta”.⁹⁴

Junto a las órdenes seculares cortesanas, los caballeros nobles desarrollan otras actividades como los torneos con armas embotadas, los pasos de armas y los votos caballerescos, que tienen una gran popularidad en el siglo XV y que en muchos casos

⁹² Cfr. Cardini, *op. cit.*, p. 117.

⁹³ Keen, *op. cit.*, pp. 244-245.

⁹⁴ Keen, *op. cit.*, p. 257.

toman elementos de la literatura cortés.

En Castilla, hay numerosos ejemplos de la manera en que la aventura caballeresca conquistó los espacios de la realidad. Son constantes los pasos de armas y torneos que se realizaron en la primera mitad del siglo XV: las justas de Valladolid en 1428 o los pasos mantenidos por don Álvaro de Luna en 1434, por don Iñigo López en 1435 o por el conde de Haro con ocasión de traer a doña Blanca a Castilla para casar con el príncipe don Enrique en 1440, entre muchos otros, según estudia Martín de Riquer en *Caballeros andantes españoles*, quien asegura que los nobles castellanos gustan de los pasos de armas por ser “grandes admiradores de las novelas de aventuras y de las hazañas de sus héroes, quieren vivir como ellos, y tanto los torneos y las justas como los pasos de armas los organizan teniendo presentes modelos literarios”,⁹⁵ aunque más adelante, el estudioso también acepta que estas actividades implicaban además las tensas relaciones políticas: refiriéndose al paso honroso de Suero de Quiñones reconoce que “nacido en la casa del condestable don Álvaro de Luna, pudo pretender, entre otras muchas intenciones, ser la respuesta del paso de la Fuente Ventura, con el que don Enrique de Aragón había empequeñecido las justas organizadas por don Álvaro”.⁹⁶

Al final de la Edad Media, el caballero se transforma en un noble, desentendido casi siempre de la guerra, que para entonces también ha cambiado sus rasgos, pero guarda en su comportamiento los valores que durante varios siglos lo caracterizaron y lo diferenciaron del resto de la sociedad.

1.2 El caballero en el siglo XVI

Durante el XVI, al debilitamiento de la nobleza frente al rey, hay que agregar la reorganización de un incipiente Estado monárquico que terminó de matizar las características finales del caballero.

Antes de abordar los rasgos del caballero en el siglo XVI es necesario tomar en

⁹⁵ Martín de Riquer, *Caballeros andantes españoles*. Madrid: Espasa-Calpe, 1967, p. 68.

⁹⁶ *Ibíd.*, p. 99.

cuenta una dicotomía en éstos. En primer lugar, veremos al caballero, ya sea en la corte, haciendo las veces de cortesano, ya en el campo de batalla como soldado. En segundo lugar, observaremos las características del modelo de caballero aplicadas a los hombres nobles en general o a algunos hombres de armas, pero separados del caballero mismo. Y es que en el siglo XVI, el hombre de armas a caballo se desdibuja casi hasta desaparecer. No así sus rasgos y sobre todos sus valores, que siguen permaneciendo en la sociedad durante mucho tiempo, aunque únicamente como un extracto, que para este trabajo llamaremos espíritu caballeresco.⁹⁷ Aún así, durante esta centuria el caballero como personaje literario tuvo mucha importancia en la literatura debido a un nuevo medio de difusión, la imprenta.

1.2.1 El caballero y el soldado

El siglo XV estuvo colmado de acciones caballerescas. En toda Europa se veían las hazañas y los espectáculos de los pasos de armas, de torneos y de los votos extravagantes. Todavía durante el siglo XVI la nobleza, ya instalada en la corte de los grandes monarcas, buscaba los fastos caballerescos para mostrar superioridad social; al mismo tiempo, los acaudalados burgueses recurrían a las actividades caballerescas en su anhelo por igualarse con la aristocracia.

Los caballeros armados, que en su mayoría pertenecían a la nobleza, y pasaban el tiempo en la corte real al lado de la alta aristocracia, participaban en tales actividades cortesanas. Sin embargo, no todos los nobles con ese título permanecían inactivos o con algún cargo burocrático. También hubo muchos caballeros que mantenían su función guerrera en los ejércitos. Aunque en general podría pensarse que estos actos cortesano-caballerescos y los propiamente militares no eran compatibles entre sí, Maurice Keen dice que ambas acciones no estaban del todo distanciadas. Como ejemplo de caballero cortesano y guerrero describe a Bayart:

⁹⁷ Tomo prestado el término de José Enrique Ruiz-Doménec, si bien no en el estricto sentido que él utiliza en su obra *La novela y el espíritu de la caballería*. Madrid: Mondadori, 1993.

Ganó su fama como *chevalier sans peur et sans reproche* en las duras guerras italianas de principios del siglo XVI. Primero se inició en las armas y atrajo la atención de todo el mundo al aceptar a los dieciocho años el reto del paso de armas organizado por el veterano borgoñón Claude de Vauldray, en 1491, donde se comportó destacadamente ante un justador mucho más experimentado que él. Combinando los dos papeles de auténtico guerrero y campeón de justas, Bayart formaba parte de una gran compañía.⁹⁸

A la par del desarrollo de la corte real –como habitáculo de la aristocracia y del rey y sede de todas sus actividades–, en este siglo se empiezan a organizar los ejércitos formales que estaban al mando del monarca y que luchan para defender a las incipientes naciones. Como ya se vio, con los avances en la tecnología los caballeros perdieron importancia en la estructura militar, pero siguieron formando parte de los batallones en un reducido número. Claro, estamos hablando de los soldados a caballo, ya que los caballeros armados, miembros casi todos de la nobleza no hacían su servicio en las armas de ese modo, sino que tenían cargo de oficiales dentro del ejército. Es decir, solían tener un puesto de autoridad. Michael Mallett explica que esto se debía a que los conocimientos, el estatus y la base económica necesarios para reclutar y dirigir tropas seguían estando esencialmente ligados a la clase noble, y pocos fuera de ésta podían triunfar en la carrera de las armas.⁹⁹

Los caballeros podían enlistarse en los ejércitos como oficiales, pero eran pocas las plazas que había vacantes para ellos, sobre todo con el cambio que los grupos armados experimentaban. En el siglo XVI, las grandes batallas se realizaban en el mar y se requería, en las armadas, de capitanes con conocimientos náuticos y no sólo con dotes de mando.

En el caso de la conquista de América, los caballeros españoles pudieron mantenerse en la hegemonía de los ejércitos que cruzaron el Atlántico, sobre todo por la influencia psicológica que ejercieron los caballos sobre los indígenas americanos. Aunque este primer grupo de conquistadores podría ser considerado como de meros soldados a caballo, más tarde, llegan a esta tierra en busca de nuevas oportunidades

⁹⁸ Keen, *op. cit.*, p. 274.

⁹⁹ Cfr. Michael Mallett, "El condottiero", en Eugenio Garín (ed.). *El hombre del Renacimiento*, Madrid: Alianza, 1999, pp. 51-77. p. 64.

“un número extraordinario de ‘segundones’, de hijos menores de familias de la grande, media y pequeña aristocracia, también pobres diablos, en cierto modo, pero que han conocido en las casas en que nacieron el modo feudal de vida, con sus mitos, sus ideales y sus técnicas”,¹⁰⁰ que sin duda eran, en muchos casos caballeros armados.

Todo esto no quiere decir que cualquier caballero era un oficial del ejército, pues serlo dependía directamente del nombramiento conferido por la más alta autoridad, que en muchos casos era el rey. En España, por ejemplo, muchos grandes soldados, héroes para el Imperio, gastaban años de su vida y una buena cantidad de dinero esperando sus nombramientos de capitán. En algunos casos, nunca llegaron. Además, los caballeros nobles no siempre eran los más adecuados para ocupar una plaza de oficial, ya que, a decir de Maurice Keen, el trabajo de este último tenía un ámbito administrativo mucho más evidente y también un ámbito de acción relativo a la oficina y a los problemas de paga y el abastecimiento.¹⁰¹ Así, aunque era más probable que un caballero fuese nombrado oficial, por encima de candidatos no nobles o no armados, tampoco todos los oficiales eran caballeros. Este nombramiento, más que deberse a su origen, se debía a su “oficio” y a la forma de realizarlo.

De tal manera que, la reciente creación del ejército organizado, pagado y controlado por el rey, es la última transformación que el caballero y su función guerrera sufren. Con guarniciones y compañías permanentes, disponibles para cualquier contingencia, la idea del servicio militar de los guerreros nobles, con sus propios recursos, se desvaneció. Pronto, los ejércitos contarían con la instrucción precisa para los soldados, mientras que los torneos –entendidos como parte del entrenamiento– desaparecerían. Keen resume de esta forma las diferencias ideológicas entre el caballero y el soldado: “La concepción de un estado de la caballería con una misión general de defensa de la justicia y de los débiles se encontraba por debajo de la concepción del oficial, cuya profesión era combatir a los

¹⁰⁰ Ruggiero Romano y Alberto Tenenti, *Los fundamentos del mundo moderno*, Madrid: Siglo Veintiuno, 1974, p. 185.

¹⁰¹ Keen, *op. cit.*, p. 316.

enemigos del rey".¹⁰²

Por otro lado, los caballeros nobles que tenían recursos reducidos y no contaban con una buena relación con el monarca, se enlistaban en la famosas compañías de fortuna como caballeros mercenarios. En Italia, este tipo de soldados, de múltiples nacionalidades, tuvieron mucha demanda a lo largo de varios siglos y especialmente en el XVI eran frecuentemente utilizados por las Ciudades-Estado, en donde eran conocidos como *condottieri*. Michael Mallett describe a estos hombres de armas que firmaban la *condotta* (contrato en que se establecen las condiciones del servicio militar) en su calidad de capitanes que han reunido a otros hombres para que peleen a su lado:

Casi todos los *condottieri* eran hijos de la aristocracia terrateniente, a los que la profesión de las armas les ofrecía oportunidades, no sólo de enriquecerse, sino también de ganar prestigio y posición fuera de los escalafones jerárquicos habituales. Aunque las tierras y la posición social aseguraban un buen comienzo en la carrera, los logros y el éxito dependían en buena medida de cualidades más personales.¹⁰³

Además, no hay que olvidar que en el siglo XVI seguían existiendo órdenes religioso-militares en las que el caballero mantenía su función guerrera casi intacta, al igual que sus privilegios y los rituales como la investidura de armas. La más famosa, por sus triunfos, es la Orden de los Caballeros Hospitalarios o de Malta. Con sus incursiones navales por toda la costa del norte de África y el Mediterráneo en general, causó muchos daños y molestias al Imperio Otomano, en un tiempo en que la Cruzada no importaba a casi ningún soberano de Europa.¹⁰⁴ Tras la derrota de Solimán, en el conocido Sitio de Malta en 1565, los Caballeros Hospitalarios consiguieron derrotar a un ejército de unos treinta mil soldados escogidos y su hazaña fue celebrada por toda Europa. Su heroicidad, dice Andrea Hopkins, les proporcionó nuevos reclutamientos y abundantes donaciones.¹⁰⁵ Todavía a principios del siglo XVII, era considerado un

¹⁰² Keen, *op. cit.*, p. 320.

¹⁰³ Mallett, *op. cit.*, p. 63.

¹⁰⁴ Cfr. Romano, *op. cit.*, pp. 200-201.

¹⁰⁵ Cfr. Hopkins, *op. cit.*, pp. 166-167.

gran honor ser armado caballero Hospitalario, como lo cuenta en su biografía el soldado Alonso de Contreras:

Me armaron caballero con todas las solemnidades que se requieren y dieron una Bula que la estimo más que si hubiera nacido del Infante Don Carlos, donde dicen que por mis notables hechos y hazañas me arman caballero, gozando de todas las encomiendas y dignidades que hay en la Orden y de que gozan todos los caballeros de justicia.¹⁰⁶

Poco a poco, aquello que en un principio había dado vida al modelo de caballero histórico y motivó a tantos caballeros a acercarse a un código de conducta fue desapareciendo o cambiando: la guerra, la organización social, la unidad de la Iglesia, la idea de Cruzada. El caballero perdió terreno también en todos los aspectos y ser armado se mantuvo sólo como un título más de la nobleza. Sin embargo, los rasgos que hicieron del caballero un sujeto admirable perduraron como parte de un carácter heroico que la sociedad en transformación quería preservar.

1.2.2 El espíritu caballeresco

Los hombres del siglo XVI tienen muchas actitudes caballerescas, aunque la función del caballero ha perdido su importancia dentro de la sociedad. La honra, el prestigio de las armas, la fama y el código de conducta de un grupo de élite siguen atrayendo a los nobles y a los guerreros, ahora soldados, casi con la misma intensidad que en el siglo XII. Estos elementos conforman lo que se podría llamar el espíritu caballeresco. En el siglo que nos ocupa, la búsqueda de honra y fama mantiene aún el sabor de la caballería.

Este espíritu caballeresco es muy claro en la actitud de los grandes monarcas de la época, que sin duda eran caballeros armados y mostraban gran afición a las ceremonias y espectáculos de este tipo. También es evidente en la literatura que se

¹⁰⁶ Cita en Marcelin Defourneaux, *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro*, Buenos Aires: Hachette, 1964, p. 242.

generó en torno al caballero, sobre todo en España.

En una época de reacomodo social y económico, de conformación de grandes territorios en incipientes naciones y de crisis en el seno de la Iglesia, las virtudes del caballero dan un efecto de estabilidad y de arraigo, pero también de esperanza, en especial para las hazañas de los conquistadores del Nuevo Mundo.

El espíritu caballeresco se mantiene también como una especie de propaganda de algunos reyes de Europa, como soportes de la ley, la justicia y la fuerza, aunque todo ello sólo quedase en las apariencias. Por citar un ejemplo, el gusto por participar en torneos unió momentáneamente a Enrique VIII de Inglaterra y Francisco I de Francia en Calais en 1520, durante un encuentro diplomático destinado a forjar relaciones pacíficas y amistosas en sus países y que en realidad fue sólo un fastuoso torneo, pues dos años después se declararon la guerra. Y es que el gusto por la caballería formaba parte del carisma de los grandes monarcas de ese tiempo. Andrea Hopkins describe el gusto de Enrique VIII de Inglaterra, por los torneos:

En su juventud, el rey inglés diseñó su propia armadura de torneo, y más tarde hizo acudir a su reino a un grupo de expertos armeros alemanes, con el permiso del Emperador Maximiliano I de Alemania –otro monarca entusiasta de los torneos– para establecer su propia armería en Greenwich. También mandó a instalar lizas permanentes en Greenwich, Westminster y en la corte de Hampton, y adoraba celebrar los grandes eventos –como su coronación– con majestuosos torneos.¹⁰⁷

También Francisco I era otro gran justador, y cuando fue armado caballero pidió que la ceremonia fuera conducida por el Chevalier Bayart, el caballero más famoso de la época. El Emperador Maximiliano, heredero de Austria, se adjudica a sí mismo, en su autobiografía, el papel de caballero andante.¹⁰⁸ No olvidemos que también Carlos V dio gran importancia al título de caballero, que tenía gran afición a los libros de caballerías y que retó a duelo caballeresco a Francisco I;¹⁰⁹ por su parte, Felipe II de España fue el ganador de un paso de armas además de celebrar sus bodas

¹⁰⁷ Hopkins, *op. cit.*, p. 174.

¹⁰⁸ Keen, *op. cit.*, p. 313.

¹⁰⁹ Cfr. Alfred Köhler, *Carlos V, 1500-1558. Una biografía*. Madrid: Marcial Pons, 2000.

con diversas justas. Incluso, este último, mediante un decreto, utilizó algunos estatutos y juegos caballerescos, como el torneo, para que los habitantes de las ciudades estuvieran siempre preparados ante un eventual ataque militar.¹¹⁰

Pero el espíritu caballeresco también marcó de manera indeleble el carácter de los soldados españoles ya fuera en sus escaramuzas en territorios europeos en los famosos y temidos tercios, ya en la conquista de América. En este último caso, a decir de Ruggiero Romano y Alberto Tenenti, los conquistadores experimentaban la fascinación por las antiguas leyendas caballerescas medievales, que precisamente en aquel tiempo, alcanzaban gran difusión gracias a la imprenta.¹¹¹

Los reyes, los aristócratas, la baja nobleza, incluso los soldados, los burgueses y la gente de las nuevas ciudades buscan en el ideal caballeresco, en las virtudes del caballero que la literatura y los recuerdos proclaman, una manera de vivir más espléndida, un mundo pasado mucho mejor que merece la pena preservar.

El espíritu caballeresco permaneció vivo, especialmente en la Península, lo que se comprueba en el interés de los monarcas y nobles por las hazañas de este tipo. La permanencia de los valores y actitudes ideales de los caballeros medievales también se observa en la popularidad que la imprenta y los consecuentes lectores otorgaron a la literatura cuyo protagonista seguía siendo el caballero.

1.3 Caracterización del caballero histórico

El caballero sufrió múltiples transformaciones a lo largo de la Edad Media: de ser sólo un profesional de las armas pasó considerarse parte de una clase social. A pesar de los cambios, el caballero histórico tiene algunos rasgos que perduraron a lo largo de los siglos. En este apartado buscaré describir al caballero histórico.

1.3.1 El caballero como miembro de una comunidad

¹¹⁰ Cfr. Pedro M. Cátedra, "Realidad, disfraz e identidad caballerisca" en Eva Belén Carro C., Laura Prieto Moro, María Sánchez Pérez (Eds.). *Libros de caballerías (De "Amadís" al "Quijote"). Poética, lectura, representación e identidad*. Salamanca: Semyr, 2000, pp. 71-85, p. 74.

¹¹¹ Romano, *op. cit.*, p.186.

Como hemos visto, aún antes de considerarse un caballero, el joven guerrero debía pertenecer a un grupo. Para acceder a éste el caballero debe ser “armado” mediante una ceremonia de investidura. Esta entrada a la comitiva deriva directamente de las tradiciones germánicas de entrega de armas por la mayoría de edad, de la que se habló en su momento. Con el tiempo, evoluciona y va adquiriendo ritos y significación feudales y cristianos. En los siglos XI y XII, se empieza a popularizar esta mezcla de culturas: a la costumbre germánica de otorgar las armas a un joven se le agrega el sentido de la ceremonia de vasallaje, donde se realizan ciertos juramentos y rituales como la *colée* o *espaldarazo* (pues no hay que olvidar que una de las obligaciones del vasallo es otorgar ayuda armada) y se le añade la simbología religiosa, como velar las armas y aplicar un significado cristiano a éstas.

Esa ceremonia cada vez adquiere mayor importancia, y no sólo porque entrega a un futuro guerrero las herramientas para su profesión. Cuando el caballero asume su trabajo como guerrero o defensor de su señor entra a un grupo selecto que, a lo largo del tiempo, desarrolla códigos de conducta que sus miembros deberían conocer y cumplir. El caballero, entonces, adquiere un compromiso no sólo con su empleador, a quien jura fidelidad, sino con sus compañeros y la comunidad que componen, a quienes promete reciprocidad. Y su denominación empieza a significar mucho más que una forma de ganarse el sustento, representa una forma de vida.

El guerrero convertido en caballero, es decir “armado caballero”, debe tratar que sus acciones, actitudes e incluso sus anhelos sean los mismos que los del grupo al que ahora pertenece. Debe respetar los códigos que llevan a distinguir al grupo, llamado caballería, del resto de los grupos sociales. Maurice Keen, asegura que incluso cuando los caballeros son armados en masa, este vínculo se fortalece aún más:

A través de la solemnidad de una ceremonia grandiosa e importante se hacían más sólidos los lazos que los unían desde que se habían educado todos en la misma casa y, al mismo tiempo, se ponían los cimientos de lo que sería la futura

mesnada del heredero del señor.¹¹²

Esta ceremonia se realizaba, en época temprana, en la víspera de una batalla o del asalto a una ciudad. Más adelante, estas formalidades masivas se llevaban a cabo cuando el emperador o rey celebraban una corte solemne, en el día de su coronación, o durante su recorrido por cierto territorio y, al iniciar una peregrinación al Santo Sepulcro. La ceremonia iba acompañada de festejos y ostentación y con motivo de ella, el señor tenía que pagar un impuesto, por lo menos, por su hijo mayor. Con el paso del tiempo la ceremonia individual de armar caballero (con el baño, la vela de armas, los regalos que generalmente eran vestidos y el banquete que el caballero novel estaba obligado a ofrecer a los asistentes) se fue encareciendo cada vez más. Quienes no podían pagarla, aún podían dedicarse a las armas, pero no pertenecían al grupo que se hacía consecuentemente más exclusivo.

Este grupo especializado, envidiado y temido por el resto de la sociedad, fue considerado como una orden. Aquellos que pertenecen a la orden deben vivir bajo su regla, bajo unas normas. Eso no quiere decir, sin embargo, que los caballeros laicos tuvieran reglas definidas y estrictas como los monásticos. Pero sí debían actuar de una manera que no menoscabara ni la actividad ni a los que la practicaban. El caballero tenía obligaciones con él mismo y con los suyos. Desde luego, seguramente hubo infinidad de guerreros armados caballeros que no se ceñían a código de comportamiento alguno, pero la cantidad de tratados de caballerías que se conservan hablan de la importancia de seguir dichos preceptos.

En los siglos XV y XVI, la comunidad de caballeros, la caballería, mantiene su cohesión a pesar de que ya no son guerreros ni combaten juntos ni dependen el uno del otro, a través de ceremonias, votos, fiestas y torneos que recordaban los valores que compartían y a los que estaban comprometidos.

1.3.2 Ideología del caballero

¹¹² Keen, *op. cit.*, p. 98.

El caballero, como parte de una comunidad, debe procurar su supervivencia, tanto física como social. Jean Flori considera que los miembros de esta fraternidad de armas, concentrados y de número restringido, desean mantener dicha profesión rentable, honorable, soportable, ya que no agradable. Por lo que codifican poco a poco el ejercicio de la profesión, alejan de ella lo que va contra sus intereses y contra su reputación. Así, la costumbre se transforma paulatinamente en código cuya función principal es la defensa de los intereses profundos de los miembros del grupo, como alicientes morales: la búsqueda de la fama y el sentido de la gloria y del honor. Además, asegura Flori que “la caballería de elite, se está transformando en ideología”.¹¹³

Este conjunto de valores, actitudes y creencias se van adquiriendo y matizando con el paso del tiempo y se nutre de diversas fuentes con casi idéntica influencia: toma y respeta los valores de la Iglesia con el mismo entusiasmo que lo hace con los de la aristocracia laica; por un lado se sustenta en los mitos celtas y germánicos y por otro recibe toda la tradición cristiana; sigue como ejemplo tanto los escritos de los padres de la Iglesia como a la literatura y a las tradiciones profanas.¹¹⁴

Estos códigos cristalizaron y se mantuvieron en gran medida gracias a la literatura caballeresca cortés, que los difunde y los completa con las interpretaciones propias de cada autor y cada región; también se conservan gracias a los manuales y tratados de caballería que a lo largo de toda la Edad Media y bien avanzado el siglo XVI, siguen describiendo al caballero y especificando sus valores. Como vimos en un apartado anterior, estos materiales escritos por clérigos o caballeros retirados perfilaron el modelo de caballero.

En la actualidad, resulta muy difícil definir cuáles son los valores de los caballeros concretos puesto que los grandes estudiosos de la caballería se han basado tanto en los tratados como en la literatura para describirlos, de forma que se ha creado una mezcla casi indisoluble entre la ideología del caballero concreto y la del

¹¹³ Flori, *op. cit.*, p. 174.

¹¹⁴ Cfr. Flori, *op. cit.*, p. 208.

caballero literario. Otro problema al que nos enfrentamos en este caso es que no podremos saber con certeza si los caballeros, en la vida cotidiana, respetaban sus códigos ideológicos. Con toda seguridad, como es natural, muchos caballeros armados vivían al margen de la ideología del grupo al que pertenecían. En este apartado veremos los valores del caballero que podrían ser aplicados en la cotidianidad, y en su momento veremos los valores que tienen los caballeros literarios.

La ideología caballeresca está repartida en tres aspectos de la vida del caballero: su actividad guerrera, su conducta social y su formación religiosa. Los valores o códigos que el caballero va a mantener, sobre todo en su labor guerrera, le ayudan principalmente a sobrevivir y a terminar con éxito las incursiones armadas. El valor, el coraje y la lealtad, son las principales características que un guerrero debe tener para considerarse caballero y que en el siguiente capítulo denominaré *eficacia guerrera*, en el modelo de caballero literario. La gran mayoría de éstas se remontan al germen bárbaro del caballero, como ya observamos al principio de este capítulo. Jean Flori explica así el significado del valor en los pueblos germánicos:

Esta exaltación al valor guerrero explica en gran medida el éxito de los bárbaros. La valentía para ellos no es sólo una cualidad moral adquirida mediante el entrenamiento, sino un carisma de orden espiritual (de ahí su traducción mediante la palabra latina *virtus* que denota una intervención de orden sobrenatural y con la que, en la Edad Media, se designará el milagro). El *furor* del guerrero es de orden místico, sagrado.¹¹⁵

Para el caballero medieval el valor representa la capacidad para llevar las armas de una manera eficiente, por encima de sus adversarios; el coraje, la determinación del guerrero para completar su misión sean cuales sean las circunstancias en las que se encuentre, y la lealtad es el sentimiento de pertenencia que siente hacia su jefe o señor, que estará siempre por encima de sus propios intereses.

A lo largo de la Edad Media, estos valores son importantes y se les agregarán

¹¹⁵ Flori, *op. cit.*, p. 24.

otros de la misma índole guerrera, pero deben ir siempre acompañados de los primeros para que tengan un significado completo.

Entre los otros valores que el caballero extraliterario posee, están los sociales o aristócratas que le sirven para mantener los privilegios ganados de los grandes señores y se relacionan directamente con su comportamiento en los ámbitos cortesanos. La prudencia, que en esa época significa más inteligencia que delicadeza, pero que incluye ambas nociones, es indispensable para que el caballero pueda interactuar con los grandes señores y con las damas que viven en la corte de su señor. Es el más relacionado con los valores guerreros puesto que debe ser valiente y, al mismo tiempo, prudente para lograr sus objetivos bélicos. Otro valor aristocrático es el mantenimiento de la honra, que entre otras cosas, es la buena reputación que tiene el caballero dentro de su comunidad y que con el tiempo será la base fundamental de la ideología del caballero. La generosidad es otro valor importante y por lo general es el caballero quien se beneficia de ella, pues es la manifestación de agradecimiento, pero también de pertenencia, al señor.

Hay un valor aristocrático que está relacionado íntimamente con la literatura: la cortesía. Desgraciadamente, las referencias en torno a él han sido tomadas de las obras literarias influidas por el concepto de amor cortés, y no se puede saber si era verdaderamente aplicado en la vida cotidiana de cada caballero. Así que lo analizaremos con mayor profundidad en un apartado posterior. Lo que sí es un hecho, es la sofisticación de las costumbres sociales que tenían los caballeros, pero que poseen estrecha relación con la posición social privilegiada. Robert Fossier dice que el comportamiento de la nobleza es lo que lo distingue del hombre común:

Su comportamiento (lo que ve el vulgo) es noble: lo es por la alimentación abundante, y entre los laicos, por la ostentación de las comilonas; por el vestir, que se complica y se recarga (...); por el derroche sistemático y público de dinero en fiestas y donativos; por la ociosidad, (...) la ociosidad del noble o el clérigo que pelean con sus armas o su inteligencia, pero no se doblan sobre el telar ni sobre la tierra; por el lenguaje, inaccesible al plebeyo, palabras sabias y fórmulas cortesanas que encantan a los señores, latín de los clérigos; finalmente por la exhibición de unos sentimientos que el vulgo no puede compartir: el hombre

vasallo de la mujer, el honor del linaje, las proezas inútiles del caballero.¹¹⁶

La cortesía o gentileza, como lo llama Bühler, distinguen al noble del “zafio” al unificar dos características importantes: lo bello y lo bueno.¹¹⁷ Y consiste en ciertos códigos de comportamiento que son aplicados principalmente en la corte y en la interacción con los personajes que en ella habitan. Para permanecer en ese ámbito de delicadeza el caballero debe actuar según su posición social, es decir como un noble.

Con la desfuncionalización del caballero, a partir del siglo XIII, estos valores que, por otro lado también distinguen a la nobleza, serán casi los únicos que se cultiven de la ideología caballerescas.

Otro tipo de valores funcionan como “perfeccionadores” de la profesión, desde el punto de vista de la Iglesia y buscan dar un tono más carismático a la función guerrera, entre éstos se encuentran la piedad y la ayuda a los débiles. Estos valores regulan, de alguna manera, las acciones guerreras del caballero y pretenden que la violencia sea controlada, y repartida, especialmente contra los no cristianos.

La ideología caballerescas fue evolucionando al lado del modelo de caballero y, para finales de la Edad Media, los valores guerreros –el valor, el coraje y la lealtad– se mantuvieron pero sólo como parte apenas llamativa, pues no había forma de llevarlos a cabo; mientras que los valores aristocráticos –prudencia, generosidad y cortesía– y los religiosos –la piedad y la ayuda a los débiles– tuvieron una mayor influencia en dicho modelo, pues podían realizarse y manifestarse con facilidad. De tal manera que, incluso sin la función guerrera original, la caracterización del caballero se sostuvo gracias a una ideología basada en los valores sociales y perfeccionadores de dicha actividad.

Estos valores y estos códigos son los que permitieron que el modelo de caballero permanecieran en la cultura mucho después de la Edad Media.

¹¹⁶ Fossier, *op. cit.*, p. 300.

¹¹⁷ Johannes Bühler, *Vida cotidiana y cultura en la Edad Media*, México: Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 153.

1.3.3 Ámbitos de presencia del caballero

Otra de las características persistentes del caballero concreto es el sitio donde se ubica con mayor frecuencia. El caballero debido a su actividad guerrera podría encontrarse fundamentalmente en el área de combate, es decir, en los campamentos que sitian una fortaleza o en espera de tomar por asalto a una villa. Pero no siempre está allí, este tipo de incursiones solían realizarse pocas veces al año. Por lo general el caballero está en casa de su señor, custodiándola o esperando que se realice una campaña. Pero también está en el camino, sobre todo cuando no está al servicio de un terrateniente, acudiendo a torneos o buscando un puesto en la mesnada de algún poderoso.

Tanto el campo de batalla, como la casa o corte y los torneos nutren al caballero de valores guerreros, aristocráticos y religiosos. En estos ámbitos de acción, el caballero se encuentra acompañado de quienes comparten el mismo oficio. Se mezcla en la casa de los poderosos con diversos oficiales, menestrales, hijos de familias aliadas o de dependientes, enviados desde muy jóvenes a estas cortes para su formación, educación y alimentación.¹¹⁸

En la corte, al lado del señor y los compañeros se encuentran también las damas que, mediante un acuerdo matrimonial permitido y pactado por el empleador, podrían significar un ascenso social y económico para el caballero, una vez que sus méritos y fidelidad lo hicieran merecedor de dicho beneficio. En fin, la casa señorial o corte es un ámbito importante para el caballero en muchos aspectos.

Sin embargo, es en el torneo donde el caballero tiene mayor oportunidad de mostrar sus capacidades tanto a un futuro empleador como a las prometedoras damas. Ante todo, el torneo es sin duda un buen entrenamiento para la guerra: por los enfrentamientos individuales –justas– y por los grupales –*melées*–, ya que los equipos de los participantes de un torneo reflejan las relaciones feudales de vasallaje y homenaje al señor. El torneo contribuye a formar hombres acostumbrados a servir

¹¹⁸ Flori, *op. cit.*, p. 39.

juntos en las campañas y a actuar en equipo.¹¹⁹

Además del entrenamiento, el torneo puede ser fuente de riqueza, gracias a los rescates de prisioneros y la captura de valiosos caballos de guerra. También es un buen escaparate para llamar la atención de un protector y ponerse en el camino más seguro y sólido contra la falta de medios, debido a que grandes señores iban a los torneos en busca de hombres destacados.¹²⁰ Durante varios siglos, el torneo tuvo una gran popularidad en toda Europa, no sólo por su carácter didáctico o por sus beneficios económicos para los que resultaban ganadores, sino, tal como asegura Jean Flori, por la fiesta que implicaba:

Los móviles de los caballeros de torneo son múltiples y variados. A ello hay que añadir, quizás en primer lugar, la dimensión lúdica que se manifiesta mejor aquí que en la guerra: el irresistible deseo de enfrentarse, de superarse, de vencer, el amor al combate, la sed de ser y de parecer, el gusto de la fiesta, la embriaguez de los sonidos, la borrachera de los olores y el tornasol de los colores de los escudos, de las armas, de las banderas y de los caballos. Los caballeros, no hay que olvidarlo, son ante todo guerreros. La fiesta, para ellos, no tiene sentido si no es sobre un fondo de estrépito de armas.¹²¹

El torneo cambia junto con el caballero y cuando la desfuncionalización de éste es más clara y no requiere de dicho tipo de entrenamiento, queda para el lustre de la clase aristocrática. Se modifican muchas de sus reglas y las armas se acondicionan para que no lastimen con severidad. Los torneos de los siglos XIV y XV son espectáculos y fiestas que recuerdan los enfrentamientos reales de siglos atrás, pero que tienen como función principal el entretenimiento.

Por último, otro de los ámbitos donde el caballero se encuentra con más frecuencia es el camino. Quizá este aspecto viajero es que más permeó dentro de la cultura caballeresca, pues es el que más reflejaron los textos literarios. El caballero andante es, casi siempre, un “joven” segundón que sale de su casa paterna en busca de solvencia frente a su indefensión económica. Georges Duby dice que este viaje, que

¹¹⁹ Cfr. Keen, *op. cit.*, p. 121.

¹²⁰ Cfr. Keen, *op. cit.*, pp. 122-123.

¹²¹ Flori, *op. cit.*, p. 144.

también sirve como complemento para la formación del joven, no es solitario:

Un enjambre de “niños” llegados a la edad adulta sale de la gran casa señorial, conducido por el heredero que acaba de acceder a la calidad caballeresca y se escapa hacia los vagabundeos de la “juventud”. (...) Lo importante es combatir “en torneos y en guerras” (...) Ávidos de cualquier aventura que pueda darles “honor” y “premio” y, si es posible, “volverlos ricos”, siempre móviles y listos para partir, mantienen la agitación guerrera.¹²²

Esta itinerancia del caballero se presenta sobre todo en el siglo XII, durante el auge de la caballería. Para finales de la Edad Media, el ámbito de presencia del caballero fue principalmente la corte real, al lado de la aristocracia y los reyes, sobre todo cuando se trata de caballeros armados y miembros de la clase noble. Los caballeros que siguen combatiendo se mantienen en sus propias casas y aquellos desempleados continúan recorriendo los caminos, ya para atracar o para buscar un empleador necesitado de su espada.

Sólo para cerrar este capítulo, señalemos que el caballero histórico es un hombre perteneciente a la nobleza, que tiene como actividad principal el servicio de las armas, cuenta con una cabalgadura de guerra, pertenece a un grupo al cual ha entrado mediante la investidura de armas, sirve a un señor feudal como su vasallo y sigue ciertos códigos de conducta que tienen que ver con su actividad guerrera, sus relaciones sociales y sus creencias religiosas.

¹²² Georges Duby, “En el noroeste de Francia, en el siglo XII: los ‘jóvenes’ en la sociedad aristocrática” en *Obras selectas de Georges Duby*. Presentación y compilación de Beatriz Rojas. México: Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 249-260, p. 252. Recordemos que este historiador aclara que en la época medieval se considera jóvenes a los hombres desde que cumplen los doce o trece años y dejan la casa del señor que los crió, hasta que se casan y tienen hijos, evento que podría ocurrir ya entrados los treinta años, como fue el caso de Guillermo el Mariscal.

CAPÍTULO DOS

EVOLUCIÓN DEL CABALLERO COMO PERSONAJE LITERARIO

La importancia del caballero en la sociedad medieval se percibe con claridad en el ámbito cultural y, de manera específica, en la literatura que se generó en ese momento. Desde los albores de la ficción románica, el caballero como guerrero al servicio de los señores tuvo un papel sobresaliente. Ya hablamos en el capítulo anterior sobre la formación de un público, integrado por las damas y los caballeros en las cortes feudales, ávido de historias que mostrasen un mundo idealizado, y sobre los autores: clérigos capaces de reescribirlas o inventarlas según el gusto de los emergentes receptores.

El caballero dentro de la literatura, como personaje literario, tuvo una suerte muy similar, en cuanto a sus rasgos y sus mudanzas, al caballero en la realidad histórica. Recordemos que el caballero no se originó íntegro con las características que ahora conocemos ni permaneció inalterado a lo largo de sus siglos de hegemonía. En la medida en que el público y la ideología que lo generan cambian, el personaje –al lado del género al que pertenece– también mudará sus elementos.

En este capítulo revisaré, a través de las obras más significativas del género, el desenvolvimiento y las sucesivas transformaciones del caballero inscrito en el ámbito de la literatura.

2.1 Del héroe épico al caballero novelesco

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

En el estudio de la evolución del caballero literario abordaremos los géneros

donde se presenta, no desde el punto de vista cronológico –pues las diferentes obras literarias caballerescas se originan con escasos años de diferencia– sino desde la perspectiva de la presentación del caballero y la suma paulatina de sus rasgos caracterizadores.¹

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

El héroe es el núcleo de la épica.² Sus actos bélicos, sus relaciones y su actitud ante el peligro y los adversarios, son el interés principal de los poemas. Pero en la literatura del siglo XII, este héroe adquiere las características más significativas del guerrero a caballo extraliterario, del caballero, a partir de sus más elementales rasgos.

3

Entre estos rasgos, los autores de la canción de gesta, incorporan al héroe al mundo feudal y lo presentan como vasallo de un rey. Y, si bien en algunos momentos los protagonistas muestran cualidades extraordinarias, como la fuerte embestida imposible –denominada por Menéndez Pidal “hiperbólica espadada”⁴–, o una fortaleza

¹ El orden de exposición de la evolución del caballero en las obras literarias seguirá el que tiene en el subapartado 1.1.4 “El caballero en la literatura”, del capítulo anterior.

² El héroe, es el personaje guerrero centro de la poesía heroica y de la epopeya –heredada mediante muchos intermediarios de la tradición homérica– es descrito así por Isidoro de Sevilla: “hombres que por su sabiduría y valor se hacen merecedores del cielo”. Cita en Ernst Robert Curtius, *Literatura Europea y Edad Media latina*, tomo I. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 253.

³ Ma. Isabel Romero Tabares asegura que el héroe, desde su surgimiento en la cultura griega “se irá transformando según la época histórica que lo acoja y el género literario donde se manifieste”. Ma. Isabel Romero Tabares, *La mujer casada y la amazona. Un modelo femenino renacentista en la obra de Pedro de Luján*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998, p. 69.

⁴ Citada por Juan Manuel Cacho Bleuca, en “Introducción” de *El cantar de Roldán*, Madrid: Alianza, 2003, p. 32.

física inverosímil⁵, no se puede decir que todas las características del héroe-caballero se alejen del todo de la realidad concreta. Al contrario, Jean Flori asegura que en cuanto a las descripciones de los métodos de combate de los guerreros, la épica hunde sus raíces en lo real; debido a que, para poder ser apreciados por los caballeros no debían distanciarse apenas, en sustancia sino ya en intensidad, de los combates reales en que ellos practicaban. Y explica que:

Sólo así podían entrar en el juego el público perspicaz y los caballeros mismos, identificarse con los héroes e intentar imitarlos, como sucedió realmente. Los poetas, para agradar al público, decidieron deliberadamente eliminar de la realidad todo aquello que no estaba conforme con el mundo, con los hábitos, con las costumbres o con los ideales de la caballería sobre la que ese público concentra toda su atención.⁶

Algunas características del héroe épico tienen, todavía, una relación clara con las del modelo de caballero concreto. Pero desde luego, éstas se inclinan hacia la idealización. Así, el caballero épico es un guerrero feroz, constantemente preocupado por mostrar sus méritos. Para lograrlo, combate sin miedo ante cualquier adversario, por desproporcionado que parezca. En el caso de Roldán, por tomar a uno de los héroes épicos medievales paradigmáticos, no se amedrenta en ningún momento por la enorme cantidad de paganos que le atacan y se rehúsa a tocar el olifante para que lo socorran, por miedo a la deshonra:

–¿Por qué habíais de quedar deshonrado? –dice Oliveros– (...) ¡Numerosa es la hueste enemiga, y bien pequeña la nuestra!
–¡Así crece mi brío! –responde Roldán–. ¡No place a Dios Nuestro Señor ni a sus ángeles que por mi causa mengüe el honor de Francia! ¡Prefiero morir a vivir avergonzado! ¡Cuanto más duramente luchemos, más nos querrá el emperador!
(LXXXVI, p. 121).⁷

⁵ Recordemos, por ejemplo, que Beowulf es descrito así por el rey danés Hrógdar: “Nos fue relatado/ que tiene en su puño// este noble varón/ la fuerza terrible// de treinta guerreros”. *Beowulf y otros poemas anglosajones (siglos VII-X)* Trad. y ed. de Luis Lerate y Jesús Lerate. Madrid: Alianza, 2004, vv. 379-381.

⁶ Jean Flori, *Caballeros y caballería en la Edad Media*. Barcelona: Paidós, 2001, p. 100.

⁷ Cuando cito el *Cantar de Roldán*, entre paréntesis señalo, en números romanos, la tirada y después en arábigos, la página, siempre según la edición de *El cantar de Roldán*, versión de Benjamín Jarnés. Madrid: Alianza, 2003.

En el *Cantar de Mio Cid*, el héroe castellano por excelencia, esta faceta guerrera implica el sustento y la sobrevivencia del Campeador en el destierro. Por eso se alegra de que su familia presencie una batalla contra los moros:

“Venídom’ es deliçio de tierras d’allent mar,
Entraré en las armas, non lo podré dexar;
Mis fijas e mi mugier verme an lidiar,
En estas tierras ajenas verán las moradas cómmo se fazen,
Afarto verán por los ojos cómmo se gana el pan”.
(vv. 1639–1643, p. 176)⁸

Otra cualidad indispensable para manifestar su valor, y la honra que eso conlleva, es la eficacia guerrera; por lo que el caballero lucha sin piedad ante sus enemigos y aplica la astucia y la estrategia militar para ganar batallas. Dicha cualidad está tomada de la ideología del caballero histórico (según se vio en el subapartado 1.3.2).

En los cantares de gesta es muy importante la descripción de los combates que enfrentan los caballeros. En ellos se destaca al protagonista del resto de los personajes para causar la admiración de los lectores, justamente por sus capacidades guerreras, que incluyen la *fortitudo* y la *sapientia*, fortaleza y sabiduría o, en términos medievales, la hazaña y la medida. Estos rasgos del héroe son un tópico literario desde la epopeya latina, sobre todo después de Virgilio. Aurelio González explica su mejor combinación: “No es el valor o el arrojo loco, no el retiro timorato, es la sabia combinación de ambos”.⁹

Y es que los autores muestran el valor del caballero épico en el campo de batalla, en los enfrentamientos contra aquellos que ostentan una tierra deseada, quienes invaden los territorios de su señor o que no profesan su misma fe, que ponen en riesgo, en fin, los intereses de la colectividad que él representa. Son estas acciones

⁸ Cuando cito el *Cantar de Mio Cid*, entre paréntesis señalo primero los versos y después, la página; siempre según la edición de *Cantar de Mio Cid*, Ed. de José Luis Girón y Ma. Virginia Pérez Escribano. Madrid: Castalia, 1995.

⁹ Aurelio González, “El modelo de caballero: de la épica al romancero” en Lillian von der Walde, Concepción Company, Aurelio González. (Eds.). *Literatura y conocimiento medieval. Actas de las VIII Jornadas Medievales*. México: El Colegio de México, UAM, UNAM, 2003, pp. 121-130, p. 124.

narrativas, aunque no siempre resulten exitosas, las que engrandecen al héroe. La canción de gesta describe al guerrero a través de sus acciones, primero y, después por su discurso. En cada uno de estos aspectos están incluidas la *fortitudo* y la *sapientia*, respectivamente.

Pero no sólo se trata de mostrar el valor del caballero: los cantares de gesta presentan al caballero durante un conflicto dramático específico que implica mantener su honra, o recuperarla, como es el caso de Ruy Díaz. Pedro Salinas explica este aspecto como tema de la obra castellana:

Detrás de las gestas del poema hay un motivo de acción constante, un tema espiritual, que lo mueve todo, la honra del caballero. Sucesos de la honra, ése es el Cantar del Cid. Desgraciada por el destierro, la recupera el Campeador a punta de lanza, de energía y dignidad. (...) Las peripecias y peligros de los personajes sólo se entienden por entero, si en ellas se leen entre las líneas de batalla y aventura, las peripecias del honor.¹⁰

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

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

El guerrero épico también es presentado como vasallo, pues los compositores se atienen a los rasgos del caballero histórico, en parte porque algunos de estos personajes surgen de una figura extraliteraria significativa. La dependencia hacia un señor poderoso, entonces, es uno de sus rasgos infaltables. Se le configura como un vasallo siempre preocupado de mantener las causas de su señor y mostrando su lealtad. Por tanto, sus decisiones y sus actos son narrados desde la perspectiva de

¹⁰ Pedro Salinas, "El cantar de Mio Cid (Poema de la honra)" en *Ensayos completos*, t. 3. Madrid: Taurus, 1983, p. 24.

acrecentar el poder de su rey y de honrarlo, ya que de ello depende su propia honra.¹¹ En el *Cantar de Roldán*, esto es muy claro en la arenga en voz del héroe a sus huestes antes de la batalla en Roncesvalles:

–¡Señor compañero, amigos: no habléis ya así! El emperador que nos dejó sus francos ha escogido estos veinte mil, bien cierto de que no hay entre ellos cobarde alguno. Por su señor deben soportar grandes aflicciones, sufrir intensos fríos y calores sofocantes, perder la sangre y la piel. Golpear con vuestras lanzas y yo con Durandarte, mi buena espada que el rey me ha donado. Si yo perezco, podrá decir el que la tenga:
–Ésta fue la espada de un noble vasallo. (LXXXVIII, p. 122)

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

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

Además de las características como guerrero y vasallo, los autores nutren a sus caballeros épicos con otros rasgos del modelo de caballero extraliterario. Entre los más destacables están su integración en la mesnada del rey, ser caballero armado como tal, y desde luego, los conflictos políticos y sociales entre los miembros de la alta aristocracia y la baja, que como vimos en el subapartado 1.1.2, está formada por los caballeros. Estos aspectos tienen que ver con su posición económica y social.

En el caso del *Cantar de Roldán*, al comienzo se describe a Carlomagno rodeado

¹¹ Recordemos el subapartado 1.1.1, en el que se habla de la importancia del jefe y sus guerreros en los pueblos germánicos.

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

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

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

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

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

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

Otro aspecto calcado de la realidad es que los personajes protagonistas son configurados por los autores como caballeros armados. Si bien en los dos cantares que estamos revisando, por no tratarse de biografías, no se registra la ceremonia de investidura;¹² se ve que otros personajes sí son armados en la víspera de la batalla o después de una conquista importante, como la de Valencia, en el *Cantar del Cid* (vv. 1211-1213, p. 149). Lo que deja entrever que a los protagonistas se les llama caballeros no sólo porque en un sentido práctico lo son, sino que también en el sentido ideológico feudal. Es decir, forman parte del grupo de élite, la caballería, que desarrolla ciertas pautas de conducta y comparte una visión del mundo, especialmente en el ámbito guerrero.

En la canción de gesta, no sólo se presentan las bondades del guerrero, sino que los hilos dramáticos que en ella se desarrollan son un reflejo de los conflictos sociales y políticos entre la alta nobleza feudal terrateniente y la baja nobleza guerrera y próspera, ya por las conquistas fronterizas, como es el caso del Cid, ya por las invasiones y cercanía con el rey, con respecto a Roldán. Estos caballeros son mostrados cuando su honra y su vida están en peligro debido a la animadversión que hacia ellos sienten los personajes del barón García Ordóñez y los condes de Carrión y el conde Ganelón, respectivamente.

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

¹² Según la ceremonia comentada en el subapartado 1.3.1, del capítulo anterior.

después de la pobreza e inseguridad del destierro, no sólo consigue dinero sino que se hace señor de Valencia y más adelante, emparenta con la más alta nobleza de la región.

Este cambio de poder, esta movilidad de la nobleza, están ejemplificados en el poema. El Cid, infanzón, iguala y supera el poder social de sus antagonistas, los *ricos omnes* de León y Castilla. Lo más importante es que este ascenso no sólo es producto del valor individual, sino que está sancionado por el derecho público y por el rey, que se hace garante de ese derecho.¹³

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

Se trataba de unos profesionales guerreros, desligados de los feudos y transformados en caballería. Como resultaba difícil concederles territorios, les confería una importante función política y honorífica en pago a su fidelidad. Frente a ellos estaban los poderosos vasallos como Ganelón, con grandes feudos periféricos. Estas dos formas de pensar, de intereses opuestos, configuran las principales tensiones de la *Chanson de Roland*.¹⁴

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

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

El héroe en la canción épica, desde la antigüedad clásica, a pesar de ser un guerrero fuerte y casi imbatible frente a sus enemigos, se mantiene dócil ante su

¹³ José Luis Girón y Ma. Virginia Pérez Escribano en “Introducción” del *Cantar de Mio Cid*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁴ Juan Manuel Cacho Blecua, en “Introducción”, *op. cit.*, p. 20.

destino: no le interesa enfrentarse a su futuro, sea la muerte o el destierro. Esto se debe a que una de sus características es el anhelo del reconocimiento de su valor, el deseo que la honra ganada logre que su nombre sea celebrado incluso después de su defunción. Una de las vertientes de ese honor se refleja en la lealtad hacia su señor, como ya vimos. Una vez lograda la honra a través del esfuerzo, mantener la vida o sus comodidades, parecen no tener ninguna importancia.

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

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

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

A pesar de los rasgos hiperbólicos e ideales –con respecto a su honra, su valor, su lealtad y abnegación–, los caballeros épicos también poseen algunos rasgos de carácter que los acercan más al público que oye sobre sus hechos, que los humaniza y los hace un poco más comprensibles. Uno de ellos es, por ejemplo, el orgullo que raya en soberbia de Roldán o el humor y el amor fraternal del Cid. Estos elementos particulares dados a cada caballero son los que permiten, además, asegurar su individualidad. Y en éstos se determina la diferencia, tan necesaria, por otro lado, de la realización concreta frente al modelo literario genérico.

Así, el héroe épico medieval es un guerrero y vasallo al servicio de la

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

La figura del caballero, sin embargo, no permaneció integrada únicamente en las obras de carácter épico. A mediados del siglo XII, en las grandes cortes del norte de Francia, el caballero como personaje empieza a ocupar un lugar importante en el nuevo género literario, que como vimos en su momento (en el capítulo anterior, subapartados 1.1.3 y 1.1.4) respondía a las exigencias de un público más homogéneo socialmente, más refinado en su comportamiento y más idealista en sus aspiraciones, el roman.

En la configuración del roman los autores clérigos echaron mano de, por lo menos, tres elementos culturales, a manera de tratamientos para las diversas temáticas: la poesía trovadoresca, la literatura clásica junto con la retórica escolástica y, por último, las historias, leyendas, mitos y personajes de la cultura tradicional. La unión de estos elementos en un nuevo género en el que el caballero es el protagonista, posibilita que al personaje inicialmente épico se le añadan distintos intereses, otros conflictos y nuevas actitudes. Estos rasgos nacientes: la cortesía, el amor, la ideología religiosa, así como la ayuda maravillosa, fueron incorporados a las características guerreras y lo fueron convirtiendo paulatinamente en caballero novelesco.

Los romans de materia antigua son los primeros en agregar al guerrero y vasallo feudal otras características que podríamos calificar como refinadas en una ubicación espacial parecida a las gestas épicas. En el *Libro de Tebas* y en el *Libro d'Eneas*, los caballeros son presentados con los rasgos guerreros del caballero épico y por eso, en correspondencia al modelo de caballero concreto son fuertes y eficaces para la guerra y, en el caso del primer texto, son vasallos de un gran rey. Sus acciones bélicas se realizan en torno a empresas colectivas para obtener el poder sobre un territorio. Igual que en los cantares de gesta, el destino de estos caballeros ya ha sido

establecido, esta vez desde la historia literaria, por lo que podría ser conocido con anterioridad por el nuevo público.

A este respecto, en el caso del *Libro de Tebas*, desde un principio anuncia que los protagonistas, Polinices y Eteocles, perderán el reino de Tebas por las faltas de Edipo y por su propia soberbia. Y a Eneas, los dioses le han dado el territorio de Lombardía, que perteneció a sus ancestros, para que lo conquiste. De tal manera que la narración presenta a los personajes como caballeros que luchan y mueren conociendo su destino y aceptándolo; se muestra que dejan sus propios anhelos por perseguir la meta que les ha sido impuesta.

Más que los hijos de Edipo, a otros caballeros del *Libro de Tebas*, –Tideo, Hipomedonte, Partenoqueo y Atón–, los autores les otorgan rasgos de guerreros ideales: son valientes, denodados, dignos de fama. Ellos son los vasallos fieles del rey Adrasto de Grecia o del rey Eteocles, y son los que realizan mayores hazañas guerreras. Por ejemplo Tideo, luego de ser emboscado por cincuenta caballeros de Eteocles, logra vencerlos por medio de su eficacia guerrera:

Tideo salta rápidamente a tierra y les ataca con violencia. Parte en dos a cuantos alcanza, que mueren sin salvación. Salta y baja del peñasco como un valiente, como un bravo; los derriba muertos por todas partes; así reduce sus efectivos. Con esfuerzo, los otros se recuperan y lo empujan hasta lo alto, pensaban que podrían prenderlo allí. Pero sabe bien cómo defenderse de ellos; nada teme, al contrario, los derriba y abate a golpes. (*Libro de Tebas*, pp. 61–62)¹⁵

Hipomedonte es mostrado como el mejor líder del ejército del rey Adrasto, quien defiende la causa de Polinices, es decir, intenta conseguir el reino de Tebas:

Han elegido al mejor –estoy seguro– pues es valiente y de alta estirpe, está en una buena edad para soportar fatigas y ejercitado en la caballería. (...) Hipomedonte no se demora, toma la hueste bajo su mando. Cada noche hace la guardia que desde ese momento no tiene falla. (...) Y él mismo vela con ellos y les reconforta y aconseja. ¡Jamás hubo nadie a quien molestara menos pasar la noche en vela, la loriga vestida! (...) Con generosidad y valentía, les alienta a

¹⁵ A partir de ahora, en todas las citas de las obras de materia antigua, indicaré entre paréntesis, el nombre del libro y el número de página. Tomadas de *Libro de Tebas*, trad. de Paloma Gracia. Madrid: Gredos, 1997 y *El libro d'Eneas*, Introd., trad. y notas de Esperanza Bermejo. Barcelona: PPU, 1986.

soportar las penalidades. (*Libro de Tebas*, p. 160)

Los caballeros más capaces del rey Adrasto mueren en el campo de batalla pero no a manos de un rival superior tras un combate cuerpo a cuerpo, sino por razones extraordinarias: a Tideo lo mata un arquero, Hipomedonte, se ahoga; Capaneo es muerto por un rayo lanzado por Júpiter. Sólo los hermanos Polinices y Eteocles se matan entre ellos en un combate singular.

En *El Libro d'Eneas*, el protagonista también es descrito como un guerrero valiente y esforzado, pero esta faceta es apenas narrada en los episodios del asedio al castillo de Laurente y el de su enfrentamiento con Turno:

Turno pica su caballo hacia delante y golpea a Eneas en el pecho, sobre la correa del escudo. La loriga aguantó, pues era fuerte, y ni una sola malla se deshizo. Eneas se rehizo y golpeó a su vez sobre el escudo. Ambos cruzan golpes y pronto se enfrentan a pie, con los filos de acero desenvainados, acosándose fieramente. (...) El golpe se deslizó después sobre el escudo y le tajó una parte. Turno lo vio y se atemorizó, pues comprendió que si Eneas lograba recobrarse y asestarle otro golpe de lleno, esto acabaría con él. No era extraño que se aterrara. Vuelven ambos a la carga y combate el azar contra el valor. Mil chispas volaron con el choque de las espadas. (*Libro d'Eneas*, p. 218)

Otro elemento en común de estos nuevos personajes con el caballero épico es su lealtad como vasallos. La traducción de las obras latinas clásicas (como ya se vio en un subapartado anterior, el 1.1.4) implicó la adaptación, por parte de los autores, tanto de las armas, como del entorno y las relaciones sociales para hacerlas más cercanas al público del siglo XII. Una de las modernizaciones o actualizaciones más evidentes es la relación vasallática de los caballeros, que nada tienen que ver con los textos originales. Los barones que apoyan al rey de Tebas o al rey Latino de Laurente, son sus vasallos y éstos son tratados como señores feudales:

Capaneo era amigo del rey, le dice:

–Señor, escúchame. Hablo solamente por mí; pero quien te proponga cosa distinta o te dé otro consejo, traiciona la fidelidad que te debe si es vuestro vasallo. Es un buen consejo el que te ha dada Tideo, quien lo rehúse no tiene

derecho a la tierra. (*Libro de Tebas*, p. 113)

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

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

De sus fuentes nutricias, por otro lado, permanecen algunos elementos míticos como la ayuda de los dioses a los personajes ya sea en armas indestructibles –como la espada de Tideo o las armas de Eneas, hechas por Vulcano– o la ayuda que le presta Venus a su hijo Eneas para encontrar la rama que le garantizará la salida de su viaje a los Infiernos. Estos elementos maravillosos ayudarán a los caballeros en el logro de sus objetivos.

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

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

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

Así, las descripciones físicas de los personajes cobran una mayor importancia en cada texto y delatan los intereses del nuevo público cortés al que va dirigido, preocupado por las apariencias:

Polinices era gentil y corpulento: tenía los cabellos rubios y ensortijados, clara y sonrosada la tez, anchos los hombros y amplio el pecho, los flancos esbeltos, y bien torneadas las piernas y los costados; la horcajadura bastante amplia. No había nada desagradable en él: era joven, no llegaba a treinta años, caballero de prez y valeroso. (*Libro de Tebas*, p. 45)

La belleza y la vestimenta ofrecerán una distinta valoración del caballero, junto a su valor. La descripción de Partenopeo es un buen ejemplo de este peculiar acercamiento a los personajes:

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

En este sentido, la descripción de la belleza del caballero y de su atractivo para las mujeres, provoca que al guerrero a caballo se le agregue un rasgo más que le servirá ya no en el campo de batalla, como lo hace el valor, sino en la corte frente a las damas. Eneas, por su aspecto físico, es considerado noble por la gente de Cartago:

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

Esta manera de revelar al caballero también se relaciona con la temática amorosa que se empieza a incorporar al roman y que ocasiona que la imagen del guerrero fuerte y violento ya no sea suficiente. Y aunque tiene que ver con la cultura de la época, como se vio en el subapartado 1.3.2, en la que se relaciona la belleza con la bondad y con el estrato noble, en la literatura funciona como recurso narrativo. Esperanza Bermejo explica la incorporación de los rasgos físicos en el diseño del caballero:

Eneas integra en sus descripciones la fuerza y el coraje con la belleza física y la gracia en las maneras, ya que todos esos rasgos son necesarios para que se produzca el amor. El mecanismo medieval hace reposar el primer sentimiento amoroso en la mirada, que sólo se detiene ante un objeto hermoso. (*Libro d'Eneas*, p. 22)

El amor, el sentimiento amoroso y las damas que lo ocasionan, aportan las diferencias necesarias para que el caballero épico se convierta en un caballero propiamente novelesco. Esta transformación se realiza paulatinamente en los romans de materia antigua, para alcanzar su plenitud a partir de los romans escritos por Chrétien de Troyes. Ya observamos una primera peculiaridad de este cambio en la descripción de la hermosura y nobleza del caballero. Otra característica que aporta la nueva temática amorosa es la reciente motivación del caballero para mostrar su valor en la batalla y ganar la honra. El deseo más importante inculcado a estos primeros caballeros es conseguir sus objetivos bélicos. Pero, ahora, las causas por los que luchan son diversificadas: además de servir a su señor y ganar honra, se les induce un nuevo anhelo: agradar y servir a una dama, específicamente a la mujer que aman. Esta motivación es muy clara en la arenga de Galerán para esforzar a los debilitados atacantes de Tideo, primero destaca el honor ante el rey:

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

Tebas, p. 62)

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

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

Además, los autores medievales añaden otro elemento relacionado con la temática amorosa: la doncella amada por el caballero no sólo está en la corte, también observa su desempeño en las contiendas. Como se observa en la segunda jornada de batalla en el asedio a Tebas, cuando se muestra al caballero Atón intentando sobresalir para impresionar a Ismene:

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

En el *Libro d'Eneas*, el anónimo autor da una mayor importancia al amor y a la doncella amada. A Lavinia, por ejemplo, se la muestra arrepentida por no haberle dado un objeto suyo al caballero para esforzarlo en el combate singular contra Turno:

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

En estos romans antiguos la interacción con las mujeres amadas o deseadas

adquiere relevancia conforme se desarrolla la narración. En el *Libro de Tebas*, al principio Adrasto casa a sus hijas con Polinices y Tideo por orden del oráculo y ellos aceptan, sin ver siquiera a las damas y nunca se habla de tal relación. En cambio, Partenopeo y Atón sí tienen un contacto estrecho con sus amigas, las hijas de Edipo, quienes observan a sus caballeros durante la batalla para tomar Tebas, mientras “se solazan y ríen, discuten sobre sus proezas, pues cada una piensa que posee al mejor” (*Libro de Tebas*, p. 141).

Ahora los autores propician que los personajes femeninos establezcan relaciones cada vez más directas con los caballeros y les otorgan un incipiente dominio sobre ellos. Esto es muy claro cuando el rey Eteocles salva la vida a Darío por el amor a su hija, aun cuando lo considera un traidor por auxiliar a sus enemigos. En voz de Yocasta, su madre, se disponen las razones corteses por las que debe actuar un caballero, manifestándose así la naciente influencia de la dama:

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

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

–Cometí una locura, como he dicho, pero niego la traición, estoy presto a defenderme inmediatamente de la acusación de traición y felonía.

Creonte dice para contrariarle:

–¡Otra combatió por vos! (*Libro de Tebas*, p. 181)

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

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

Por primera vez, observamos al caballero rendido de amor más que combatiendo. La narración de las acciones guerreras de Eneas son mínimas, comparadas con la detallada descripción de sus sentimientos:

En su corazón se había grabado fielmente su semblante y su rostro y el dolor ataca su corazón. Cupido, que era dios del amor y su hermano carnal, le había apresado en su feudo y no le permitió dormir esa noche, sino lanzar muchos suspiros. Él se agita y da vueltas, de un lado y otro continuamente, sin conciliar el sueño en toda la noche. Amor lo hace devanarse y torturarse, Amor le hace sudar, enfriarse y sentir espasmos, suspirar y estremecerse. Amor lo punza y lo conmueve, ni un momento logra reposar. (*Libro d'Eneas*, pp. 103-104)

Los largos monólogos del caballero durante la vigilia amorosa, permiten atisbar su interior. Ahora, además de admirarlo a través de sus acciones bélicas, el público se acerca a él por medio de su discurso. El monólogo es un recurso de origen latino que sirvió a los escritores como la forma más adecuada para, a decir de Alberto Várvaro, “realizar sondeos en lo desconocido”,¹⁶ sobre todo desde la perspectiva individual del protagonista, e incluso –en una medida muy reducida, desde luego– para ensayar un incipiente análisis psicológico.

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

¹⁶ Cfr. Alberto Várvaro, *Literatura románica de la Edad Media. Estructuras y formas*. Barcelona: Ariel, 1983, p. 302.

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

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

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

Los efectos del amor también adquieren importancia en el combate mismo, es decir en el ámbito antes sólo reservado a los guerreros. Bajo su influencia, el caballero —a partir de este momento en la historia de la literatura caballerescas— cobrará más ánimo y brío. El propio Eneas reflexiona respecto al poder del amor sobre su comportamiento:

—Ahora me siento más fuerte y aguerrido, y combatiré con mayor arrojo. Habiéndome hecho ella don de su amor, sabré lanzarme en esta pelea a vida o muerte. Mi amiga me infunde coraje. Si Turno pretende ganarla, espero disputársela ásperamente y devolverle una dura lucha. Amor me ha dado cuatro brazos. Amor vuelve valientes a los hombres. Amor los convierte en diestros en un instante. (*Libro d'Eneas*, p. 206)

Con estas palabras acerca de la influencia del amor sobre el caballero, podemos valorar su gran aporte a la conformación del caballero literario, y como se verá en el capítulo siguiente, es un elemento indispensable en el esquema genérico. Gracias a la inclusión del sentimiento amoroso, los autores del siglo XII redondearon las

características del caballero, al que dejan de representar sólo como guerrero y le configuran una dicotomía de actitudes y comportamientos. Este influjo no sólo se observa en las meditaciones nocturnas del personaje. La pasión, logra refinar al caballero en su contacto con las damas y en la corte. Su comportamiento se configura más educado, sensible y prudente, lo cual es un reflejo idealizado del anhelo de la ideología feudal de refinar a los caballeros que escuchaban tales historias.

Al conjunto de actitudes y valores que se desarrollan a partir de este deseo amoroso hacia una mujer determinada, la cultura de la clase nobiliaria lo denominó amor cortés, pues consta de códigos y normas que sólo podían ser manejados por el estrato social elevado y estaba íntimamente ligado a la noción de cortesía. La definición del amor cortés (o más propiamente dicho *fin'amor*) y sus efectos sobre el hombre están plasmados, primero, en la poesía trovadoresca que se desarrolló en la región de Oc; poco tiempo después fue retomada e interpretada –junto con las nociones amorosas de Ovidio– por los escritores de las grandes cortes señoriales del norte de Francia.

Para Georges Duby este tipo de código era necesario para contener la brutalidad, la violencia de los guerreros a caballo que como ya vimos, incluso en la literatura, eran dados a pillajes y excesos. El amor cortés es un camino más hacia la civilidad que se esperaba de la clase nobiliaria. Este código que ritualizaba el deseo sexual y buscaba su regulación, está destinado sobre todo a los jóvenes segundones de los que se habló en el capítulo anterior, quienes, inquietos y turbulentos, estaban obligados al celibato por sus familias, pero que no por ello renunciaban a sus deseos amorosos y carnales.¹⁷

Resulta oportuno comentar que para los romans de materia antigua aquí analizados, estos jóvenes son una buena parte del público y con frecuencia se hace alusión a la juventud y a sus ventajas frente a la vejez. En las descripciones de los caballeros en el *Libro de Tebas*, siempre se menciona su juventud, como un rasgo meritorio: “allí podrías haber visto hasta mil hombres de un mismo linaje, bachilleres

¹⁷ Georges Duby, “A propósito del llamado amor cortés” en *El amor en la Edad Media y otros ensayos*. Madrid: Alianza, 1990. pp. 66-73, p. 70.

y jóvenes de los que el mayor no tendría más de treinta años” (*Libro de Tebas*, p. 52). Y en el *Libro d’Eneas*, el rey Latino se considera un viejo y prefiere dejar a un joven al mando de su reino. Pero especialmente se hace alusión a su pobreza. Es lo que le ocurre a Polinices, cuando su hermano queda en el trono de Tebas:

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

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

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

Así, Georges Duby asegura que el amor cortés estaba destinado también a los jóvenes sin tierras con el objetivo concreto de mantener el orden al domesticar a la “juventud”:

El juego amoroso era, en primer lugar, educación de la medida. Esta es una de las palabras clave de este vocabulario específico. Al invitar a reprimir los impulsos, era en sí mismo un factor de calma, de apaciguamiento; sin embargo, este juego, que era una escuela, también incitaba a la competencia. (...) Hasta cierto punto el código proyectaba la esperanza de conquista como un espejismo en los límites imprecisos de un horizonte superficial.¹⁸

La introducción del amor provoca –y simultáneamente requiere¹⁹– un conjunto

¹⁸ Duby, *op. cit.*, pp. 71-72.

¹⁹ Martín de Riquer, explica que para los trovadores provenzales el amor cortés es el *ars amandi* de la cortesía. Pero además, para que se pueda apreciar y expresar el sentimiento amoroso se requiere ser cortés –frente al término villano– y al mismo tiempo para lograr sus anhelos sólo la cortesía, con sus exigencias de comportamiento, puede purificar al amante. Cfr. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Ariel, 2001, t. I, p. 86.

de comportamientos y gestos refinados y “domesticadores”, al que se denomina cortesía. Y no olvidemos que estas producciones literarias tienen como objetivo tanto entretener como educar a su público, convirtiendo a los personajes en espejos de conducta. Esta nueva actitud social se manifiesta en variadas formas en los romances de materia antigua. Por lo general, se califica de cortés al caballero que, además de ser de linaje noble, se comporta por lo menos de tres maneras específicas: la primera y más común, es la manera de hablar –ya sea al contestar a una pregunta o al entablar una conversación– con seguridad y discreción ante un rey o una dama: “Tideo era valiente y cortés; llega cabalgando ante la mesa y, tras saludar al rey y a los barones, explica su embajada” (*Libro de Tebas*, p. 55).

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

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

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

Otón responde:

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

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

cortés.

Para concluir con este apartado, podemos asegurar que el caballero épico se transformó en caballero novelesco ya desde los romans de materia antigua –escritos entre 1160 y 1170– cuando al modelo de guerrero épico y vasallo se le añadieron características tales como una fisonomía hermosa, distintas motivaciones para ganar honra, actitudes refinadas en su relación con las damas y, sobre todo, la exhibición de sentimientos amorosos. Todos estos flamantes rasgos son fruto del enlace entre la acción bélica y el interés amoroso. A partir de estos romans el caballero novelesco empieza su andadura literaria que tantas transformaciones, aventuras y devotos le tiene destinados.

2.2 Desarrollo del caballero novelesco

2.2.1 El caballero en Chrétien de Troyes

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

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

En los cinco romans escritos por Chrétien de Troyes entre 1170 y 1190, la caracterización del caballero se desarrolla desde dos aspectos fundamentales: la cortesía y el perfeccionamiento individual. Por un lado, la cortesía del caballero es manifestada a través de su servicio incondicional a las damas y especialmente a su amada, incluso por encima del rey, su señor. Por el otro, a partir de entonces, la

función guerrera del caballero es enfocada en alcanzar una meta personal que es la perfección caballerescas. Esta nueva empresa implica tres intereses: conseguir honra y fama en la corte, conquistar el amor a una dama o mantenerla contenta y, por último, sostener los valores del grupo al que pertenece. El autor configura a sus caballeros para que consigan tales objetivos mediante un nuevo tipo de acción narrativa: la aventura.

Y es que las características recientes del caballero se desenvuelven en un entorno literario distinto al de las gestas nacionales históricas y de las historias míticas latinas. Ahora el caballero está ubicado en el ámbito pseudo-histórico de la corte del rey Arturo. Es decir, en un tiempo y espacio tomados de la historiografía literaria de Monmouth –que como ya vimos en el apartado correspondiente del capítulo anterior le confería a los relatos autoridad cultural, que los acerca a la historia– pero son utilizados por Chrétien de Troyes de manera independiente, para convertirlos en un ámbito plenamente ficcional. Esta nueva ubicación, siguiendo las ideas de Alberto Várvaro, les da a las historias que la contienen la ventaja de “ser modeladas libremente según las intenciones de los poetas y las exigencias de su público, con una flexibilidad mayor que la materia antigua”.²⁰

El caballero, entonces, está ubicado en un espacio ideal, en la corte ejemplar del rey Arturo, quien es descrito en *El caballero del León* como “el buen rey de Bretaña, que nos da ejemplo de caballería para que seamos nobles y corteses”.²¹ En este mundo –ya propiamente novelesco y que está consolidado como modelo de cortesía y formador de caballeros perfectos– la aventura y el amor serán los principales motores narrativos en los que el autor hará accionar al caballero.

Aunque sea sólo en apariencia, el roman y los conflictos que desatan la acción están al margen de la realidad extraliteraria. Por ello, los intereses del caballero se diversifican: sigue buscando la honra, pero en Chrétien de Troyes la guerra –por tierras, poder, religión o dinero– desaparece como causa para mostrar valor y eficacia guerrera. Entonces, la aventura se convierte en el medio ideal para determinar los

²⁰ Cfr. Alberto Várvaro, *op. cit.*, pp. 275-276.

²¹ Chrétien de Troyes, *El caballero del León*. Introd. y trad. de Isabel de Riquer. Madrid: Alianza, 2000, p. 35.

merecimientos del caballero.

La aventura es un suceso que implica peligro y su desenlace, en la mayoría de las ocasiones, se lleva a cabo mediante las armas y en concreto con un combate singular a modo de ordalía. Sin embargo, la aventura es mucho más que un enfrentamiento para probar la valentía del caballero. El término aventura deriva del latín y significa “lo que está a punto de suceder”, y es una especie de peligro al que se enfrenta el caballero en cuanto sale de la corte de Arturo. Y, a decir de Rosalba Lendo, la aventura es la razón de existir del caballero, por todas sus implicaciones:

Una vez que el caballero sale de la corte en busca de la aventura, el desarrollo de la narración está subordinado a su desplazamiento en un espacio donde la manifestación de lo maravilloso es constante. Su tarea consiste en luchar contra todo tipo de seres y contra toda forma de violencia, injusticia y desorden que impiden la armonía y la paz. El éxito en todas las pruebas que va enfrentando es lo que le dará un lugar en la sociedad caballeresca.²²

Pero nunca es gratuita o casual y no se le presenta indiscriminadamente a cualquier caballero, sino a aquel para quien está hecha. En este sentido, la aventura está creada por el autor para ser personal e intransferible, Alberto Várvaro explica una de las muchas aristas de la aventura:

El carácter doblemente personal de la aventura resulta evidente precisamente en la decisión del caballero que deja la corte y se encamina solo hacia el bosque, sin ninguna seguridad de que hallará pruebas que midan su valor pero confiando en que un destino inconcreto pero personalísimo se las tiene preparadas. Encontrar una aventura es ya una señal, incluso antes de que ésta llegue a una conclusión feliz, aunque la verdadera aventura termina cuando la prueba ha confirmado la calidad del caballero, su adecuación al destino.²³

El destino del caballero, aunque el lector lo pueda intuir, ya no es presentado como dictamen de oráculos, voluntades divinas o verdades históricas, éste se presentará o modificará a lo largo del relato según la intención del autor. De allí la

²² Rosalba Lendo Fuentes. “La imagen del caballero en la novela artúrica”, *Anuario de Letras Modernas* 12, (2004), pp. 13-24, p. 18.

²³ Várvaro, *op. cit.*, p. 285.

importancia de la aventura, pues a partir de estos textos, la aventura está diseñada para servir como prueba de aprendizaje y superación a lo largo del proceso de perfeccionamiento del caballero.²⁴ Cada aventura moldea los rasgos que el autor desea otorgar al caballero protagonista y propicia las acciones narrativas que planteen para el personaje nuevos retos y que completen esa caracterización. Por ello, los anhelos que les han sido otorgados a los caballeros por Chrétien no tienen relación con la obtención de tierras o con satisfacer al señor feudal, en este caso Arturo, es decir, con su función extraliteraria, sino con la personal imagen que tuvo el autor de cada personaje en particular.

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

La hazaña del héroe es algo absolutamente personal, irrenunciable y sin posibilidad de ser compartido por otros, pero su resultado no es gratuito, no tiende sólo a acrecentar de forma egoísta la gloria personal; además de esto adquiere una dimensión significativa más profunda en cuanto contribuye a establecer una situación de armonía.²⁵

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

²⁴ Susana G. Artal, a partir del estudio de *Le chevalier au lion*, considera que “la sucesión de aventuras, lejos de constituir una simple acumulación de hazañas guerreras, trazan un camino: el del perfeccionamiento moral del caballero, que deberá superar pruebas que le están destinadas. La conclusión de ese proceso individual modifica también el plano social, al permitir el establecimiento de un orden alterado”. Susana G. Artal, “Yvain ou le Chavalier au lion: Aventura y aprendizaje”, *Medievalia*, 29-30 (1999), pp. 82-91, p. 82.

²⁵ Várvaro, *op. cit.*, p. 315.

por lo que la palabra de honor adquiere una gran relevancia. Siguen vigentes la fuerza física, en el caso más llamativo de Lancelot, y la agilidad, por ejemplo de Perceval y desde luego, la capacidad en el uso de las armas. Pero dado que ya no hay enfrentamiento entre varios contingentes, se desarrollan nuevos códigos para los combates singulares. Por lo que pareciera que en estos romans los rasgos del personaje literario se alejan de los del modelo de caballero concreto que revisamos en el apartado 1.3.

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

Por ello, a los caballeros de Chrétien de Troyes los vemos sólo en una etapa, quizá la más importante, de su “vida”. Estos relatos cuentan únicamente las aventuras que requirieron para resolver los conflictos que ponen en riesgo la armonía de la corte artúrica y para recuperar su honra a través de un proceso de perfeccionamiento. En este sentido, Begoña Aguiriano, sostiene que los caballeros se mantienen incansables en el esfuerzo de superación: “Tiene que ser el más valiente, el más generoso, el más fiel, el mejor, en definitiva, pero sobre todo quiere ser mejor que él mismo”.²⁶

Bajo esta misma premisa, el autor juega con la identidad y el nombre del

²⁶ Begoña Aguiriano, “La iniciación del caballero en Chrétien: *Erec et Enide*” en María Eugenia Lacarra (Ed.). *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991, pp. 35-57, p. 57.

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

Desde Chrétien, la pérdida o el hallazgo de un nombre constituyó en la literatura artúrica una forma simbólica para aludir la transformación del héroe, un modo de marcar una etapa decisiva en la evolución del personaje. La sustitución del nombre de Yvain por el de “El Caballero del León” en el verso 4290 del roman, señala un cambio y alude a la adquisición de nuevos valores éticos y morales.²⁷

Por otra parte, la honra y el éxito que el caballero se gana en la aventura, busca ser equivalente a su fortuna en el amor. En casi todas las obras, excepto Perceval, el autor intenta un equilibrio en ambos factores: para ser el mejor guerrero, se tiene que tener la mejor relación amorosa. La conjunción de estos dos elementos, según Rosalba Lendo, constituirá la estructura de la narrativa caballerescas posterior:

La estrecha relación entre proeza y amor constituye la base esencial de la novela. Se trata de una relación recíproca: el caballero realiza asombrosas hazañas motivado por el amor y es a su vez amado por sus grandes proezas. El amor se convierte, en un personaje como Lanzarote, en principio de virtud caballerescas. Son las proezas que va acumulando en nombre de su dama lo que lo convertirán en el mejor caballero del mundo y lo harán digno de ser amado.²⁸

En los casos de Yvain y Erec es evidente, pues ambos deben encontrar la armonía entre una relación feliz y el prestigio en las armas. También en el *Cligés*, aunque el amor domina, éste debe mostrar en varias ocasiones su capacidad guerrera. En el caso de Lancelot, el amor ejerce una fuerza tal que lo hace superar muchas pruebas, y pareciera que, por ser el mejor caballero, sólo puede merecer a la reina,

²⁷ Victoria Cirlot, *La novela artúrica. Orígenes de la ficción en la cultura europea*. Barcelona: Montesinos, 1987, p. 60.

²⁸ Rosalba Lendo Fuentes, “La evolución de la novela artúrica francesa”, *Anuario de Letras Modernas*, 11 (2002-2003), pp. 13-22, p. 13.

aunque eso implique una relación adúltera y, por lo tanto, furtiva.

En estos romans Chrétien de Troyes confiere a la pasión amorosa gran influencia, al punto que mayoría de las acciones de los caballeros están motivadas por el amor o por la búsqueda del equilibrio amor-caballería. El amor está por encima de la lealtad al rey y el caso de Lancelot lo comprueba. En este sentido, se aplica más directamente la terminología y principios del amor cortés, sobre todo en referencia al amor trovadoresco, es decir como servicio vasallático y a la dama como señora. Este sometimiento del caballero es progresivo en las obras de Chrétien: en su roman inicial, tanto Erec como Enid tienen una posición equivalente a pesar de que la joven es hija de un vavador; Cligés y Fenice también desarrollan un amor con iguales derechos; mientras que Yvain se rinde ante Laudine para servirla porque ha matado a su esposo; Lancelot ya está completamente entregado a la voluntad de Ginebra. Al mismo tiempo, se consolida la noción de que el amor hace a los caballeros más fuertes y valerosos, que vislumbramos en el *Libro d'Eneas*. También es común la importancia de la dama para esforzar al caballero en medio del combate.

El papel preponderante de la dama y, por extensión, de las doncellas y mujeres en general, junto con la influencia definitoria del amor, modifican la conducta del caballero. Desde ahora, siempre se presenta cortés, civilizado y preocupado por ser agradable en estos aspectos. Al grado de que la dicotomía guerrero-cortesano, se expresa en el extremo de convertirse en un ser tímido y tembloroso en presencia de su amada. Esto es más evidente en Cligés, cuando está frente a Fenice y no se atreve a hablarle:

¿A qué espera? ¿por qué se detiene? Él, que por ella es atrevido en todo momento, ¿se acobarda ante ella sola? Dios, ¿de dónde proviene este temor que siente ante una joven sencilla y tímida, débil y callada? Me parece que veo a los perros huir ante la liebre y a la tórtola cazar al castor.
(*Cligés*, p. 136)²⁹

²⁹ A partir de este momento, en las citas de los textos pondré entre paréntesis, el nombre de la obra y el número de página. En este caso, tomada de Chrétien de Troyes, *Cligés*. Ed. de Joaquín Rubio Tovar. Madrid: Alianza, 1993.

Más adelante en el texto, Chrétien explica la razón por la que el caballero, incluido entre los “amantes corteses”, actúa de esta forma al ser siervo de Amor:

De miedo debe temblar el sirviente, cuando su señor le llama o le ordena y quien a Amor se consagra hace de él su maestro y señor: justo es que lo tenga en su memoria y que le sirva y le honre si quiere encontrarse a gusto en su corte. Amor sin temor y sin miedo es fuego ardiente y sin calor, día sin sol, cera sin miel, verano sin flor, invierno sin hielo, cielo sin luna, libro sin letras. Y si queréis refutarlo, probad que allí donde no hay temor no debe decirse que haya Amor. Quien amar quiere, tiene que sentir temor, de otro modo no puede amar; pero sólo aquel que ama, teme, y por ello es atrevido en todas las cosas. (*Cligés*, p. 137-138)

En estos pasajes de nota con más nitidez el carácter *domesticador* del amor que comentábamos, en el subapartado anterior, según la cita de Georges Duby. Y es que en esta obra en particular, el autor reflexiona con frecuencia en torno al amor y lo presenta más evidentemente bajo los códigos corteses de los trovadores, sobre todo al equipararlo con la relación vasallática y al manifestar la necesidad de refinamiento para merecerlo.

El autor incrementa la importancia de la cortesía, no sólo en la relación con la amiga o con las mujeres desconocidas, sino con los propios miembros de la comunidad caballeresca. Quizá este rasgo es el que mantiene unidos a los dos modelos de caballero: el concreto y el literario. Y es que el respeto a las reglas o normas del grupo al que pertenece, como vimos en el subapartado 1.3.1, propician que el caballero se integre a esa élite. Así, Chrétien incluye leyes o costumbres vigentes en la realidad extraliteraria entre las que están la soberanía del rey, las normas de los torneos y en los pasos, la Paz de Dios, en el relato de Perceval, la generosidad con las huéspedes; e incorpora también aquellas impuestas desde la ficción: respetar la palabra dada, incluso sin saber lo que se otorga, llamado el don obligatorio o en blanco; el establecimiento de plazos y garantías; las soluciones a los combates, cuando están muy reñidos, entre otras. Sin importar el origen de esas normas, el autor muestra que el caballero está compenetrado con el grupo guerrero que circunda al rey, con los caballeros, al hacer que las cumpla mediante la progresión narrativa. Configura a los

caballeros cohesionados en una élite, con pautas de conducta muy bien determinadas y, finalmente, persiguiendo un ideal común que es la perfección en su faceta social, guerrera y amatoria.

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

2.2.2 El caballero en la *Vulgata* artúrica

En cuanto a las prosificaciones de la materia artúrica del siglo XIII, en el conjunto denominado *Vulgata* o *Lanzarote-Graal*, el caballero mantiene las características cortesas y guerreras establecidas por Chrétien de Troyes. Pero se le añadirán otras más debido a la concepción de la obra a modo de ciclo, en la que se busca narrar la biografía literaria del personaje protagonista, Lanzarote del Lago, el mejor caballero del mundo, y se incluyen las aventuras del Grial llevadas a cabo por Galaz, su hijo, y la destrucción del reino de Arturo. En estas obras, el caballero es presentado de tal manera que sus acciones de armas, discurso y relaciones amorosas demuestren su calidad por encima de los demás, sobre todos aquellos que no pertenecen a la Mesa Redonda, la mesnada élite de Arturo.

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

El ideal cortesano y caballeresco parecía necesitar de esa estructura cerrada, como si éste ya nada tuviera que ver con la realidad. La conducta de los caballeros estaba ya fijada, quizá por el peso de la tradición literaria anterior, pero también porque los autores se esforzaron en concederle un carácter estático e inamovible.³⁰

Por otro lado, hay que recordar que en este período el sistema feudal entra en una profunda crisis, cuyas causas y consecuencias se revisaron en el subapartado 1.1.5, por lo que los autores, manteniendo la ideología sus señores, toman conciencia de sus intereses y de la necesidad de justificarlos mediante la novela artúrica, que “a través de un universo imaginario y con una visión aristocrática de éste, se encargará de exaltar la moral y los valores de su clase con el afán de afirmar su superioridad frente a los otros grupos sociales”.³¹

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

La aventura sigue siendo presentada de la misma manera en que la fijó Chrétien de Troyes pero ahora, por la extensión de las obras, hay más variedad en sus planteamientos y en sus resoluciones. En el *Lanzarote del Lago* hay aventuras personales e intransferibles que pueden ser resueltas con una sola acción del “mejor caballero del mundo”, como levantar una tumba o donar su sangre para un herido;

³⁰ Victoria Cirlot, *op. cit.*, p. 126.

³¹ Rosalba Lendo, “La imagen del caballero en la novela artúrica”, *op. cit.*, p. 15.

otras aventuras implican pasos de armas, combates singulares o conquista de fortalezas, para auxiliar a personajes en problemas o cautivos; también se presentan en batallas campales y torneos combatidos por contingentes completos e incluso en los combates singulares sólo para probar la superioridad ante una simple pregunta o una distracción que parece ofensa.

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

Las aventuras que ahora suceden son los motivos y las manifestaciones del Santo Graal; los signos del Santo Graal no aparecerán a los pecadores, ni a hombres envueltos por el pecado por eso no os aparecerán, pues sois pecadores demasiado desleales y no debéis pensar que estas aventuras que ahora suceden consistan en matar hombres ni en acabar con caballeros, sino que son cosas espirituales, mayores y bastante mejores. (*Demanda del santo Grial*, p. 198)³²

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

En el *Lanzarote del Lago* y *La Demanda del Santo Grial*, la salida de los caballeros de la corte, con la finalidad de encontrar aventuras, caballeros extraviados u objetos prodigiosos, que recoge ya Chrétien de Troyes en la búsqueda de Ginebra por Lanzarote, se vuelve un recurso común para desarrollar nuevas y numerosas acciones narrativas. Entonces, los valores guerreros de los caballeros mantienen su importancia en este ciclo, sobre todo para exponer la eficacia guerrera de los protagonistas. La fortaleza física, la agilidad y sobre todo el esfuerzo, son los rasgos que hacen del linaje del rey Ban el más favorecido de la caballería artúrica. La búsqueda se extiende y no se inicia solamente para acrecentar la honra, como en el

³² *Demanda del Santo Grial*. Ed. de Carlos Alvar. México: Ramón Llaca, 1996.

caso de los personajes de Chrétien de Troyes, sino también para mantenerla.

La importancia de las armas, sin embargo, no se establece sólo para fines bélicos o cortesés. A lo largo del *Lanzarote del Lago* y, sobre todo, en *La Demanda del Santo Grial*, ya está completamente incorporado el ideal espiritual. Aparece Galaaz y sus aventuras en busca del vaso que no sólo representa una reliquia sagrada sino que posibilita un contacto directo con Dios, adquieren gran importancia. Maurice Keen, explica la trascendencia del elemento religioso en la conformación del modelo de caballero en estas obras:

La búsqueda que relatan no es tan sólo del Grial como un objeto, sino lo que éste simboliza: la gracia eucarística y la comunión en éxtasis con Dios. El rasgo distintivo de los relatos que se centran en ello es que presentan los asuntos espirituales como el último objetivo y galardón para lo más selecto de la caballería; la idea de caballero andante buscando aventuras y la búsqueda de la unión con Dios se funden en una. Como ha expuesto J. Frappier, las narraciones del Grial expresan no tanto un ideal de caballería al servicio de la religión, sino de caballería como un servicio religioso.³³

Este particular aspecto, que tan influyente fue en la conformación del modelo de caballero extraliterario, que se revisó en el subapartado 1.1.2, es retomado con mayor énfasis por los autores del roman casi un siglo después. En la caracterización de Galaaz, el más idealizado de los caballeros artúricos, se representan los más altos valores y aspiraciones de la nobleza, a quien la ideología feudal había puesto como los depositarios de los tesoros de Dios en la tierra; al mismo tiempo que recibe unos rasgos que la Iglesia quería ver en los caballeros.

Así, este caballero “celestial”, además de ser buen guerrero y ser cortés, reúne características de orden ceremonial, entre las que se destacan la asistencia constante a la iglesia, la confesión, la oración ante las adversidades; y también de orden más “íntimo” que determinan ya un nuevo carácter, como la actitud ante la aventura –que busca algo más que la fama terrenal–, la protección a la Iglesia, la ayuda a los desprotegidos, el castigo a los pecadores y la exclusión del amor por ser pecado (mantener la virginidad o el celibato, ya se trate de Galaaz o Boores, respectivamente). En esta nueva óptica de la

³³ Maurice Keen, *La caballería*, Barcelona: Ariel, 1986, p. 89.

caballería, también las aventuras cambian y son de perfeccionamiento espiritual pues las búsquedas tienen un objetivo relacionado con Dios y la salvación del alma, que va más allá de ganar la fama y la honra. En su perfección guerrera y espiritual, Galaaz encuentra el Grial y accede a la contemplación mística, por lo que, a decir de Rosalba Lendo:

Fue en este héroe donde se reflejaron las más altas pretensiones, simbólicas por supuesto, de una clase feudal en crisis: penetrar mediante la perfección caballeresca, en la esfera de lo sagrado.³⁴

Sin embargo, para el último libro, *La muerte del rey Arturo*, nuevamente cambia el enfoque de los esfuerzos del caballero. Una vez concluida por Galaaz la suprema aventura de los caballeros de la Tabla Redonda, los autores empiezan a dejar ver los defectos y pecados del mundo artúrico, así como a condenar sus valores. El adulterio de Lanzarote y Ginebra tiene terribles consecuencias por tratarse de un doble delito: contra la ideología cristiana, por ser un pecado, y contra la ideología feudal, por tratarse de una traición al señor. El caballero entonces está presentado con una función militar, por las cruentas guerras que se desarrollan en esta obra. Las acciones bélicas están determinadas por el odio, la felonía, la violencia, la cólera y la ambición. La honra y la exaltación al caballero ideal se difuminan ante los constantes enfrentamientos entre los caballeros de Arturo, acciones que representan una crítica a ese universo cerrado. El arrojo y la eficacia guerrera son los valores que predominan en el caballero que sólo espera sobrevivir por encima del enemigo.

Por otro lado, ya que el ciclo completo intenta abarcar la “vida” de Lanzarote, el tratamiento del amor es muy importante. En el *Lanzarote del Lago*, sobre todo, se narra con detalle la relación amorosa de Lanzarote y la reina Ginebra. La extensión y la forma del roman permiten al narrador presentar con amplitud y profundidad los sentimientos del caballero y extenderse en las aventuras que posibilitan al caballero a obtener su amor. Más adelante, estos sentimientos serán sancionados por el mismo narrador y por algunos personajes, a la luz de la religiosidad, aplicando a la pasión del

³⁴ Lendo, *op. cit.*, p. 22.

caballero la culpa, el pecado, el arrepentimiento y la penitencia. Pero, en general, las acciones del caballero están intensamente determinadas por el amor hacia su dama. Los hechos de armas, las búsquedas para mantener o acrecentar la honra, las relaciones personales con otros caballeros, los episodios de locura e incluso la penitencia por el pecado cometido, están encaminadas a demostrar el inconmensurable amor del caballero hacia la reina. Todas las acciones que realiza Lanzarote prueban que no sólo es el mejor caballero del mundo sino que es el amante más leal.

El caballero de estas tres obras del ciclo *Lancelot-Graal* tiene mayor interacción con personajes femeninos: damas y doncellas, conocidas y no, favorables y aversivas, auxiliares y necesitadas, que funcionan para caracterizarlo desde múltiples perspectivas. Los autores utilizan la cortesía como un rasgo infaltable en la imagen del personaje. El caballero ya está por completo refinado en su comportamiento en todos los ámbitos: en la corte, en los encuentros de armas y ante sus compañeros. Incluso mientras combate, así sea a muerte, no pierde las actitudes educadas y las maneras gentiles.

Y es que la cortesía es necesaria para la relación entre los caballeros. El grupo de élite caballeresco ya está definido en los caballeros de la Tabla Redonda, por lo que tiene una forma y unos representantes ideales. Es un grupo cerrado al que todos los caballeros anhelan pertenecer. Quizá en esta estructura interna del mundo artúrico es donde se pueden observar más referencias a la realidad extraliteraria, pues en la época en que fueron escritas las obras, según vimos en el capítulo anterior (subapartado 1.1.5), se empezaban a establecer cada vez más limitaciones linajísticas y económicas para acceder a la orden caballeresco. En este grupo cerrado, privilegiado y exigente hay una mayor cantidad de pautas de conducta. A lo largo de todo el ciclo, se presentan en voz del narrador y de diferentes caballeros sus obligaciones con el grupo –lealtad, auxilio y honra– y con la comunidad a la que sirven. Es evidente el desdén que sienten los compañeros de la Tabla Redonda por aquellos que no pertenecen a su grupo y el desprecio por los que no siguen sus

lineamientos corteses y morales. Alberto Várvaro considera esta actitud como civilizadora: “les vemos eliminar gran número de antiguas costumbres bárbaras, por lo que conservan cierto aire de héroes civilizadores. Para ellos la sociedad no es un límite sino un fin”.³⁵

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

2.2.3 El caballero en los libros de caballerías castellanos

En las obras castellanas plenamente medievales, el *Libro del Cavallero Zifar* y la versión primitiva de *Amadís de Gaula*, el caballero tiene otras características que van más acordes con el público peninsular y las circunstancias específicas de su creación. Pero, desde luego, el modelo novelesco se mantiene.

El caballero literario castellano está diseñado también para buscar la honra y la fama a través de los hechos de armas. Sin embargo, en el desenlace de las obras, éste siempre termina siendo rey, es decir, que los autores plasman un objetivo específico: el ascenso de la condición social del personaje. El caso más significativo es el de Zifar y el de su hijo Roboan; mientras que Amadís, si bien no se lo plantea como un deseo último, logra un poder superior al del rey.

La eficacia guerrera es indispensable para estos caballeros, si bien la estrategia y la astucia les son muy útiles. Adquiere más relevancia, pues, la *sapientia* que la *fortitudo*. A través de las armas, el caballero puede alcanzar objetivos narrativos más

³⁵ Várvaro, *op. cit.*, p. 315.

específicos en las obras castellanas: conseguir un interés individual definido –ya sea tener un reino o alcanzar el amor de una doncella– y, al mismo tiempo, tiene a su cargo el auxilio de los necesitados y el castigo a los soberbios. En sus actos es más profunda la impronta de la doctrina cristiana de hacer al caballero servidor de su señor, de los necesitados y de Dios.

El caballero está ubicado en un espacio diferente al artúrico, ya no aparece la figura del monarca ni las aventuras ocurren en sus territorios. El *Amadís de Gaula* tiene una marcada influencia de las obras más significativas del ciclo, e incluso las acciones son ubicadas en tiempos precedentes del famoso rey, por lo que geográficamente se utilizan algunos nombres artúricos. Pero, no hay un solo rey que sea ejemplo de cortesía y que reúna a los mejores caballeros del mundo en un espacio cerrado.

Los buenos y leales caballeros están ubicados en diversas regiones, lejanas como Asia, imaginarias y exóticas como Tigrida, en el *Libro del caballero Zifar*. Por su parte, Amadís y sus parientes están ubicados en la Gran Bretaña, sirven al rey Lisuarte –o a quien lo requiera– y salen a tierras extrañas en busca de nuevos territorios y mayor fama, y son ubicados incluso hasta en Constantinopla, lo que J. Ignacio Ferreras llama “la victoriosa aventura hacia el este”.³⁶ El espacio cerrado es extendido y abierto a distintos idiomas, otros conflictos y diversos intereses. Para esta nueva ubicación los autores utilizan el recurso del viaje por mar³⁷, que permite la ampliación de las posibilidades narrativas; es decir, el encuentro de nuevos territorios, el arribo a tierras peligrosas con personajes como el Endriago, las tormentas que cambian el rumbo determinado, los milagrosos rescates de naufragios e incluso, las batallas

³⁶ Juan Ignacio Ferreras, “Nuevos héroes y nuevos horizontes en los libros de caballerías” en Francisco Rico (Ed.). *Historia y crítica de la literatura española. Vol. II: Siglos de Oro: Renacimiento. Primer suplemento*. Barcelona: Crítica, 1991, pp. 141-145, p. 142.

³⁷ Simone Pinet en su análisis sobre las ínsolas y archipiélagos en el *Amadís de Gaula* inicia su artículo asegurando que el espacio de la aventura se reinventa en la literatura hispánica: “Tal desplazamiento a un escenario menos explorado en el género se debe entre otras cosas, a la construcción histórica de lo que Le Goff ha llamado el “horizonte onírico” medieval. Este horizonte depende tanto de la imaginación como de la realidad; de un espacio ficcionalizado como uno de la experiencia del peregrino, del viajero, del cruzado; de aquello que se ha soñado y de lo que se ha vivido. (...) Las aventuras se dan en el camino al encuentro con la urbe-corte. Tal trayecto es, geográficamente, uno marítimo”. Simone Pinet, “El *Amadís de Gaula* como arte de marear. En torno a la Ínsola no fallada”. *Medievalia*, 31 (2000), pp. 23-35, pp. 23-24.

navales, que son una novedad en el género:

Y Amadís no entendía con los suyos en ál sino en juntar a su fusta con la de los contrarios, mas no podían. (...) Estonces Tantiles de Sobradisa, mayordomo de la reina Briolanja, que en el castillo estava, como vio que la voluntad de Amadís no podía haver efeto, mandó traer una áncora muy gruessa y pesada travada de una fuerte cadena, y desd'el castillo lançáronla en la nave de los enemigos; y assí él como otros muchos que le ayudavan tirando tan fuerte por ella, que por gran fuerça fizieron juntar las naves una con otra, assí que no se podían partir en ninguna manera si la cadena no quebrassen. Cuando Amadís esto vio, passó por toda la gente con gran afán, que estaban muy apretados. (*Amadís*, p. 1290)³⁸

Esta apertura a territorios lejanos funciona, primordialmente, para mejorar la condición social del caballero. En el caso de Amadís, decide ir a territorios lejanos para recuperar la honra que ha perdido al permanecer más de un año varado en Gaula a petición de su señora Oriana. Por su parte, la decisión de Zifar de dejar su tierra se debe a su anhelo de recobrar el poder real que un miembro de su familia perdió. Zifar quiere ser rey, pues sabe que lo merece, según le dijo su abuelo cuando era niño:

E estas palabras que mi auuelo me dixo de guisa se fincaron en mi coraçon que propuse estonçe de yr por esta demanda adelante; e peroque me quiero partir deste proposito, non puedo; ca en durmiendo, se me viene emiente, e en velando eso mesmo. E sy me Dios faze alguna merçed en fecho de armas, cuydo que me lo faze porque me venga en mientes la palabra de mi auuelo. (*Zifar*, pp. 93-94)³⁹

La importancia de la corte en tanto centro de reunión de los caballeros se va difuminando en estas obras. El anónimo autor mantiene la necesidad de que el rey tenga una mesnada respetable y respetada, pero la corte se presenta más como el ejemplo de las intrigas que urde la nobleza establecida contra los caballeros que como el sitio del que sale el caballero a solucionar los conflictos.

Debido a esta ubicación, fuera del espacio artúrico, el caballero no necesita

³⁸ A partir de ahora, en todas las citas del *Amadís de Gaula* indicaré entre paréntesis el nombre del libro como *Amadís* y el número de página. Tomadas de Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*. 2 vols. Ed. de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Cátedra, 1996.

³⁹ A partir de ahora, en todas las citas del *Libro del Caballero Zifar* indicaré entre paréntesis, el nombre del libro como *Zifar* y el número de página. Tomadas de *Libro del caballero Zifar*. Ed. de Cristina González. México: Rei, 1990.

probar que es el mejor caballero del mundo. Basta con resolver las afrentas que se le presentan, a veces de carácter meramente personal y otras como vasallo de un rey en problemas o como auxiliador. No hay aventuras en forma de pruebas para demostrar la supremacía de su valor y fuerza. Quizá por esto es que se reducen los sucesos y lugares maravillosos. La mayoría de los cuales están atribuidos a la providencia divina. La maldad diabólica y humana está en constante lucha contra la bondad cristiana, y el caballero –sobre todo Amadís– se convierte en el brazo ejecutor de la divinidad: como se nota en sus combates contra gigantes, Arcaláus el Encantador, el Endriago y los caballeros soberbios. En estas obras ya no hay tumbas maravillosas o filtros de amor. Hay maldad y malas obras. A pesar de que se incluyen maravillas como las construcciones de Apolidón –el Arco de los Leales Amadores–, o la nave extraordinaria de Urganda –la Gran Serpiente–, son obras hechas por manos humanas con conocimiento de la magia y como tales están explicadas para otorgarles verosimilitud. Los prodigios que ocurren en el *Libro del caballero Zifar*, como la sobrevivencia de Grima y su nave que la lleva a buen puerto, es obra directa de la gracia divina.

La aventura sigue posibilitando el proceso de perfeccionamiento del caballero, pero además se realiza con el objetivo concreto de mejorar su posición social: en el caso de Zifar para obtener un reino; en el caso de Amadís, para merecer el amor de su señora, Oriana. Por otro lado, a través de la aventura estos caballeros castellanos tienden a hacer más evidente su función de auxiliar a los desprotegidos y castigar a los caballeros soberbios o abusivos. Pero cada aventura tiene un propósito muy claro para el desarrollo argumental del relato. Pocas veces los caballeros se envuelven en discusiones con poco sentido y cuando lo hacen, cuando porfían por preguntar algo o enterarse de algo, es porque así lo requiere la aventura. Por ejemplo, en el caso del cadáver del padre de Briolanja, Amadís lucha contra ocho caballeros que custodian la carreta en la que va, sólo para enterarse de qué se trata; pero justamente para probar la eficacia de los caballeros, es que Grovenesa prohibió dar la información con facilidad. Así, a pesar de que parecería imprudente y exagerada su reacción, es sólo

parte de la aventura de ayudar a una reina desheredada. Todas las discusiones, pasos de armas y combates singulares que realizan los principales caballeros de las obras, tienen objetivos claros y muy precisos. De manera que las batallas contra los enemigos del rey, para evitar la conquista o los impuestos, tienden a ser más importantes que las aventuras aisladas. En el *Libro del caballero Zifar*, eso es muy claro, pues aunque él mismo se considera caballero andante, las aventuras tendrán siempre un objetivo narrativo concreto; en el *Amadís de Gaula*, aunque se narran aventuras fortuitas, hacia el final del cuarto libro, la guerra contra el rey Lisuarte y los romanos por el desheredamiento de Oriana, está por encima de éstas:

Y quiero que sepáis que la causa porque estos cavalleros caminavan tan largos caminos sin aventura fallar como en los tiempos passados era porque no entendían todo en ál salvo en adereçar y aparejar las cosas necesarias para la batalla; que les semejava, según la grandeza de aquella afrenta, que entremeterse en las otras demandas que a ésta empachassen era caso de menos valer. (*Amadís*, p. 1439)

Para este tipo de aventuras más específicas, los caballeros castellanos medievales tiene características concretas, entre las que destaca la eficacia guerrera, que desde luego requiere de fortaleza física y valentía, pero también de estrategia y astucia, especialmente cuando se trata de batallas campales. Zifar, con frecuencia hace la distinción entre valor y esfuerzo:

“Çierto”, dixo el cauallero de Dios, “el que non se quiere auenturar non puede grand fecho acabar, ca la ventura ayuda a aquel que se quiere esforçar e toma osadia en los fechos; ca non da Dios el bien a quien lo demanda, mas a quien obra en pos de la demanda”. “E commo?”, dixo el mayordomo, “ya vemos muchas vegadas atreuerse muchos a tales fechos commo estos e fallanse ende mal”. “Non digo yo”, dixo el cauallero, “de los atreuidos, mas de los esforçados; ca grant departimiento ha entre atreuido e esforçado, ca el atreuimiento se faze con locura e el esfuerço con seso natural”. (*Zifar*, p. 186)

El caballero, como defensa para los necesitados, se muestra siempre dispuesto a servir, humilde y mesurado, con el propósito de contrastar con los oponentes abusadores y soberbios. La cortesía, la amistad, la honra, también son importantes en

su caracterización, aunque son más marcadas en el *Amadís de Gaula*, mientras que la religiosidad y la prudencia destacan más en Zifar.

El amor es muy importante para el caballero castellano y la falta de éste también caracterizará a otros personajes a modo de contraste. Así como la cortesía y la belleza, elementos ya indispensables para ubicar al caballero al lado de las damas y doncellas a las que sirve en las adversidades. Si bien para Zifar no es necesario conquistar a Grima mediante su esfuerzo y fama, pues ya está casado con ella, sí demuestra su amor y lealtad a ella y a lo que significa su unión.

Amadís, en cambio, está caracterizado, en gran medida, a partir de su amor a Oriana.⁴⁰ Desde su tierna infancia, el caballero sirve a Oriana y como su señora la tiene. Su recuerdo lo hace más fuerte antes de sus batallas más cruentas; su ausencia le inflinge angustia y llantos nocturnos; su desprecio lo arroja a desear la muerte; su compañía es lo único que lo alegra. Todo lo que realiza Amadís es pasado por ese tamiz del deseo de agradar a la dama. Así como Lanzarote del Lago o Tristán, pero sin el consabido adulterio, nuestro caballero castellano sólo recibe órdenes de su amada y sólo por ella es vencido. No es gratuito que las grandes pruebas maravillosas que tiene que pasar Amadís sean precisamente las que lo elevan a ser el más leal amante del mundo, aun por encima de su eficacia guerrera y su fama como caballero.

Por su parte, el grupo caballeresco tiene mucha importancia en varios aspectos. Primero, como garantes de la autoridad del rey y como su brazo armado. La presencia del caballero significa la victoria segura, incluso cuando éste, Zifar, resulta oneroso por la muerte de sus caballos; pero es en su ausencia cuando el rey nota la mengua de honra y eficacia en su mesnada. Después, lejos de una corte concreta, el caballero se convierte él mismo en gran señor. En el *Amadís de Gaula*, la cohesión de sus parientes y amigos, los intereses comunes y los mismos valores y actitudes, conforman un círculo cerrado: ya sea por el linaje elevado o por la bondad de armas, pero sobre todo por su concepción de la caballería como sostén de la armonía social –siempre entre el estamento noble, desde luego– y ejemplo de conducta. Y es este grupo de caballeros

⁴⁰ Como lo estuvieron sus dos grandes influencias literarias caballerescas: Tristán y Lanzarote.

andantes valientes, corteses y oficiosos que se convierten en señores, reyes o gobernantes.

2.3 Los tres ejes de comportamiento del caballero novelesco

Hasta ahora hemos revisado la evolución del caballero literario medieval. Resta decir que, a lo largo de su construcción, se le fueron incluyendo y desarrollando tres aspectos que están basados en la realidad extraliteraria pues incluyen la guerra como actividad principal del caballero, la cortesía como manifestación de su nobleza y la religiosidad como parte de la injerencia de la ideología cristiana. En la literatura, el caballero también va a estar diseñado tomando en cuenta estos tres lineamientos, pero de manera más notoria y creativa: las armas y la aventura, la cortesía y el amor, y por último, la religión y la sociedad. A cada uno de estos tres aspectos, reflejados en intereses y actitudes que los autores destacaron en sus caballeros protagonistas, les he llamado *eje de comportamiento*.

Los tres ejes de comportamiento cristalizaron en aspectos inseparables en el caballero novelesco medieval porque en torno a cada uno de ellos se reúnen buena parte de sus características y representan una actitud ante las acciones narrativas que el autor impone a lo largo del argumento del relato.

Pascual de Gayangos distinguió estas tres actitudes caballerescas como variantes temáticas en los textos, y así los dividió en su catálogo razonado de *Libros de caballerías* según el elemento que predomina: “ya sea el caballeresco, ya el amoroso-sentimental, y ya por fin, el moral-religioso”.⁴¹

Estos tres ejes de comportamiento están presentes todos en el caballero, pues forman parte del modelo, pero cada realización textual se define por una proporción, siempre distinta, de actitud frente a la guerra, de amor a su dama y de cercanía a una causa religiosa. El estudio de los porcentajes que cada caballero tiene de cada eje de comportamiento permite explicar con mayor claridad sus características tanto

⁴¹ Pascual Gayangos, “Estudio preliminar” en *Libros de caballerías*. Madrid: Rivadeneyra, 1857, p. LVI.

genéricas como individuales. En la medida en que el autor se apegue al modelo y, al mismo tiempo juegue con estos ejes, dará como resultado un caballero único e irrepetible, pues las características que le otorga lo serán.

2.3.1 Las armas y la aventura

El primer eje de comportamiento del caballero es el de las armas y la aventura: radica en el interés del caballero hacia el desarrollo máximo de su eficacia guerrera. En este caso, el caballero está diseñado para la búsqueda de aventuras con el anhelo de convertirse en el mejor caballero del mundo. Así, sus rasgos giran en torno a su proceso de perfeccionamiento. Sirva como ejemplo la caracterización de Galaor:

No pensava él de dar contentamiento a su voluntad ni reformar su salud sino con aquellas cosas que su bravo y fuerte corazón le demandava, que en esto era todo su vicio y gran placer, como aquel que desde el día que su hermano Amadís le armó cavallero delante del castillo de la Calçada, siendo presente Urganda la Desconocida, nunca de su memoria se apartó querer saber todo lo que a la orden de cavallería tocava, y lo poner en obra. (...) Considerando que la honra no tiene cabo y que es tan delicada que con muy poco olvido se puede escurescer. (*Amadís*, p. 1716-1717)

El género muestra que en algún momento todo caballero ha de orientar sus rasgos hacia este eje de comportamiento, sobre todo cuando es muy joven y requiere ganarse para su nombre la fama y la honra.

2.3.2 La cortesía y el amor

El segundo eje de comportamiento se manifiesta a través del interés del caballero por conseguir el amor de su dama. Aunque desarrolla sus habilidades bélicas, este particular afán lo orienta a realizar las hazañas con el fin último de alcanzar el reconocimiento del personaje femenino de quien se ha enamorado, incluso por encima de la honra por sí misma, que implica la admiración de la comunidad a la que

pertenece. Entonces, el caballero recibe más ostensiblemente características corteses y refinadas, pues todo lo que hace está destinado a agradar a su dama, según lo que ella piensa, anhela o necesita. Lancelot es la muestra más representativa:

Quien ama es obediente: con rapidez lleva a cabo lo que le place a su amiga si está profundamente enamorado. ¿Qué otra cosa hubiera hecho Lanzarote, el que amó mucho más de lo que amara Píramo, el más leal de los amantes? Sí, Lanzarote ha oído la respuesta de su dama; desde que las últimas palabras fluyeron de su boca, cuando dijo: "Puesto que deseáis que no le mate, yo también lo deseo", desde ese momento, por nada del mundo habría tocado a Meleagante, no se habría movido aunque su vida peligrase. No le toca ni se mueve. (*Lancelot*, p. 89)

Cuando el amor que el caballero siente por una doncella o señora, se convierte en su principal eje de comportamiento, como es el caso de la cita anterior, los otros dos ejes pierden cierta importancia, pero no desaparecen ya que para conquistar a la dama requiere de la perfección en las armas tanto como en el amor. Según hemos visto, Chrétien de Troyes trató en sus obras de equilibrar estos dos ejes de comportamiento en dos de sus caballeros, Erec e Yvain.

2.3.3 La religión y la sociedad

El tercer eje de comportamiento es la religión. Consiste en la actitud del caballero guiada en servir a Dios o a la reglas impuestas por la Iglesia. No busca ni el reconocimiento de sus pares, patente en la honra, ni la conquista de una dama, sino disfrutar una comunión directa con Dios o garantizar su salvación luego de la muerte. Este eje define que el caballero lleve al extremo su eficacia guerrera pero la condiciona al servicio de la iglesia y de Dios.

Galaaz debe cumplir una misión específica que tiene que ver con la búsqueda mística del Grial, al grado de ser comparado con Jesucristo por un ermitaño:

Del mismo modo Nuestro Señor os designó entre los demás caballeros para enviaros a tierras extrañas a acabar con las grandes aventuras y para dar a

conocer cómo han sucedido. Y por eso hay que comparar vuestra venida a la venida de Jesucristo, por la semejanza que no por la dignidad; y de la misma forma que los profetas, mucho tiempo antes de la venida de Jesucristo, habían anunciado su llegada, y habían dicho que liberaría al pueblo de los lazos del infierno, así han anunciado los ermitaños y los santos varones vuestra llegada hace más de veinte años. (*Demanda*, p. 67)

Este eje delimita las acciones guerreras a una causa justa y, de ser posible, religiosa que, como se verá más adelante, están relacionadas con algunas obligaciones del oficio caballeresco. La piedad y la obediencia de los ritos cristianos también giran en torno a este interés.

Cada autor, según su época, ideología, intereses y la historia particular que desea contar, define el porcentaje que dedica a cada uno de estos ejes de comportamiento en la configuración general de sus caballeros. Para los estudiosos, acercarse a estos ejes les permite identificar con mayor claridad las características del personaje y comprenderlas como conjunto.

Sólo resta decir que en este capítulo revisamos la evolución que tuvo el caballero literario en sus manifestaciones más significativas a lo largo de la Edad Media. Desde su figura inicial como vasallo guerrero en la épica románica y los rasgos corteses que lo convirtieron en un personaje novelesco en los primeros romans de materia clásica, pasando por el establecimiento completo del personaje a partir de Chrétien de Troyes, hasta sus diversas transformaciones en prosa y en castellano.

CAPÍTULO TRES

CARACTERÍSTICAS DEL MODELO DE CABALLERO NOVELESCO

Este capítulo presenta un esquema puntualizado del modelo de caballero literario medieval, elaborado a partir de la organización y análisis de todos aquellos rasgos que se mantuvieron estables en el personaje, independientemente de la evolución que tuvo debido a los cambios de ideología o a los intereses propios de cada autor, según observamos en el capítulo anterior. Incluso entre la enorme cantidad de realizaciones textuales y los cambios que va presentando, el caballero conserva diversas características inalteradas que lo prefiguran para ser repetido en tanto personaje específico, es decir que lo hacen un modelo, según explica Aurelio González:

Al hablar en general del caballero medieval estamos hablando de un modelo, en cuanto se trata de un punto de referencia para reproducirlo y es, al mismo tiempo, un esquema teórico de una realidad muy compleja. Por lo tanto, este modelo tendrá distintas realizaciones textuales y de igual modo funcionará tanto en la dimensión cultural como en la social, esto es, tendrá posibilidades de funcionamiento efectivas tanto en la realidad como en la creación artística.¹

El caballero medieval está conformado como un modelo que repite elementos brindados desde dos flancos: por el modelo de caballero existente en la realidad extraliteraria –que hemos revisado en el capítulo primero– y aquellos otorgados por el género literario en que se inserta al personaje, constituido a su vez por los requerimientos culturales e ideológicos que sirven como contexto para el público al que van dirigidos. Por estas dos vertientes, la social y la literaria, las realizaciones individuales se integran al modelo genérico al recibir una serie de características ya establecidas. Pero también, como creación única, cada personaje posee rasgos diferenciadores; es decir, al mismo tiempo que cada caballero posee rasgos genéricos

¹ Aurelio González, “El modelo de caballero: de la épica al romancero” en Lillian von der Walde, Concepción Company, Aurelio González. (Eds.). *Literatura y conocimiento medieval. Actas de las VIII Jornadas Medievales*. México: El Colegio de México, UAM, UNAM, 2003, pp. 121-130, p. 122.

que lo hacen fácilmente identificable al lector, recibe otras características originales de cada relato y autor.

Por otra parte, el modelo literario de caballero obedece a dos procesos que lo unifican como una estructura compleja: la teorización y la idealización. En primer término, cuando el modelo de caballero histórico es trasladado por los autores de la vida feudal y cortesana a la literatura –a través de los cantares de gesta, romances, poemas o tratados–, éste deja de ser reflejo exacto de la realidad que lo produce, aunque sí muestra algunos aspectos de ésta ya sea directa o retóricamente: es convertido en un ente abstracto que puede ser transformado desde la teoría. Aurelio González explica las consecuencias de este proceso:

El modelo existe no sólo a partir de una realidad social, sino también a partir de la teorización de esta realidad. La teorización de la realidad ya implica una cierta pérdida, hay que decir: como debe ser el caballero, porque la dinámica social lleva a que el individuo que corresponde al modelo en cada situación y en cada contexto sea algo distinto de aquello que plantea el modelo, hay una especie de nostalgia de otro mundo pasado.²

De esta teorización se deriva el establecimiento de un modelo o arquetipo, usando los términos de José Amezúa,³ cuyos elementos caracterizadores servirán como esquema básico a cada realización textual.

Y mediante el manejo abstracto del personaje y de sus rasgos, se le añadirá un carácter elevado y ejemplar. Entonces se da paso a la idealización, esto es, se lo convierte en un héroe encaminado hacia lo noble, según explica Ernst Robert Curtius:

El héroe es el tipo de humano ideal que desde el centro de su ser se proyecta hacia lo noble y hacia la realización de lo noble, esto es, hacia valores vitales “puros”, no técnicos, y cuya virtud fundamental es la nobleza del cuerpo y del alma. Esto determina la nobleza de su carácter.⁴

² González, *op. cit.*, p. 124.

³ Amezúa, *op. cit.*, p. 31.

⁴ Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, tomo I, México: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 242.

La ficción caballerescas, que tiene como personaje motor al caballero, se estructura para llevar ese ideal a la conciencia y conducta de sus receptores. No hay que olvidar, además, que este mundo literario, a decir de Juan Manuel Cacho Blecua, nace a partir del deseo nostálgico de una vida más bella, pero en condiciones socio-históricas en las que los caballeros han perdido parte de sus funciones⁵, por lo que han sido pasados por un proceso de idealización a través de la literatura. Johan Huizinga asegura que el ideal caballeresco, como ideal de una *vida bella* tiene un carácter muy peculiar:

Por su esencia es un ideal estético, hecho de fantasía multicolor y sentimentalidad elevada. Pero quiere ser un ideal moral, y el pensamiento medieval sólo podía concederle un puesto noble poniéndole como ideal de vida en relación con la piedad y la virtud.⁶

El modelo de caballero se genera, entonces, de un anhelo por desarrollar un personaje con características precisas y admirables dentro de un mundo absoluto en perfección y belleza. Lo cual sólo podría ser posible mediante la abstracción e idealización que la literatura permite.

En el presente capítulo, las características que conforman el esquema de este modelo de caballero han sido estudiadas y organizadas en cuatro pilares temáticos: el origen y posición social del caballero, el proceso de perfección caballerescas, los personajes con los que se relaciona y los lugares en los que está ubicado con mayor frecuencia, que a su vez están divididas en categorías que agrupan a las características individuales. La inclusión de cada una de estas características está basada en tres criterios principales: el primero, que sea presentada o descrita en cada obra del género (en ocasiones, aunque una característica en particular no aparece, todavía se puede observar su importancia en la obra, como parte del género); el segundo, que contribuya explícitamente a labrar con precisión al personaje protagonista de este

⁵ Juan Manuel Cacho Blecua, "La iniciación caballerescas en el *Amadís de Gaula*", en María Eugenia Lacarra (Ed.). *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991, pp. 59-79, p. 78.

⁶ Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza, 1987, p. 89.

tipo de literatura; el tercero, que ayude a la progresión del relato al desencadenar y desarrollar las acciones narrativas propias del género, pero también aquéllas que hacen única a cada obra.

Este capítulo, en fin, propone una estructura precisa del modelo del caballero novelesco al que se ciñeron la gran mayoría de los autores medievales en sus creaciones; por lo que planteará y organizará las características estables y persistentes que conforman al caballero a lo largo del desarrollo del género caballeresco medieval. Luego de lo cual podremos hablar del caballero como un personaje apegado a un modelo específico que va más allá del héroe tradicional.

3.1 Origen y posición social del caballero

El personaje literario del caballero está, sin lugar a dudas, tomado del personaje tradicional del héroe. Sin embargo, no hay que olvidar que buena parte de sus características son impuestas por la ideología de la cultura feudal y cortés que lo concibió, por lo que el personaje obtiene parte de sus atributos de comportamiento concretos e históricos y a ello añade formas de conducta idealizadas que sus autores deseaban ver reflejadas en sus lectores. En su diseño es muy importante entonces el linaje del caballero y su posición social, que deberá cumplir con las reglas o cláusulas impuestas para el acceso a la orden en la realidad histórica, como tener una posición económica, por lo menos, aceptable.⁷ En la literatura esto se lleva más allá y todos los caballeros son hijos de reyes o de caballeros famosos. Además, en esta primera parte de la configuración del caballero es significativa su presencia física y la manera con que el autor maneja su identidad a lo largo del relato. En este apartado revisaremos los rasgos del caballero que aparecen al principio de cada obra: su pre-historia, su linaje, la educación que recibió en la infancia y la importancia que tiene la identidad durante su desarrollo como caballero.

⁷ Ver el capítulo I, apartados 1.1.2 y 1.1.5.

3.1.1 La “pre-historia” del caballero

El caballero novelesco, en algunos casos, tiene ciertos rasgos del héroe tradicional que intentan resaltar su singularidad frente al resto. Bajo esta influencia podemos ver que la pre-historia es útil para conformar al modelo de caballero desde sus orígenes. En los romances caballerescos medievales, sin embargo, no a todos los caballeros les antecede una historia, en algunos casos no conocemos ni siquiera sobre su infancia, mientras que a otros los conocemos desde antes de su nacimiento. Sólo algunos autores ven en este último aspecto un mecanismo ideal para mostrar como personajes excepcionales, por ejemplo, a Cligés, a Galaaz y a Amadís de Gaula.

Siguiendo a Axayácatl Campos, considero a la pre-historia del caballero como la historia anterior a la del propio héroe, es decir, “todos aquellos acontecimientos que ocurren antes del nacimiento del héroe que, de forma indirecta, afectan profundamente su historia personal y determinan su futuro”.⁸ La idea de que antes de nacer el héroe ya tiene marcado un derrotero a seguir, sea por su linaje o por las circunstancias de su concepción y nacimiento, permite que el modelo de caballero se enriquezca a partir de la idea de superioridad del héroe y determine sus características como caballero armado. Por ejemplo, Chrétien de Troyes, al empezar a contar la historia de Cligés, presenta primero la de su padre, Alejandro:

Empieza ahora un nuevo cuento de un joven que hubo en Grecia del linaje del rey Arturo. Pero antes de contaros nada de él sabed de la vida de su padre, de su origen y su linaje. Fue tan noble y de gran corazón que por alcanzar valor y fama viajó de Grecia a Inglaterra, que entonces se llamaba Bretaña. (*Cligés*, p. 56)

Contar la historia de amor entre Alejandro y Soredamor, permite entender las actitudes amorosas entre su hijo Cligés y Fenice, al tiempo que justifica las acciones del caballero frente a su tío Alix, quien prometió no casarse al subir al trono de Constantinopla. Lo mismo ocurre con la influencia de la historia amorosa de los

⁸ Axayácatl Campos García Rojas, *Geografía y desarrollo del héroe en Tristán de Leonís y Tristán el Joven*. Alicante: Universidad de Alicante, 2002, p. 60.

padres de Amadís en el proceso sentimental que vive éste con su amada Oriana.

En cambio, la pre-historia de Galaaz, el máximo exponente de la caballería artúrica celestial, se caracteriza por el engaño. Ya que para su concepción se requería del linaje y valía de Lanzarote, quien no estaba dispuesto a traicionar a Ginebra, por lo que el rey Pelés y la doncella Brisane le dan un brebaje para que él piense que está con la reina:

De esta forma quedan juntos el mejor caballero y el más hermoso de cuantos existían y la doncella más bella y de linaje más elevado que había en aquel tiempo; se desean por razones distintas, pues ella no lo quiere tanto por su belleza, ni por lujuria ni por fuego de la carne como por recibir el fruto que restaurará la primitiva belleza de la tierra, que por el doloroso golpe de la Espada del Extraño Tahalí había quedado devastada y arrasada. (...) Lanzarote la deseaba por otra razón, pues no la codiciaba por su belleza, sino porque pensaba que fuera su señora la reina. (*Lanzarote del Lago*, p.1372)⁹

Desde tiempo antes de su concepción, y aún por encima de los deseos de sus futuros padres, la misión de Galaaz ha sido establecida y todas sus características la tendrán como base. A partir de esta pre-historia casi completamente ajena a él se manifiesta su destino, como explica Axayácatl Campos:

La vida del héroe, como la de cualquier ser humano, empieza literalmente con su nacimiento y, biológicamente, con su concepción. Sin embargo, como personaje de ficción, el héroe ya existe desde su pre-historia, porque su destino ya es inmanente a ella. Todos los sucesos, por lo tanto, que ocurren durante su pre-historia –sus orígenes, el encuentro de sus padres y su concepción– van dirigidos a diseñar su futuro heroico.¹⁰

En ocasiones esta pre-historia incluye también el nacimiento, exposición al peligro y supervivencia extraordinarios de los héroes, como el propio Galaaz, Arturo, Merlín o Amadís, recurso que será muy utilizado en los libros de caballerías

⁹ En este capítulo, para evitar confusión en las dos versiones de un solo caballero, la de Chrétien y la de la *Vulgata*, llamaré al Caballero de la Carreta Lancelot, y Lanzarote a la ampliación del siglo XIII. En cuanto a las referencias textuales, todas van entre paréntesis con el nombre de la obra y el número de página. En este caso, hago referencia a la *Historia de Lanzarote del Lago*. 7 vols. Trad. e introd. de Carlos Alvar. Madrid: Alianza, 1995; y para las referencias de Lancelot: Chrétien de Troyes, *El caballero de la Carreta*. Prólogo y trad. de Luis Alberto de Cuenca y Carlos García Gual. Madrid: Alianza, 1998.

¹⁰ Campos García Rojas, *op. cit.*, p. 64.

castellanos del siglo XVI y que a decir de Paloma Gracia obedece a un objetivo preciso, adelantar los rasgos de la vida futura.¹¹

Por otra parte, la pre-historia no siempre está expresada en voz del narrador ni se mantiene separada del caballero. En el *Libro del caballero Zifar*, a través de la voz del protagonista el lector se entera de los avatares de su familia al perder el derecho real por culpa de un mal rey, antes de su nacimiento. Esta retrospectiva permite que se condicione al caballero desde la infancia para pretender restaurar su posición social:

“Amiga señora”, dixo el cauallero Zifar, “yo, seyendo moço pequeño en casa de mi auuelo, oy dezir que oyera a su padre que venia de linaje de reys; e yo commo atreuido pregunte que commo se perdiera aquel linaje, e dixome que por maldad e por malas obras de un rey de su linaje que fuera depuesto. (*Zifar*, p. 92)

Aunque no habla de su concepción, Zifar cuenta cómo esta historia de su familia, que sería su pre-historia, lo motiva para salir del reino en el que vive en la pobreza a buscar fortuna en tierras lejanas. La posibilidad de recuperar el estatus real a través del entendimiento y la fuerza (la *sapientia* y la *fortitudo*), delimita las acciones, comportamiento y, en general, la caracterización del caballero mediante los hechos que ocurrieron antes de su nacimiento.

De los romans medievales que hemos estudiado a lo largo de capítulos anteriores, son pocos los que narran las pre-historias de los caballeros. Sin embargo, es necesario destacar que esta información inicial sobre el protagonista ayuda al lector a comprender mejor el resto de sus características. Pero aquellos caballeros cuyos relatos no contienen su pre-historia siguen siendo comprensibles e interesantes pues se mantienen apegados al modelo genérico.

¹¹ “Se trata de una narración coherente no sólo consigo misma sino también con el contexto al que sirve de prólogo, ya que da razón a la vida adulta del héroe; ésta se manifestará como consecuencia y causa a la vez de unos determinados presupuestos, pues las circunstancias que envuelven el nacimiento de cada personaje, así como las que vive a lo largo de su niñez, se ajustan perfectamente a la condición del personaje adulto”. Paloma Gracia, *Señales del destino heroico*, Barcelona: Montesinos, 1984, pp. 199-200. En el caso de esta tesis, no los he tomado como características particulares del modelo del caballero debido a que sólo algunos autores retoman estos elementos y cuando lo hacen es para reafirmar la función de *héroe*, en el sentido más tradicional del término, del personaje protagonista que configuran, pero no para caracterizarlo como caballero.

3.1.2 Posición social del caballero

Un rasgo que siempre está presente en el modelo de caballero novelesco es su posición social y pertenece a la nobleza feudal. Los caballeros que revisamos aquí pueden ser hijos de reyes, en su mayoría, de duques, así como de caballeros famosos. Este podría parecer el reflejo más exacto de la realidad extraliteraria. Pero no lo es. Como vimos en el primer capítulo, al guerrero feudal le es indispensable tener una posición económica desahogada que le permita mantener las armas y el caballo, por principio, y con ellos acceder a la orden de caballería; luego, las exigencias incluyeron el pertenecer a un linaje caballeresco. La posición económica y social empieza teniendo un carácter pragmático para irlo perdiendo poco a poco en función de la importancia estamental.

En la literatura, desde los orígenes del género caballeresco, la posición social tiene una importancia diferente, que se relaciona directamente con el linaje y abolengo del caballero más que con la vida práctica, la cual tiene apenas pálidas menciones. De ello sólo encontramos escasos ejemplos: el de Lanzarote, que lleva varias acémilas cargadas de riquezas cuando llega a ser armado caballero por el rey Arturo, y quien no tiene que preocuparse por la manutención de sus armas pues es el mismo rey el encargado de dárselas, mientras que el caballo parece no requerir otro sustento. Otro caso que vislumbra los beneficios de la posición económica es el de Erec –hijo del “rico y poderoso” rey Lac–, quien se rehúsa a que el conde vanidoso pague sus gastos en el albergue: “sino que dice que tiene mucho para dispendiar y no necesita coger nada de su riqueza” (*Erec*, p. 60).

En cambio, bajo la influencia del pensamiento estamental, en la literatura la ascendencia familiar es lo más importante para ser caballero ya que, según Juan Manuel Cacho Blecua, las cualidades del caballero vienen condicionadas fundamentalmente por su pertenencia a un linaje, es decir:

Un individuo vale tanto cuanto vale la familia. La genealogía de la que desciende. Por su función heroica, sus cualidades las demostrará por medio de múltiples aventuras acabadas felizmente, que no serán más que la demostración de las buenas cualidades heredadas de sus antecesores a quienes superará.¹²

Si la pre-historia de algunos caballeros los condiciona en su vida futura, la posición social en todos los casos permite que puedan o pretendan ser caballeros. Un claro ejemplo de que la sangre noble es indispensable para que un personaje pueda aspirar a ser caballero es Tor, hijo de Dares. En el *Baladro del Sabio Merlín* el compositor lo presenta en un principio como el hijo de un humilde labrador que se empeña en ser caballero, contrariamente a lo que el estrato social indicaría. Sin embargo, en voz de Merlín se aclara que su anhelo de ser caballero no es fortuito o caprichoso sino que se debe a su sangre real, pues forma parte del linaje del rey Pelinor:

E Merlin dixo: Señor, hombre bueno sera, e buen cauallero, que bien lo deue ser por linaje, ca cierto es hijo de rey, e tales, que es vno de los buenos caualleros del mundo". E despues dixo al villano: "Mucho soys loco que piensas que es tu hijo; cierto no lo es, ca si el fuesse tu hijo, no lo hallaria la fidalguia mas que a sus hermanos lo hallaron, e ante sera derecho villano como su natura ge lo daria". (*Baladro*, p. 125)¹³

Así, la impronta del estrato social está otorgada por los autores a cada caballero, pues en su gran mayoría están contruidos como descendientes de familias regias –Erec, Cligés, Yvain, Lanzarote, Galván, Galaaz, Tristán, Amadís, Zifar–, o de la alta nobleza, como Tirante el Blanco:

–A mí me llaman *Tirante el Blanco* porque mi padre fue señor de la Marca de Tirania, la cual por el mar confronta con Inglaterra, y mi madre fue hija del duque de Bretaña, y se llama Blanca; por esto quisieron que yo fuese llamado Tirante el

¹² Juan Manuel Cacho Bleuca, "La iniciación caballerisca en el *Amadís de Gaula*", en María Eugenia Lacarra (Ed.). *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerisca*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991, pp. 59-79, pp. 71-72.

¹³ *El Baladro del sabio Merlín. Primera parte de la Demanda del Sancto Grial*. En *Libros de caballerías*, vol. I. Ed. de Adolfo Bonilla y San Martín. Madrid: Bailly Brilliére e hijos, 1907, pp. 3-162.

Blanco. (*Tirante*, p. 102)¹⁴

Aunque también el linaje puede provenir de caballeros exitosos, como es el caso de Perceval, –quien por cierto está relacionado confusamente con orígenes regios, por parte del rey Pelinor– tal como su madre le confía luego de que él conoce por primera vez a un caballero y desea convertirse en uno:

Caballero deberías ser, bello hijo, si Nuestro Señor hubiera querido haberos conservado a vuestro padre y a otros amigos vuestros. No hubo caballero tan apreciado, tan temido ni tan respetado, bello hijo, como vuestro padre, en todas las Islas del Mar. Bien os podéis gloriarse por eso, pues en nada rebajáis su linaje y el mío, que yo también nací de un caballero, de los mejores de esta región. (*Cuento del Grial*, p. 60)¹⁵

El linaje le otorga la posición social al héroe y permite que pueda ser considerado caballero, pero al mismo tiempo tiene como función establecer la medida en la que debe desarrollarse y superarse para no frustrar su dinastía y en todos los casos para superarla. Tal como lo explica Emilio Sales Dasí:

El mismo hecho de la categoría social de los progenitores afectará también el rumbo que tomarán las aventuras que deberá emprender el nuevo héroe. El padre, por ejemplo, no sólo es rey o príncipe. Además es un guerrero afamado cuyas hazañas conoce todo el mundo. Esta carrera exitosa de los ascendentes se convierte en un arma de doble filo para el héroe: lo integra en el seno de un linaje extraordinario, al tiempo que la fama alcanzada por los antepasados pasa a ser un difícil reto que tendrá que ser superado.¹⁶

Esta idea de rebasar al padre es por demás evidente en el *Amadís de Gaula*, pues el rey Perión, al principio del libro es descrito como el mejor caballero del mundo (*Amadís*, p. 229); con el tiempo, su hijo Amadís se convierte a su vez en el mejor y es Esplandián quien supera la fama de ambos.

La posición social del caballero novelesco es la de un noble, en su mayoría hijo

¹⁴ Joanot Martorell y Martí Joan de Galba, *Tirant lo Blanc*. Trad. de J. F. Vidal Jové. Madrid: Alianza, 2005.

¹⁵ Chrétien de Troyes, *El cuento del Grial*. Introd., trad. y notas de Carlos Alvar. Madrid: Alianza, 2002.

¹⁶ Emilio José Sales Dasí, *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*. Centro de Estudios Cervantinos: Alcalá de Henares, 2004, p. 21.

de reyes y tiene que serlo no tanto para sufragar sus gastos sino, sobre todo, para garantizar la realización de hazañas que pongan en alto el nombre de la caballería a través del estímulo de mantenerse a la altura de sus antepasados e incluso superarlos.

3.1.3 Crianza del caballero

La infancia del caballero está apenas referida en los romans; es un periodo –en el caso de las obras con interés biográfico como *Lanzarote del Lago*, *Tristán de Leonís* o *Amadís de Gaula*– en el que se narra la educación que recibieron y alguna hazaña que demuestra su futuro carácter. En el resto de las obras, una línea puede ser suficiente para remitir a esa etapa del caballero donde recibe las enseñanzas convenientes a su posición social y que le servirán en su vida adulta. La educación del caballero se torna relevante para el autor cuando de ella provienen buena parte de sus maneras corteses y sus conocimientos bélicos.

Los autores ubican la crianza de los caballeros fuera del hogar. Las diversas razones para esta ubicación permiten un mayor desenvolvimiento en las variantes narrativas de la enseñanza de cada caballero. La primera, es el reflejo de la realidad extraliteraria, e implica enviar a los jóvenes nobles con un tutor o un familiar cercano y más poderoso; es el caso de Galván o de Cligés enviados al rey Arturo. La segunda razón es la invención literaria, y se refleja en los tópicos genéricos del abandono, extravío o muerte de los padres. En tales casos el niño queda a cargo de diversos personajes, que en muchos casos determinan el tipo de educación que recibirá. Por ejemplo, la otorgada por caballeros como Gandales con Amadís –a quien muy pronto envió a la corte del rey Languines– y Gorvalán con Tristán –quien le aconseja ir a la corte del rey Feremondo y luego a la del rey Mares–; por hombres de religión o ermitaños como los que criaron a Galaaz, a Galaor y a Esplandián; por hadas, en el caso de Lancelot o mujeres enigmáticas, en el de Lanzarote; e incluso por burgueses, quienes adoptaron a Garfín y Roboan. En el caso de Yvain y de Erec no se especifica casi nada de su crianza y a Perceval lo crió su madre, caso excepcional que tiene

ciertas consecuencias argumentales, como la falta de toda cortesía y desconocimiento del mundo caballeresco.

En la educación del caballero los autores destacan dos temáticas: la cortés y la bélica. En la cortés, el niño recibe instrucciones para comportarse debidamente en el lugar donde habita el rey, a quien más temprano que tarde servirá y donde están las damas y doncellas, quienes motivarán algunas de sus acciones. Lanzarote, recibió una amplia preparación en este sentido:

La doncella le puso un maestro que le enseñó como debía comportarse para hacerlo como un noble. (...) Aprendió a jugar al ajedrez, a las tablas y a todos los juegos que veía con tanta facilidad que cuando llegó a la adolescencia no le faltaba nada por saber. (*Lanzarote del Lago*, p. 53)

Además, el joven aprende a escribir y a leer, ya sobre hazañas guerreras, como Galaor quien leía “de los fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron” (*Amadís*, p. 290), ya sobre las verdades del credo cristiano, esto, particularmente cuando están bajo la tutela de ermitaños, a decir de Sales Dasí.¹⁷

Los donceles también practican la música, el canto y la composición como Amadís y Tristán, o pintura, como Lanzarote. Pueden aprender otros idiomas y a expresarse correctamente en público, lo que implica ser amables y gentiles en la interacción con otros personajes, como se narra que lo hace Erec:

El conde llegó con sólo tres compañeros y no llevaba a nadie más. Erec, que estaba bien enseñado, se levantó ante él y le dijo:

–Señor, bienvenido. (*Erec*, p. 60)¹⁸

Este tipo de crianza es regular en la realidad extraliteraria, ya que en la Edad Media existió un particular cuidado en la educación de la alta nobleza y sobre todo de los futuros reyes sobre distintas materias: comportamiento religioso y cortés,

¹⁷ Cfr. Sales Dasí, *op. cit.*, p. 24.

¹⁸ Chrétien de Troyes, *Erec y Enid*. Ed. de Victoria Ciriot, Antoni Rosell y Carlos Alvar. Madrid: Siruela, 1987.

modales, lectura, música y gramática.¹⁹ No olvidemos las famosas cuadernas (38-48) sobre la educación de Alejandro Magno, en la versión del mester de clerecía castellano. Esta materia última es clara con Roboan y Garfín, quienes “eran muy bien razonados e retenian muy bien quequiera que les dixiesen, e sabian lo mejor repetir con mejores palabras e mas afeytadas que aquel que lo dezia” (*Zifar*, p. 205-206).

Por su parte, el adiestramiento bélico del joven implica el manejo de todo tipo de armas, empezando por el tiro con arco y la cacería.²⁰ Amadís, por ejemplo, “amava tanto caça y monte, que si lo dexassen, nunca dello se apartara tirando con su arco y cevando los canes” (*Amadís*, p. 262). Luego, la enseñanza se centra en el manejo de la lanza y la espada, mediante ejercicios con ingenios mecánicos como los bohordos y la práctica contra un instructor, como se narra que hizo el gigante Gandalac con Galaor:

Hazíale cavalgar y bofordar por el campo; y diole dos esgremidores que le desembolviessen y le soltassen con el escudo y espada, y hízole aprender todas la cosas de armas que a cavallero convenían. (*Amadís*, p. 292)

En este sentido, los hijos de Zifar “bofordauan muy bien e lançauan” (*Zifar*, p. 205). En los escasos versos que dedica Chrétien a la infancia de Lancelot, menciona justamente su manera de usar la espada: “su esgrima es, por lo menos, dos veces superior al de su adversario, pues había aprendido este arte en su infancia” (*Lancelot*, p. 146).

En estas alusiones a la crianza de los caballeros se nota la intención de los autores en destacar su facilidad de aprender y en términos más modernos de su inteligencia y aplicación, de lo que se desprende otro rasgo de su carácter. Sirva de muestra la capacidad receptiva de Amadís: “su ingenio era tal, y condición tan noble, que muy mejor que otro ninguno y más presto todas las cosas aprendía” (*Amadís*, p. 262).

¹⁹ Cfr. Campos García Rojas, *op. cit.*, p. 70.

²⁰ Juan Manuel Cacho Blecua cita a M. Riu en torno a esta actividad: “El noble medieval fue guerrero de profesión, fue cazador por afición y por necesidad. La caza fue de hecho su mejor escuela para entrenarse en el manejo de las armas, el más succulento de los platos de su mesa, y su deporte favorito”. Juan Manuel Cacho Blecua, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*. Madrid: Cupsa, 1979, pp. 48-49.

La crianza del personaje es una preparación para su vida futura tanto dentro de la corte o lugares que requieren de cortesía como en el campo de batalla. Su importancia se nota especialmente en el roman de Perceval. Este singular caballero se crió en el bosque, en la Yerma Floresta Solitaria al lado de su madre, quien siempre le ocultó toda idea caballeresca. Lo único que sabe hacer es cazar y cumplir ciertas obligaciones religiosas, que no comprende del todo. Perceval no recibió ningún tipo de educación cortés. Y tiene que ir aprendiendo todos los códigos y maneras de comportarse mientras realiza sus aventuras. Empieza su proceso de perfeccionamiento a partir de la nada. Esto causa preocupación al rey Arturo cuando recién lo conoce, pues entiende que su desconocimiento del uso de las armas podría causarle la muerte y culpa de ello a la educación que recibió. Mientras que admite que el linaje del que parece proceder podría ayudarle, a decir del propio rey: “-Si el muchacho es simple y torpe, podría ser hombre muy gentil; y si ha sido por su aprendizaje, porque haya tenido mal maestro, aún puede ser noble y prudente” (*Cuento del Grial*, p. 74).

La importancia de la educación del caballero es notoria y aunque no es narrada con abundancia en la mayoría de los textos, con una mínima referencia basta para comprender que es un rasgo ineludible en el modelo de caballero literario, pues en los detalles de ésta los autores ofrecen algunas claves o explicaciones sobre el comportamiento del personaje durante su fase adulta.

3.1.4 Apariencia física

Otro rasgo infaltable en el caballero novelesco es su belleza física. Derivada en forma directa de la ideología cortés, la apariencia externa de los nobles los diferenciaba y enaltecía por encima de las clases inferiores, según vimos en el apartado 2.1. En el género caballeresco, donde se plasman los ideales de sus lectores, la hermosura se entiende como personificación de la bondad extrema, y donde entran en juego los conocimientos de los autores, que reproducían esquemas utilizados desde la época

helenística para el panegírico a los soberanos, el caballero se convierte no sólo en un guerrero al servicio de los necesitados de su clase, sino en objeto de la admiración de quienes lo ven. Observamos así, por ejemplo, las reacciones que causa Amadís a su paso:

Los de las tiendas lo vieron ir tan bien puesto en la silla, que fueron maravillados. Y ciertamente podéis creer que en su tiempo no ovo cavallero que más apuesto en la silla pareciesse, ni más fermoso justasse, tanto que en algunas partes donde se él quería encubrir por ello fue conocido. (*Amadís*, p. 309)

Como ya hemos hablado en el caso de Eneas, en los primeros romans de materia clásica, la belleza física es importante por las nuevas funciones del guerrero como amante cortés; pero, además, muestra el pensamiento medieval con respecto a que la perfección física refleja la perfección moral. Ana María Morales explica respecto de la estigmatización por alguna deformidad física: “Un rasgo deforme era la mácula que revelaba un interior torcido, por ende, la constitución bella, robusta y equilibrada era un indicio evidente de los valores espirituales del individuo”.²¹

La belleza se relaciona directamente con la nobleza y la exaltación de los valores de este estrato social. Morales recuerda la importancia de este atributo conquistado a fuerza de generaciones que gozaron de una vida mejor y de comodidades que propiciaron el refinamiento y el embellecimiento de sus integrantes:

La Edad Media, dada a los contrastes, permitió a sus clases poderosas usar en una época en que la belleza física no debía ser cualidad de muchos la fealdad y los rasgos groseros de la gente común para subrayar el abismo que se abría entre ellos, los caballeros, y los campesinos y pastores.²²

Por lo tanto, la presentación del caballero inicia a través de su apariencia.

²¹ Ana María Morales, “‘El más hermoso caballero del mundo’: un acercamiento al héroe artúrico”, en Aurelio González, Lillian von der Walde y Concepción Company (eds.). *Palabra e imagen en la Edad Media. Actas de las IV Jornadas Medievales*. México: UNAM, 1995, pp. 407-417, p. 415.

²² Morales, *op. cit.*, p. 411.

Inmediatamente después de hacer notar su belleza, se le añaden otros atributos acordes a la clase caballeresca como el valor y la fama. La hermosura es sólo el adelanto de las bondades del caballero. La reacción de un escudero que busca a Amadís a gritos, pues no lo conoce, lo demuestra:

–Escudero, ¿qué queréis?, que yo soy el que vos demandáis.

El escudero le miró, y a su parecer en toda su vida había visto cavallero que assí pareciesse armado ni a cavallo, y díxole:

–Buen señor, yo creo bien lo que me dezís, que vuestra presencia da testimonio de vuestra gran fama. (*Amadís*, p. 1460)

La descripción del físico agraciado del caballero es muy parecida a la de la dama o doncella, pues sigue la misma estructura retórica, que destaca la perfección que reúne²³, como lo muestra la presentación de Cligés:

Sus cabellos parecían oro y su rostro rosas lozanas. Su nariz bien formada y hermosa boca. Era de tan buena estatura que mejor no la sabría hacer Naturaleza. Había puesto en él todas las cosas que ella reparte ordinariamente en varios. Naturaleza fue tan generosa con él que prodigó todas las cosas de una sola vez y le dio todo lo que ella tenía. (*Cligés*, p. 115)

La agradable apariencia del caballero puede ser vista también como manifestación de los dones que Dios ha puesto en el caballero. Y junto con el linaje sirve para adelantar el mérito de su portador; como es el caso de Galaaz: “Muchacho tan hermoso y tan bien proporcionado en todos los miembros que apenas encontraréis uno semejante en el mundo” (*Demanda*, p. 27). Y de Lanzarote, cuyo autor quiso destacar sus cualidades empezando por su belleza. Por ejemplo, a los dieciocho años “era un muchacho hermosísimo, imposible de encontrar otro igual en el mundo” (*Lanzarote del Lago*, p. 161); lo que hace albergar altas expectativas en Yvain y el rey Arturo, cuando recién lo conocen:

²³ Cfr. Ma. Rosa Lida de Malkiel, “La dama como obra maestra de Dios”, en *Estudios sobre literatura española en el siglo XV*, México: Porrúa, 1977, pp. 179-290.

El rey lo sujeta por la barbilla, y comprueba que es hermoso y bello en todas sus facciones, y que no se le puede poner en falta alguna. Mi señor Yvain le dice:

–Señor, miradlo bien, pues no creo que volváis a ver una cara tan bella en ningún muchacho. Dios no se habrá mostrado tan avaro con él si le ha dado tan buenas cualidades como hermosura. (*Lanzarote del Lago*, p. 178)

Y no sólo hace ver el futuro prometedor sino que, durante el ejercicio caballeresco, las cicatrices y golpes que han dejado las armas en el rostro de Amadís, incrementan su belleza:

Briolanja a Amadís mirava y parecíale el más fermoso cavallero que nunca viera; y por cierto tal era en aquel tiempo, que no passava de veinte años y tenía el rostro manchado de las armas, mas considerando cuán bien empleadas en él aquellas manzillas eran, y cómo con ellas tan limpia y clara la su fama y honra hazía, mucho en su apostura y hermosura acrescentava. (*Amadís*, p. 612)

La apariencia física del caballero es un rasgo del modelo literario que muestra en primer lugar su posición social y, como miembro del estrato noble, refleja perfección moral. Además, anticipa las expectativas que se tienen respecto a él.

3.1.5 La importancia de la identidad

Si la belleza del caballero es la muestra física de su valor y una prueba de su linaje elevado, su nombre, aunque no siempre está manifestado tan claramente, es la muestra fehaciente de sus capacidades. Y es que la identidad, su importancia y el manejo que hace de ella el autor, a través del narrador, es uno de los rasgos más importantes del modelo de caballero novelesco.

En cada realización individual del caballero su nombre e identidad son presentados de manera distinta –según las intenciones de cada escritor o las expectativas de cada público–, y su importancia en el modelo radica en tres razones consecutivas. La primera es que a partir del nombre se conoce la genealogía y por lo tanto algunas de las esperanzas que se tienen del joven; la segunda es que una vez que el caballero es armado, a través de su nombre se reconocerán sus hechos y sobre éste

se acumula la fama y la honra; la tercera es que la fama del caballero puede ser incrementada a partir del juego e intercambio de los nombres a lo largo de su carrera caballeresca. En resumen, la identidad del caballero es el receptáculo de sus hazañas y por lo tanto, el resguardo de la honra o la deshonra que obtiene cuando realiza sus aventuras o cumple con sus obligaciones.

El nombre del caballero implica conocer su ascendencia y su lugar de origen, en el caso de Erec y sobre todo de Galván, todos los reconocen pues están diseñados para no encubrirlo: “Señor, Galván me llaman; nunca se ocultó mi nombre en donde me fuera preguntado” (*Cuento del Grial*, p. 181). Cuando el caballero no sabe su linaje ni su nombre, su esfuerzo debe ser mayor pues no tiene un punto de referencia para actuar; los casos más paradigmáticos sobre el desconocimiento de la identidad se ven en Lanzarote del Lago y Amadís de Gaula. Este último, descubre que no es hijo de Gandales y, por lo tanto no conoce sus orígenes, es decir no sabe si procede de gente noble:

–Mas a mí no pesa de quanto dezís, sino por no conoscer mi lenaje, ni ellos a mí. Pero yo me tengo por hidalgo, que mi coraçón a ello me esfuerça. Y ahora, señor, me conviene más que ante cavallería, ser tal que gane honra y prez, como aquel que no sabe parte de donde viene, y como si todos los de mi linaje muertos fuessen, que por tales los cuento, pues no me conocen ni yo a ellos. (*Amadís*, p. 273)

Desde luego, la búsqueda de la identidad y todo lo que ello implica es un eficaz resorte narrativo, pues propicia que múltiples aventuras del caballero se encaminen a ello. Recordemos el apartado 2.2.1, cuando revisamos que Chrétien de Troyes utilizó este recurso como parte del proceso de perfeccionamiento de sus caballeros. No sólo por el reconocimiento de un linaje, sino por lo que se espera de él a partir de que se hace un personaje público. Así, Lanzarote sólo sabe que es hijo de reyes, pero sus primeras aventuras lo llevan a buscar su nombre. Mientras que, por otra parte, en la *Demanda del Santo Grial* no sólo el caballero sino la corte completa del rey Arturo se entera del nombre de Galaaz junto con su misión, cuando se sienta en el Asiento Peligroso:

Todos honran al caballero, porque piensan que será el que termine con las maravillas del Santo Graal y bien lo conocen por la prueba del asiento, en el que nunca se sentó nadie sin recibir alguna calamidad. (*Demanda*, p. 34)

Una vez que el caballero conoce su nombre se debe esforzar por mantener la fama que le viene de sus padres y por acrecentar él mismo su propia honra mediante actos de valentía y esfuerzo. Esto se evidencia claramente en el caso de Florestán, en el *Amadís de Gaula*, quien antes de mostrarse ante sus hermanos quiere probar sus capacidades, según cuenta la doncella que lo acompaña mientras lucha, sin saberlo, con Galaor:

–Dígovos que este nuestro cavallero ha nombre don Florestán, y él se encubre assí por dos cavalleros que son en esta tierra sus hermanos, de tan alta bondad de armas, que ahunque la suya sea tan creçida como havéis provado, no se atreve a ellos darse a conoçer hasta que tanto en armas haya hecho, que sin empacho pueda juntar sus proezas con las suyas dellos. (*Amadís*, p. 624)

El nombre del caballero es muy importante porque es el depositario de su fama, que a su vez es fruto de su esfuerzo bélico y su cortesía. Como si se tratara de un cofre, atesora todas las cualidades del personaje: muestra sus hazañas, valores y relaciones, es decir refleja su reputación. Por ello tiene singular relevancia narrativa preservarlo sin mancha y elevarlo por encima de cualquier otro. A partir de la influencia del apelativo, el género caballeresco desarrolló varios motivos y tópicos que sirven no sólo para intensificar las emociones en el receptor sino para desarrollar los argumentos de las historias, uno de ellos es el motivo del don en blanco o “don contraignant”²⁴ y el otro es el cambio constante de la identidad.

El don en blanco puede ser un ejemplo de lo que el autor presenta que está dispuesto a hacer el caballero para mantener la honra de su nombre. En términos generales, consiste en otorgar un pedido a alguien sin saber de qué se trata. En

²⁴ Cfr. Fernando Carmona, “Largueza y Don en blanco en el *Amadís de Gaula*” en Juan Paredes (Ed.). *Medioevo y literatura. Actas del V congreso de la Asociación de Literatura Hispánica Medieval*. t. 1, Granada: Universidad de Granada, 1995, pp. 507-521, p. 512.

muchos casos este don resulta perjudicial para el donador pero lo tiene que cumplir para no manchar su nombre. Es necesario aclarar que este tópico está relacionado directamente con el respeto a las obligaciones del código caballeresco, específicamente, con mantener la palabra dada, como se verá más adelante. Los buenos caballeros la deben mantener para acrecentar o mantener la honra.

Recordemos, antes de seguir avanzando, que la honra no es algo que se gana sencillamente –con la realización de aventuras y el cumplimiento de las obligaciones caballerescas, mediante la eficacia guerrera– y se mantiene inmutable en el nombre del caballero; también se puede perder o destruir cuando éste fracasa o quebranta los códigos de su orden. Cada acción del caballero, sea buena o mala, queda registrada en su apelativo a través de este medidor tan volátil, que casi todos los autores llaman honra y que como vimos en el apartado 1.2.2, para el siglo XVI será casi el único rasgo de los caballeros concretos.

De tal manera que, el don en blanco puede constituir una amenaza directa a la honra del caballero, a su nombre, pues promete algo que no sabe si será beneficioso o perjudicial para él –física o éticamente-, pero cuando se entera en qué consiste no puede dejar de cumplirlo, pues sería perjurio, lo que recaería directamente sobre su nombre. Lo mancharía, le restaría una parte de la inaprensible honra. Ésta, a su vez, tiene la función de ayudar al personaje a adquirir lo que desea, según el diseño particular que hizo su creador en torno a los ejes de comportamiento.²⁵

Por otra parte, los juegos de la identidad son los mecanismos que utiliza el autor para que el caballero no sea identificado, con el objetivo de acumular más honra o de superar un momento difícil, como explica Sales Dasí:

La adopción de un determinado sobrenombre obedece a una nueva etapa biográfica en la trayectoria del héroe: un suceso amoroso o personal interfiere en la progresión del individuo y determina la elección de un nuevo alias que tiene mucho que ver con los emblemas que figuran en sus armas nuevas; sin embargo, conforme se suceden los textos cualquier circunstancia puntual da lugar a estos cambios en las armas y en el sobrenombre que devuelven al caballero otra vez al

²⁵ Ver apartado 2.3.

anonimato, hasta que vuelva a apropiarse de otra entidad caballeresca.²⁶

El autor, por lo regular, recurre a cambiar las armas, y con ellas el nombre del caballero. El ejemplo más claro sobre el constante cambio de identidad se nota en el personaje Lanzarote del Lago, a quien se le representa muy interesado en guardarse de ser reconocido y ganar más honra. Para lograrlo reemplaza constantemente uno de los símbolos más importantes de reconocimiento, el escudo. Primero deja su escudo de novel caballero, blanco, por los tres escudos de plata con banda roja, que va alternando. Cuando sale del Castillo de la Guardia Dolorosa, usa un escudo de sinoples con banda blanca; al acercarse a la asamblea del rey Arturo, lo cambia por uno rojo. También se cuida mucho de cubrirse la cara ante los personajes familiares o conocidos que va encontrando por el camino. El narrador mismo está diseñado para evitar llamarlo siempre por su nombre, lo va nombrando según los acontecimientos²⁷: “el caballero que conquistó el castillo”, “el caballero herido”, “el caballero de la litera”. En sus largas errancias, Lanzarote teme, por encima de todo ser descubierto. Este personaje, en la pluma de Chrétien de Troyes, también adquiere un apelativo de acuerdo a la situación, en este caso no sólo despectivo sino deshonesto, “el caballero de la carreta”. También Amadís de Gaula adquiere numerosos nombres en sus viajes a lejanas tierras. Y junto con los nuevos alias, acumula proezas y fama. En cada nueva identidad el caballero supera en fama a la anterior.

Por otra parte, el cambio de nombre, según explica Sales Dasí, puede deberse a un suceso particular y traumático que hace que el caballero sea despojado, literalmente, de su identidad y empiece a forjar otra desde cero. Estos sucesos están relacionados directamente con el rechazo de su señora, ya sea por una promesa incumplida, como ocurre con Yvain: que pasó a llamarse el Caballero del León, luego de recuperarse de la locura y el aislamiento; la dama puede disgustarse por celos infundados, hecho que le sucede a Amadís y que le llevó a la Peña Pobre y a llamarse Beltenebros, y a Lanzarote siendo el Caballero Culpable. Superado el dolor, con estas

²⁶ Sales Dasí, *op. cit.*, p. 31.

²⁷ Paloma Gracia llama a estos nombres “apelativos de circunstancias”. Paloma Gracia, *op. cit.*, p. 48.

nuevas identidades, los caballeros están diseñados para superar sus propias hazañas pasadas.

En otros muchos casos este deseo de ocultamiento tiene que ver con la humildad a la que está obligado el caballero, cuando no se atreve a jactarse de haber vencido a un rival superior o de salvar a alguien poderoso. Como ocurre con Tristán, en las traducciones castellanas del *Tristan en prose*, quien al inicio de su vida caballeresca también encubre su nombre y linaje y se avergüenza al confesar, ante la pregunta expresa del rey Languines de Irlanda, que fue él quien ganó en el torneo de Escocia:

Tristan dixo: “Señor, mi nonbre, ni de que linaje yo soy, poco haze a vuestra merced ni a los de su corte saberlo; en lo que dize que si yo venci el torneo de Escocia, es cierto, que de mi condicion es mucho apartado que tales cosas, quando por mi fuessen hechas, nunca a ninguno manifestarlas. Pero, pues por vuestra merced con tan afectuosas palabras me ha mandado este torneo le dixesse si yo le avia vencido, avnque con harta verguença, digo que si, y aueysme hecho dezirlo, que no pense, ante toda vuestra corte”. (*Tristán de Leonís*, p. 355)²⁸

Por lo que, generalmente, los autores utilizan el ocultamiento del nombre como un mecanismo de exaltación última de la bondad caballeresca. Por ejemplo, Amadís, que no quiere darse a conocer al rey Perión cuando le salva la vida y éste le tiene que quitar el yelmo a la fuerza:

–Señor –dixo el Donzel del Mar–, yo soy un cavallero que ove gana de os servir.
–Cavallero –dixo él–, esto veo yo bien, que apenas podría hombre hallar otro tan buen socorro; pero no os dexaré sin que os conozca.
–Eso no tiene a vos ni a mí pro.
–Pues ruégoos por cortesía que os tiréis el yelmo.
Él abaxó la cabeça y no respondió; mas el Rey rogó a la donzella que se lo tirasse, y ella le dixo:
–Señor, hazed el ruego del rey, que tanto lo dessea.
Pero él no quiso, y la donzella le quitó el yelmo contra su voluntad, y como el rey le vio el rostro conoció ser aquél el donzel que él armara cavallero por ruego de

²⁸ Cuando cito el *Tristán de Leonís*, a partir de ahora me refiero al *Libro del esforzado caballero don Tristán de Leonís y de sus grandes fechos de armas*. En *Libros de caballerías*, vol. I. Ed. de Adolfo Bonilla y San Martín. Madrid: Bailly Brilliére e hijos, 1907, pp. 339-457, que recoge en la edición de Cromberger en Sevilla, de 1528.

las donzellas. (*Amadís*, pp. 288–289)

El caballero no dice fácilmente su nombre por temor a que lo reconozcan y le den un trato preferencial, lo que ocurre con frecuencia en los torneos; así, Cligés, al llegar a Bretaña ocultó su identidad para demostrar su capacidad sin que lo trataran mejor por ser familiar del rey Arturo y del emperador de Constantinopla. También se ocultan para realizar hazañas peligrosas sin que los detengan o, simplemente para ayudar a alguien –un rey en una guerra, un señor ante un asedio, una viuda amenazada– con quien no tienen muy buenas relaciones. En fin, a cada caballero se le presentan múltiples razones para ocultar su identidad y cada autor buscó mecanismos propios para mantener la atención del receptor. De allí que sea inevitable la lucha entre caballeros en los caminos debido a que uno se niega a decir su apelativo.

Sin embargo, cambiar de nombre y de armas no siempre es suficiente para que estos caballeros excepcionales se oculten, pues su belleza sobre el caballo y su manera de pelear pueden delatarlos en cualquier momento. Los amigos más cercanos del caballero lo identifican con facilidad; como Boores reconoce a Lanzarote en el torneo de Penigue al verlo combatir, a pesar que trae otro escudo:

–Buen hermano, ¿habéis visto a aquel valiente que ha llevado a cabo la cabalgada? Que no me vuelva a ayudar Dios si alguna vez vi tan hermosos golpes a otro que a mi señor Lanzarote, mi primo. Pienso que debe ser él y por eso os aconsejaría que fuéramos tras él, pues si es lo reconoceremos por sus obras; nadie se le puede comparar en valor. (*Lanzarote del Lago*, p. 1650)

También hay otros métodos para conocer la identidad del caballero, mediante la solicitud de un don o mencionando una fórmula en que se conjura al caballero por lo que más quiera, a decir su nombre. En la mayoría de los casos, el interpelado tiene que responder aún en contra de su voluntad:

–Pues –dixo la donzella–, dezidme vuestro nombre,
–Donzella– dixo él–, mi nombre no queráis agora saber y demandad otro don que

yo cumplir pueda.
–Otro don –dixo ella– no quiero yo.
–Sí Dios me ayude –dixo él–, no sois en ello muy cortés en querer de ningún hombre saber nada en contra de su voluntad.
–Todavía –dixo ella– me lo dezid si queréis ser quito.
–A mí me llaman el Donzel del Mar. (*Amadís*, p. 299)

Independientemente de lo que hagan los autores para jugar con la identidad del caballero, ésta es muy importante en el modelo literario pues a través de ella se conocen sus hazañas y valores. Así como la pre-historia, la posición social y linaje, la apariencia física, el nombre permite presentar al caballero y anticipar lo que puede llegar a hacer. Estos son los primeros rasgos en la presentación del caballero literario.

3.2. Proceso de perfeccionamiento bélico del caballero

Luego del acercamiento inicial al caballero literario, al decir su nombre y procedencia, su belleza física y parte de su crianza, el modelo que planteo en esta tesis encuentra en el género nuevos rasgos, que podríamos considerar bélicos, pues implican el diseño del personaje a partir de lo que hace, digamos, profesionalmente. La ceremonia de entrada a la orden de caballería marca el principio de su trayectoria heroica y a partir de allí realiza un proceso de perfeccionamiento, es decir, el desarrollo de sus cualidades físicas y morales para lograr la eficacia guerrera. A lo largo de esta etapa el personaje cumple con las obligaciones caballerescas, concluye múltiples aventuras y es enfrentado a conflictos internos; todo esto con el objetivo final de conseguir la fama y la honra, y el anhelado premio de ser el mejor caballero del mundo.

3.2.1 Ceremonia de armar caballero

El caballero literario fue concebido no sólo como reflejo de la realidad histórica sino también como un impulsor de nuevas actitudes y comportamientos ideales en los caballeros concretos. De lo que se desprende que la ceremonia de investidura caballerescas, mediante la cual el joven noble se integra formalmente a las filas de la

orden, tenga un lugar importante en los romans y exprese aspectos cotidianos y concretos, pero que muestre al mismo tiempo características sensibles y de índole maravillosa.

En los primeros romans del siglo XII no siempre se describe o menciona la ceremonia, pues en casi todos los casos los relatos narran aventuras de caballeros armados. Esto es importante, porque siempre se deja claro que los protagonistas han pasado por la ceremonia de armadura.

Para Begoña Aguiriano la ceremonia en sí misma incorpora al joven a la vida adulta y por ello tiene rasgos de iniciación, con una doble faceta:

Por un lado, se compone de un 'ritual privado' que representa simbólicamente el camino probatorio, la muerte y el renacimiento. A lo largo de este ritual el candidato, en total soledad, ayuna durante siete días –es decir que atraviesa las duras pruebas que facilitan su transformación al mismo tiempo que vive una purificación del cuerpo y del espíritu–, vela las armas durante tres noches consecutivas –viviendo así el paso por los dominios de la muerte–, y por fin la confesión, el baño y el cambio de vestimenta permiten su renacimiento a una nueva identidad.

Y, por otro, conlleva una 'ceremonia pública' en la que, tras oír misa se le ciñe la espada, se le da el espaldarazo y el abrazo y se le entregan las armas con los colores que, a partir de este momento le representan y que son, por lo tanto, símbolo de su nueva identidad, su nuevo nombre.²⁹

La investidura caballeresca, que en la realidad extraliteraria tuvo un largo proceso de evolución, se presenta en los relatos con cierta simpleza y según el texto será narrado con detenimiento o no. Primero se decide que el joven deber ser armado caballero, ya sea porque él lo pide, otro se lo ha concedido o porque es necesario para que se incorpore lo antes posible a servir a su señor. Después, se describe escuetamente la preparación para el hecho, entre lo que puede estar velar las armas en una iglesia, oraciones, misas y la comunión. A la mañana siguiente, el encargado de "hacer caballero" al joven –puede ser el rey, ya sea Arturo, Alix, Lisuarte, Perión, o en muchos casos un caballero significativo para el relato, como Lanzarote, Galván,

²⁹ Begoña Aguiriano, "La iniciación del caballero en Chrétien: *Erec et Enide*", en María Eugenia Lacarra (Ed.). *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991, pp. 35-57, p. 46.

Amadís- le pregunta si quiere ser caballero. Éste responde afirmativamente y recibe un consejo o buenos deseos en su nueva vida. Una vez pasado este ritual, al caballero novel le entregan la espada y en algunos casos le calzan una espuela de oro en el pie derecho.

Desde luego, lo anterior es sólo un esquema pues cada ceremonia tiene sus propias peculiaridades, especialmente por el tiempo que separa a los textos uno de otro y por el propósito de cada autor de destacar ciertas características en sus personajes.

En el caso de Cligés, por ejemplo, la investidura caballeresca se hace justo antes de entrar a un combate singular contra el duque de Sajonia, pero después de haberse enfrentado y matado a muchos caballeros en la batalla por defender a Fenice para que se case con su tío. Así que la premura no consiente demasiados rituales:

Cligés, para quien la batalla se retrasa ya demasiado, no se interesa por nada que no sea defenderse a sí mismo. Pide al emperador y desea que le nombre caballero. El emperador, por su gracia, le da armas, y éste las toma, con el corazón anhelante por el combate que ansía y desea. Se apresura a armarse y cuando lo ha hecho de los pies a la cabeza, el emperador, que estaba muy triste, va a ceñirle la espada en el costado. (*Cligés*, p. 140)

Esta ceremonia recuerda a la realidad extraliteraria, cuando los jóvenes eran armados en masa justo antes de una batalla, como se vio en el apartado 1.3.1. Con la distinción que sin ser aún caballero, Cligés ya participó en el enfrentamiento, pero requiere de la investidura para combatir con el duque de manera oficial. Y son notorias la premura y la sencillez, pues no hay tiempo para ningún ritual, salvo el de ceñir la espada.

La importancia en la descripción de la ceremonia está relacionada directamente con los ejes de comportamiento que los autores hacen predominar en cada caballero. En el paradigmático caso de Amadís, cuya caracterización siempre está orientada al amor que siente por Oriana, el autor hace participar a la doncella activamente, pues es ella quien solicita al rey Perión que lo haga caballero, ante los intentos infructuosos del Doncel del Mar de entrar a la orden:

Como Mabilia supo que el rey Peri6n quer3a cavalgar, embi6le dezir que la viesse antes.  vino luego, y d3xole Mabilia:

–Señor, hazed lo que os rogare Oriana, hija del rey Lisuarte.

El rey dixo que de grado lo har3a, que el merescimiento de su padre a ello lo obligava. Oriana vino ante el rey, y como la vio tan hermosa bien cre3a que en el mundo su igual no se podr3a hallar, y dixo:

–Yo os quiero pedir un don.

–De grado –dixo el Rey– lo har3e.

–Pues hacedme esse mi Donzel cavallero. (*Amad3s*, p. 277)

El eje de comportamiento amoroso del caballero marca el inicio de su nueva vida caballeresca y se evidencia desde la narraci6n de su investidura. Otro ejemplo es el de Galaaz, cuyo eje de comportamiento es el religioso y se refleja en que Lanzarote, su padre, lo arma caballero en una abad3a de monjas. Tambi3n se expresa el eje de comportamiento guerrero en la segunda investidura de Roboan, que m3s que iniciarlo en la caballer3a lo est3 preparando para ser emperador de Tigrida por lo que su descripci6n es bastante amplia e incluye m3s rituales religiosos, como el baño:

E otro d3a en la mañana fue el enperador a la iglesia de San Iohan do velaua el infante, e oyo misa e sacolo a la puerta de la iglesia a vna grant pila de porfirio que estaua llea de agua caliente, e fezieronle desnuyar so vnos paños muy nobles de oro, e metieronlo en la pila; e dauale el agua fasta los pechos. E andauan en derredor de la pila cantando todas las donzellas. (*Zifar*, p. 398)

Otra investidura que narra Chr3tien de Troyes es la de Perceval, que, por las caracter3sticas del joven, es peculiar, pues llega sin cortes3a alguna a exigir al rey que lo arme caballero:

–Hacedme caballero –le dice–, Señor rey, pues quiero irme. (...)

–Amigo –le dice el rey–, desmontad y entregad vuestro caballo a ese criado, lo guardar3 y cumplir3 vuestra voluntad. Luego se har3n los votos a Dios por mi honor y provecho vuestro.

El muchacho contesta:

–No iban desmontados aquellos a los que encontr3 en la landa, y vos quer3is que yo desmonte! Por mi cabeza, no desmontar3, pero acabad r3pido y me ir3.

–Ay!, Bello y querido amigo, lo har3 con mucho gusto para provecho vuestro y en mi honor. (*Cuento del Grial*, p. 74)

Además de la ceremonia en sí misma, la entrega de la espada a los noveles caballeros también está condicionada a las características que el autor desea destacar en cada uno de ellos: Lanzarote le pide a la reina Ginebra que ella le envíe una espada, mostrando desde el principio su devoción por ella; Amadís, de manos de Oriana, recibe aquella que lo acompañó en el agua luego de nacer; Galaor, que no tiene un interés específico, la encuentra en un árbol donde la ha guardado Urganda la Desconocida; por su parte, siguiendo las profecías en torno a él, Galaaz se ciñe la Espada del Extraño Tahalí, mucho tiempo después de su armadura:

La doncella le quita la espada que llevaba ceñida y le ciñe esta otra en el tahalí y, después de habérsela colgado al costado, le dice: “Ciertamente, señor, ahora me puedo morir cuando sea, pues me tengo por la más bienaventurada de todas las doncellas del mundo, ya que he nombrado caballero al mejor hombre del mundo y sabed bien que no lo érais de derecho mientras no ceñíais esta espada, que fue traída aquí para vos”. (*Demanda*, p. 269)

La ceremonia de investidura caballerescas sirve para ubicar al joven en su nueva comunidad y para destacar que debe seguir ciertas reglas al pertenecer a dicha orden. Cuando esta ceremonia es descrita hace funcionar ciertos resortes narrativos, que permiten que el relato se desarrolle más atractivamente. Pero especialmente, la investidura caballerescas revela el eje de comportamiento del caballero, que su creador enfatiza.

3.2.2 Eficacia guerrera

Una vez armado caballero, el personaje ha de demostrar con hechos que puede servir a su orden y para ello requiere ciertas cualidades bélicas que le den la capacidad de utilizar las armas de manera confiable y victoriosa, es decir que le garanticen la eficacia guerrera. Estas cualidades son, comúnmente: arrojo, fuerza, rapidez, esfuerzo, astucia y recuperación. El caballero debe mostrarlas durante un encuentro armado, ya

sea singular o campal, y en cuanto a la parte ofensiva, señaladamente la lanza y la espada. Cada caballero tendrá diferentes porcentajes de estas cualidades bélicas, peculiares talentos para las armas y tantas combinaciones entre éstos como combates realice, pero todo caballero está obligado a demostrar eficacia guerrera para superar a sus rivales.

El arrojo o valentía es una cualidad moral que implica la falta de miedo a morir. El arrojo del caballero es el primer indicio de sus aptitudes bélicas; se nota antes de entrar en el combate, ya que le impulsa a realizar todo tipo de hazañas. Mediante la valentía el caballero se atreve a probar aventuras en las que otros han fallado o que ni siquiera prueban, como Tristán cuando decide enfrentar a Bravor el Gigante:

Desde que Tristan houo entendido aquello que los caualleros le dezian, ouo gran pesar, y mas porque Yseo era presa, e dixo entre si mesmo: “Tristan, conuiente de hazer por sacar de prision a tu señora Yseo y a toda esta compañía”; e con osadia e animosidad respondio a los caualleros: “Señores caualleros, aqui entre nos ay un cauallero que se combatira con ese vuestro señor”. Y ellos dixeron “¿Qual es?”. E Tristan dixo: “Yo soy”; y ellos dixeron: “Seria gran marauilla si vos osassedes combatir con el; que non ay cauallero en el mundo que osasse esperar sus golpes, si no fuesse Lançarote del Lago o don Tristan de Leonis”. (*Tristán de Leonís*, p. 367)

El arrojo es una de las características que se desprenden del linaje noble del caballero, como lo resume Chrétien en voz de una doncella en *El Caballero del León*: “No es noble el que tiene miedo y por esto creo que sois un hombre noble porque no os veo muy asustados” (*Yvain*, p. 53).³⁰ Por lo tanto entre más complicada sea la aventura que emprende, con mayor facilidad mostrará su nobleza y valer, a decir de Erec antes de emprender la aventura de ‘Alegría de la corte’:

Cuanto mayor es la maravilla y más difícil la aventura, más la desea y más se esfuerza por emprenderla, y dice (...)

—Por nada, una vez emprendida la aventura, cometeré la cobardía de no utilizar todo mi poder antes de huir de la liza. (*Erec*, p. 101)

³⁰ Para citar este texto, entre paréntesis pondré el nombre del protagonista, Yvain; Tomado de Chrétien de Troyes, *El Caballero del León*. Introd. y trad. de Isabel de Riquer. Madrid: Alianza, 2000.

A lo único que teme el caballero es a la vergüenza de ver manchado su nombre con la denominación de cobarde, lo cual le restaría la tan anhelada honra. Cuando Lanzarote –que va con Yvain– le pregunta a una doncella dónde está la Torre Dolorosa y ella le contesta que no se atreverían a ir hasta allá, le asalta la duda y muestra su determinación:

Doncella –le contesta Lanzarote–, ¿por qué no nos vamos a atrever a entrar?
–Porque hay tantos peligros y tantas maravillas de aquí hasta allí, que os faltaría corazón para seguir adelante.
Al oírlo, siente tal dolor que por poco pierde el conocimiento, porque teme que la joven le haya visto cometer alguna maldad, y le dice:
–Doncella, por la cosa que más améis, indicadnos el camino más recto hasta la torre, el camino en el que hay más peligros y maravillas, y veréis si nos atrevemos a seguir hasta el final. ¡Sea afrentado el que se atreva a emprender un camino sin osar llegar hasta el final! (*Lanzarote del Lago*, p. 826)

Mediante el arrojó se manifiesta nítidamente la importancia de la honra caballeresca, y se convierte en una hermosa pátina que adquiere su nombre ante el peligro. El caballero prefiere perder la vida antes que su buena fama, según lo dice Galván a la doncella que le advierte del peligro que corre al tener relaciones amorosas con ella:

Pensó que esto que está sucediendo no podría quedar en secreto, sino que por todas partes se sabría que él se había acostado con ella, solos los dos, desnudos, en un mismo lecho, y que sólo por sus palabras había renunciado a realizar su mayor placer. Prefirió, pues, morir con honor, que vivir mucho tiempo lleno de vergüenza. (*Caballero de la espada*, p. 12)³¹

Una vez que ha entrado en la acción bélica, el caballero debe procurar la victoria y para ello necesita fuerza, que es la cualidad física que más caballeros tienen porque está relacionada con su apariencia y posición social. Conlleva la disposición corporal del caballero, el uso de las manos, los brazos y las piernas para derribar al

³¹ Las citas al *Caballero de la Espada* están tomadas de *El caballero de la Espada. La Doncella de la mula*. Ed. de Isabel de Riquer. Madrid: Siruela, 1984.

enemigo, sea hombre o bestia. La fuerza está presente desde que emprende el combate y la manera en que toma las armas: “Mi señor Yvain le asestó un golpe tan fuerte que desde la silla Keu dio una voltereta y el yelmo golpeó en tierra” (*Yvain*, p. 76). Pero cuando las armas has sido rotas o no sirven, la fuerza corporal es indispensable para mantener el triunfo; sirva como muestra el combate singular de Amadís con Gasinán:

Dexóse ir con gran saña a Gasinán, tan presto qu’ el otro no pudo ni tovo tiempo de lo ferir, y abraçáronse ambos punando cada uno por derribar al otro; y assí anduvieron una pieça, que nunca Amadís lo dexó que dél se soltasse; y seyendo cerca de una gran piedra que en el corral havía, puso Amadís toda su fuerça, que muy mayor que ninguno pudiera pensar la tenía, ahunque de gran cuerpo no era, y dio con él encima della tan gran caída que Gasunán fue todo atordido. (*Amadís*, p. 510)

Galaor también es presentado utilizando su fuerza física ante la poca ayuda de sus armas: “como el braço traía cansado de los golpes que diera, y la espada no cortava, travóle con sus muy duros braços, y sacándolo de la silla, dio con él en tierra” (*Amadís*, p. 1050). El creador de Lanzarote del Lago hace que recurra a toda su fuerza para matar a los dragones en la entrada del Valle de los Falsos Enamorados, pues ante tales bestias, de nada le sirven sus armas:

Entonces se dirige contra el dragón que tiene más fuerza y comienza a darle puñetazos; el dragón salta, le golpea con las garras el escudo y lanza de la garganta llamas ardientes. Lanzarote adelanta la mano y lo sujeta contra la pared que estaba cerca y después de agarrarlo con los puños, lo aprieta con tanta fuerza que le rompe la garganta con el vigor de sus brazos. (*Lanzarote del lago*, p. 848)

Por su parte, Chretien de Troyes muestra cómo Lancelot se vale de la fuerza de su cuerpo para defenderse cuando no tiene armas a la mano y logra derribar a su oponente en el Paso del Vado:

Entonces el caballero avanza al centro del vado. El otro lo coge de las riendas con

la mano izquierda y de la cadera con la diestra. Le agarra y tira y aprieta tan duramente que el guardián se lamenta de dolor; le parece sentir que con violencia le desgarró su pierna del cuerpo. Así le ruega que lo suelte. (*Lancelot*, p. 32)

Junto con la fuerza, el diseño del caballero precisa de rapidez o ligereza, otra condición física que consiste en moverse con facilidad en el campo, sin importar el peso de las armas, los golpes recibidos o el agotamiento.³² Está ligada a la juventud, que es otro rasgo indispensable del caballero y se aprovecha en los combates contra los pesados gigantes o caballeros experimentados, como es el caso de Amadís en su combate contra el rey Abiés:

Las maravillas que el Donzel hacía en andar ligero y acometedor y en dar muy duros golpes le puso en desconcierto todo su saber, y a mal de su grado no le pudiendo ya sufrir perdía el campo, y el Donzel del Mar le acabó de deshazer en el brazo todo el escudo, que nada dél le quedó, y cortávale la carne por muchas partes, assí que al sangre le salía mucha y ya no podía herir que la spada se le rebolvía en la mano. (*Amadís*, p. 321)

La habilidad para moverse y desconcertar al adversario, funciona en cualquier combate, como lo muestra Erec cuando lucha contra el “extraordinariamente grande” Maboagraín:

Combaten largo tiempo, hasta que pasa la hora nona y el gran caballero se cansa, de forma que le falta el aliento. Erec lo lleva según su deseo, le golpea y lo hiere, de modo que le ha roto los lazos del yelmo y hace que se incline hacia delante; cae sobre su pecho y no puede volver a levantarse. (*Erec*, p. 107)

Además de estas dos cualidades meramente físicas inherentes al buen linaje, alimentación y juventud, el caballero recibe de su creador ciertos rasgos de carácter que le permiten superar al adversario no sólo a base de golpes. El esfuerzo o ardimiento es una cualidad de tipo moral y es el deseo del caballero de vencer, sin

³² En la *Glosa Castellana al «Regimiento de Príncipes» de Egidio Romano*, García de Castrojeriz señala que los caballeros “deven ser muy ligeros, así que puedan continuadamente mover sus miembros, ca cualquier que en la batalla se mueve ligero [...] apenas o nunca puede ser herido [...]. E esto vale también para ferir como para escusar los golpes”. Cita en Garci Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*. Ed. de Carlos Sainz de la Maza. Madrid: Castalia, 2003, p. 165, nota 65.

importar cuán complicado sea el adversario, la sangre perdida o el cansancio. El caballero siempre debe estar convencido de ganar. Aunque es una actitud, inyecta la fortaleza física al caballero y le ayuda a pelear hasta la muerte. La fuerza física y el esfuerzo casi siempre van juntos. Un ejemplo es la actitud de Lanzarote en el combate contra Briadás sin Dueño, cuando lo conduce a una emboscada en la torre de su castillo:

Lanzarote se levanta al punto, sin preocuparse por nada de lo que le ocurre, a la vez que su gran corazón le impulsa a vengar la afrenta que le acaban de hacer, matándole el caballo. (...) Se siente tan cansado por los golpes que ha dado y recibido que tiene mayor necesidad de descanso que de combate, pero no lo aparenta y vuelve a subir los escalones con la espada levantada y el escudo al cuello. (*Lanzarote del Lago*, p. 1616)

El esfuerzo suele ser una cualidad otorgada a los caballeros protagonistas, quienes deben ser más eficaces; el comportamiento de Ydier, en su combate contra Erec, lo demuestra, pues pierde la esperanza al ver su espada rota: “tuvo miedo, retrocedió, pues caballero al que le falta la espada, no puede hacer gran esfuerzo ni en batalla ni en ataque” (*Erec*, p. 69).

La astucia, por su parte, tiene que ver con la planeación de estrategias para vencer a un adversario más poderoso, cuando la fuerza física y la agilidad no han sido suficientes. Por ejemplo Zifar, en su enfrentamiento contra los parientes del rey de Ester, utiliza una espada más pequeña que la usual para vencer:³³

E el Cauallero Zifar veyendo que non se podian enpesçer por las guarniçiones que tenían muy buenas e muy fuertes metio mano en una misericordia que traya e llegose al fijo del rey e pusole el braço al cuello e baxole contra sy, ca era muy valiente, e cortole las correas de la capellina e vn bacinete que tenia so ella, e tirogelas e començolo a ferir en la cabeça de muy grandes golpes con la misericordia sobrel almofar, fasta que despuntó la misericordia. E metio mano a vna maça que tenia y diole tantos golpes en la cabeça fasta que lo mató”. (*Zifar*, p. 181)

³³ Desde luego, la utilización de otras armas en el combate muestra una ideología diferente a la que originó los primeros romances, en los que es deshonroso para el caballero utilizar otras armas que la lanza y la espada.

También Lancelot utiliza técnicas poco ortodoxas para librarse de los sirvientes que pretenden violar a la doncella que le ha dado albergue, sólo asoma la cabeza y la quita para burlar a los guardianes:

Al instante se acerca a la puerta e introduce el cuello y la cabeza por una ventana de al lado, y levanta la vista al asomarse así. Ve caer sobre él las espadas y súbito se retira de un brinco. Los dos caballeros no pudieron detener su ímpetu, una vez lanzados a descargar el golpe. En tierra dan con sus dos espadas, con tal fuerza que ambas se hicieron pedazos. (*Lancelot*, p. 39)

Otra cualidad que conduce a la eficacia guerrera se manifiesta casi al final de la lid en situaciones intensamente dramáticas en las que el caballero está perdiendo ante el adversario: la capacidad de recuperación. Conseguir la victoria a pesar de estar en peor situación que su contrincante, puede requerir de la fuerza física o del esfuerzo, pero junto a estas características algunos autores incluyen en sus personajes una peculiar determinación para hacerlo. Esta capacidad de recuperación suele surgir del personaje gracias a su mera voluntad y esfuerzo.³⁴ Cuando algún caballero protagonista presenta esta cualidad, implica un deseo del autor por mostrar en grado extremo el esfuerzo del caballero. Las razones por las que el caballero logra sobreponerse al peligro de muerte, son variadas y en muchos casos tienen que ver con la intensidad narrativa que el autor busca aprovechar del protagonista mediante su más marcado eje de comportamiento. Por ejemplo, Cligés, al caer a tierra por un golpe “fuerte y descomunal”, del duque de Sajonia escucha un grito desesperado de Fenice y así reacciona:

Cligés muy bien oyó cuando Fenice gritó y su voz le devolvió fuerzas y coraje; se incorporó ágilmente y combatió de tal manera que éste se quedó sorprendido

³⁴ Una excepción es el caso de Galván, el sobrino del rey Arturo, quien tiene la capacidad de recuperar fuerzas alrededor del mediodía por cuestiones de índole religiosa; según se narra en la *Muerte del rey Arturo*, gracias a la oración y bautismo de un ermitaño santo, quien profetizó que: “Mientras viva no será vencido hacia la hora de mediodía, pues ha sido protegido con mi oración, de forma que todos los días hacia mediodía, a la hora misma en que fue bautizado, aumentará su fuerza y valor allí donde esté y no habrá sufrido penas y trabajos antes de los que no se sienta completamente fresco y ligero en ese mismo momento” (*Muerte del rey Arturo*, pp. 220-221). Al citar esta obra me refiero a *La muerte del rey Arturo*, trad. y prólogo Carlos Alvar. Madrid: Alianza, 1996.

pues lo encontraba, así parecía, más belicoso, fuerte, ágil y aguerrido que antes.
(*Cligés*, p. 142)

Amadís igualmente reacciona ante un grito de la Donzella de Denamarcha mientras pierde terreno con Dardán, por contemplar a Oriana. Él se recupera por vergüenza: “quisiera ser muerto por temor que creería su señora que había en él covardía, y dexóse ir a Dardán y heriólo por cima del yelmo de tan fuerte golpe, que le hizo dar las manos en tierra” (*Amadís*, p. 373). Por su parte, Lancelot, al ver que tarda mucho en una lid se molesta consigo mismo por no mostrar mayor eficacia: “Se avergüenza de corazón, al pensar que mal llevará a cabo la tarea de la aventura emprendida (...) Entonces arrecia su investida. (*Lancelot*, p. 34). También Tristán, cuando lucha contra Lanzarote en un torneo, se esfuerza a sí mismo, al ver lo difícil de la batalla y la preocupación que ésta causa en la reina Yseo; sus palabras para esforzarse a sí mismo delatan las razones por las que el caballero debe sobreponerse en una batalla, la honra y el amor:

E Tristan que la veyá, conosco que ella auia grande pesar, e començo a esforçarse e hazer bien su batalla, antes quel fuesse conocido ni la reyna. E dixo entre si Tristan: “Agora es venido el punto e la hora de la muerte, ca tu estas con tan valiente cauallero, e tus compañeros non te pueden ayudar, e si en este punto demuestras tus fuerças, por todos tiempos seraspreciado e tenido, que tu lidiaras con vno de los mejor caualleros del mundo; mas, porque tiene a la reyna Yseo delante, es menester que te esfuerçes, y eres venido en lugar que, si eres vencido, terna todo el mundo que cualquier cauallero te podria quitar la dueña, y la has perdido por couardia, y sera desonrada ella e tu; por que te conuiene Tristan, que hagas oy en este dia”. E Luego començo a dar tan grandes golpes a Lançarote, que lo hazia salir de seso. (*Tristán de Leonís*, p. 424)

Con estas cualidades bélicas en el caballero los creadores aseguran parte de su eficacia guerrera, pero es necesario también presentarlo con destreza en el dominio de sus armas de combate, que son la lanza y la espada. Hay que recordar que en el género caballeresco hay dos formas de enfrentamiento: el combate singular, que se realiza entre dos caballeros para resolver un asunto personal –una afrenta, disputa, malentendido o una aventura– o de terceros a quienes representan en juicios a

manera de ordalía,³⁵ para demostrar que tienen cierto derecho a un territorio o a la paz o que ha sido infamados. Y la batalla campal, que es una confrontación masiva entre ejércitos contrarios ya sea por motivos territoriales, por venganzas familiares o por diversión y ejercicio, en el caso de los torneos. Para el desarrollo de estas dos formas de duelo es muy importante el manejo adecuado de las armas. Cuando se trata de combates singulares, literariamente tienen una estructura que José Luis Lucía Megías ha establecido de la siguiente forma:

En líneas generales, el esquema de las lides se reduce a los siguientes momentos:

1. Los caballeros se acometen a caballo con las lanzas y las quiebran.
2. Debido a esta acometida los caballeros caen al suelo.
3. Los dos meten mano a las espadas con las que continúan el combate.
4. Al final, uno se impone sobre su adversario, al que mata o hace prisionero.³⁶

Aunque cada combate singular tiene pequeñas variantes al esquema, los dos momentos cruciales para que el caballero demuestre su superioridad es con la embestida de la lanza y con el uso de la espada. Es muy común encontrar que los caballeros protagonistas suelen derribar a la mayoría de sus adversarios de un solo golpe de lanza, como Amadís cuando se enfrenta al gigante Madarque:

Apretó la lança so el braço y aguijó el cavallo contra Madarque quanto más rezió pudo, y encontróle tan fuertemente en el pecho, que por fuerça le hizo doblar sobre las ancas del cavallo. Y el gigante, que apretó las riendas en la mano, tiró tan fuertemente, que hizo enarmonar al cavallo; assí que cayó sobre él y le quebró una pierna y el cavallo ovo sacada la una espalda, de manera que ninguno dellos

³⁵ Según la definición de César Domínguez, “la ordalía consiste en un proceso judicial de búsqueda de la verdad siempre a través de una manifestación superior –Dios–, cuyo juicio es dado a conocer a los hombres de una forma mediada, bien por el mismo acusado, bien por un representante del mismo. La ordalía puede ser de tipo unilateral, consistente en las pruebas del hierro candente, el agua hirviendo o el agua fría, o de tipo bilateral, consistente en un duelo judicial”. César Domínguez, “«De aquel pecado que le acusaban a falsedat». Reinas injustamente acusadas en los libros de caballerías (Ysonberta, Florençia, la santa Enperatrís y Sevilla)”, en Rafael Beltrán (ed.). *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia: Universidad de Valencia, 1998, pp. 159-180, p. 173.

³⁶ José Manuel Lucía Megías, “Dos caballeros en combate: Batallas y lides singulares en *La leyenda del cavallero del cisne* y el *Libro del cavallero Zifar*” en Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías (eds.). *La literatura en la época de Sancho IV. Actas del Congreso internacional “La literatura en la época de Sancho IV”, (Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994)*. Alcalá: Universidad de Alcalá, 1996, pp. 427-452, p. 428. También Martín de Riquer hizo esta misma descripción y separación de los combates singulares en “Las armas en el *Amadís de Gaula*” en *Estudios sobre el Amadís de Gaula*, Barcelona: Sirmio, 1987, p. 61.

se pudo levantar. (*Amadís*, p. 977)

Las acometidas con la lanza son muy importantes en los combates singulares pues ayudan a derribar e incluso a vencer de manera más pronta al adversario; mientras que en las batallas, y sobre todo, en los torneos, permiten un mayor lucimiento de la maestría de los caballeros. Galaaz, cuando recién llegó a la corte del rey Arturo demuestra sus habilidades con la lanza en el torneo de Camelot:

Galaaz, que había llegado al campo con los demás, comenzó a quebrar lanzas con tal ímpetu que no hubo nadie que lo viera sin maravillarse. En poco rato rompió tantas que todos, al ver su gran valer en armas, lo tuvieron por extraordinario, considerándolo el mejor; decían que nunca habían visto a nadie que empezara de forma tan noble sus hechos de armas y bien parecía, por lo que hizo en aquella jornada, que sin dificultad podría sobresalir en mérito por encima de los demás caballeros. (*Demanda*, p. 40)

Su padre, Lanzarote, ya había sido presentado a partir de lo que podía hacer con la lanza, pues incluso quebrada, él:

Sigue golpeando con los trozos rotos hasta que no le quedan más que los pedazos que tiene en el puño; luego va en busca del escudero que le llevaba las otras dos lanzas: toma una, vuelve a atacar y combate tan a descubierto que todos dejan de luchar para contemplarlo. (*Lanzarote del Lago*, p. 351)³⁷

El buen uso de la espada también es indispensable para lograr la eficacia guerrera. Como ya vimos en un apartado anterior, el caballero aprende a combatir con ella desde muy joven, pero cuando la combina con la fuerza y el esfuerzo durante el enfrentamiento, basta con un solo golpe para librarse del adversario:

Amadís lo firió en el ombro siniestro de tal golpe, que le tajó la loriga, que era de

³⁷ Esta última reacción de los contendientes ante los golpes increíbles del caballero forma parte de un tópico de alabar la eficacia guerrera y hacer notar la belleza de las acometidas. Como parte de la *amplificatio*, el narrador detiene la acción para mostrar la emoción de los espectadores al ver al caballero desempeñarse en el campo: "Tan bien comienza a comportarse con la espada y la lanza que no hay nadie que al verle no se regocije. Incluso entre los que llevan armas cunde el placer y la alegría: gran fiesta es verle derribar al mismo tiempo caballos y caballeros" (*Lancelot*, p. 128).

muy gruesa malla, y cortóle la carne y los huesos hasta el costado, de guisa qu'el braço con parte del ombro fue del cuerpo colgado. Este fue el más fuerte golpe de spada que en toda la batalla se dio. (*Amadís*, p. 1048)

En las narraciones de los combates singulares, más que enumerar cada movimiento de la espada y cada miembro herido, los autores prefieren detallar los golpes con la espada a partir del daño que reciben las armas, el estruendo que causan al chocar contra el escudo, el tiempo transcurrido desde el inicio del enfrentamiento, las reacciones de los espectadores y los sentimientos de los combatientes frente al adversario, como ocurre con uno de los combates más peligrosos entre Tristán y Lanzarote:

E dieronse tan grandes golpes, que en su vida no los dieron tales ni los recibieron mayores, quel ver y el oyr se les tiraua, y el yelmo del cauallero era bien azerado, que otramente muerto fuera. E el cauallero dixo: “Yo creo bien que soy venido a muerte, si muchos destos golpes recibo”. E dióle Tristán tal golpe del espada, quel escudo le quebrantó, e metiolo el espada por la carne. (*Tristán de Leonís*, p. 429)

Para que el caballero sobresalga y logre concluir las múltiples aventuras que se le presentan, cada autor debe diseñarlo con las cualidades bélicas y la maestría en las armas para lograr la eficacia guerrera. Por ello, es importante el análisis detallado de cada acción de las lides, pues en su estructura narrativa el autor expresa las cualidades del caballero.³⁸ Ésta es una de las principales características del modelo de caballero literario. Sólo con eficacia, dada por el arrojo, la fuerza, la agilidad, el esfuerzo, la astucia y la recuperación, el caballero puede llevar a cabo sus obligaciones profesionales con éxito y con ello aumentar su fama.

3.2.3 Obligaciones del oficio caballeresco

³⁸ A decir de José Julio Martín Romero, “resulta necesario prestar atención a todos los detalles del combate, detalles que pueden parecer irrelevantes, pero que proporcionan información valiosísima para evaluar correctamente una determinada hazaña”. José Julio Martín Romero, “«Aquellos furibundos y terribles golpes»: La expresión del combate singular en los textos caballerescos”, *Revista de Filología Española*, LXXXVI, (2006), pp. 293-314, p. 294.

Durante su proceso de perfeccionamiento en la esfera bélica, el caballero tiene que realizar aventuras personales e intransferibles para demostrar su capacidad, pero también está delineado para cumplir ciertas obligaciones que le han sido impuestas al acceder a la orden de caballería. En el primer capítulo, apartado 1.3.2, se habló de algunas de ellas y de su propósito en la realidad histórica. Ya hemos visto cómo, desde la configuración del héroe épico románico, una buena cantidad de rasgos del modelo extraliterario se acomodaron también al modelo de caballero en la literatura; por ello estas obligaciones también forman parte de su caracterización y están presentes en los romans aunque de manera idealizada, es decir, suelen estar presentadas como acciones que siempre manifiestan el bien absoluto.

Las obligaciones del caballero en el género, a grandes rasgos, son: ayudar y sostener a su señor, prestar socorro a aquellos que lo necesiten, cumplir con su palabra, combatir contra los malos caballeros que deshonran la caballería y mantener los rituales de la Iglesia y, si se requiere, resguardar la doctrina cristiana.

Ramon Llull, en el *Libro de la orden de caballería*, habla de los deberes del caballero con su señor:³⁹

Oficio de caballero es mantener y defender a su señor terrenal, pues ni rey, ni príncipe, ni ningún alto barón podría sin ayuda mantener la justicia entre sus gentes. De donde, si el pueblo o algún hombre se opone al mandamiento del rey o del príncipe, conviene que los caballeros ayuden a su señor.⁴⁰

Por lo general, los caballeros novelescos sirven a un rey poderoso y forman parte de su mesnada. A cualquier empresa a la que tenga que acudir el rey, lo acompañan y pelean junto a él. Sus servicios comprenden defensas frente ataques para derrocarlo, como Amadís contra el rey Arábigo para ayudar al rey Lisuarte;

³⁹ Si bien Llull y Alfonso X hablan sobre los caballeros extraliterarios y a ellos tratan de dictar pautas de conducta, según se vio en el apartado 1.1.4, con los tratados caballerescos, muchas de estas normas fueron también transferidas al caballero literario por los compositores, por eso es que tomo la licencia de incluirlos en el análisis textual de sus deberes; además, sin duda, hubo una intensa retroalimentación entre la literatura y los tratados caballerescos quizá más que la influencia de estos últimos sobre los caballeros extraliterarios.

⁴⁰ Llull, Ramon, *Libro de la orden de caballería*. Nota preliminar y trad. Luis Alberto de Cuenca. Madrid: Alianza, 2000, p. 36.

soluciones de promesas o conflictos difíciles, como Lancelot al liberar a los exiliados en Gorre; resolución de afrentas hechas al rey, o a sus parientes como Erec, que sale de la corte para perseguir a un caballero que hirió a la doncella de la reina. Como ejemplo de la ayuda que debe el caballero prestar al rey vemos a Garfín, que pelea contra el traidor conde Nasón por rebelarse al rey de Mentón:

Vos fallesçistes de la verdat al rey de Menton mi señor, e mentistele en el seruiçio quel auiades a fazer; seyendo su vasallo, e non vos desnaturando del, nin vos fallesçiendo; quel corriedes la tierra, e porende morredes commo aquel que mengua en su verdat e en su lealtad. (*Zifar*, pp. 221)

Ya que en el personaje del caballero se ha depositado la fuerza de las armas, otra de sus obligaciones es emplearla para mantener la justicia:⁴¹ debe buscar que exista una armonía en todas las relaciones del estrato noble. De tal forma que su obligación es prestar auxilio a quienes lo necesitan para resolver conflictos de orden político, económico o judicial, mediante el uso de la fuerza. El rey Alfonso X, lo recuerda en el Título XXI, de la *Partida Segunda*:

E guardaban aún, que el caballero, o dueña que viesen cuidado en pobreza, o por tuerto que hubiese recibido, de que no pudiese haber derecho, que pugnasen con todo su poder en ayudarlos como salieran de aquella cuita. E por esta razón lidiaban, muchas veces por defender el derecho de estos tales.⁴²

Buena parte de los combates singulares que realiza el caballero tienen el propósito de ayudar a mujeres en peligro: viudas –como en el *Zifar*, la señora de Galapia–, huérfanas –a Briolanja en el *Amadís* –, doncellas raptadas –Erec rescata a una muy lastimada e Yvain trata de evitar que el gigante Harpín se lleve a otra–, doncellas en peligro de violación –Lancelot trata de evitar que violen a su anfitriona–, doncellas enjuiciadas injustamente –Lunete en *Yvain*– o con cierta razón –Galaor defiende a quien lo llevó con Aldeva–, a doncellas desheredadas –como Oriana– y a

⁴¹ Lull, *op. cit.*, p. 37.

⁴² Alfonso X, *Las siete partidas: el libro del fuero de las leyes*. Introd. y ed. de José Sánchez-Arcilla Bernal. Madrid: Reus, 2004, p. 296.

doncellas quejasas de toda suerte de violencia, ya sean robos, maltratos, hostigamientos, hasta la muerte de sus amigos. En voz de Amadís, esta obligación es la más importante del caballero: “Guardar lo que como cavalleros tenéis jurado, que es quitar fuerças, especialmente de las dueñas y donzellas que fuerça ni reparo tienen sino de Dios y vuestro” (*Amadís*, p. 1324).

Pero los caballeros también deben ayudar a otros caballeros que están en problemas. Y como parte de este deber los autores agregaron un rasgo más al caballero: la compasión. La manera en que reacciona Yvain, es un claro ejemplo:

Quando se dispone a cabalgar hacia allí mira a la derecha y ve a un caballero completamente desnudo, a excepción de las calzas, que estaba atado a un palo y que ha sido golpeado tanto que las calzas estaban rojas por la sangre que le había salido del cuerpo: mi señor Yvain siente gran compasión que las lágrimas le caen de los ojos, por la cara, dentro del yelmo. (*Lanzarote del Lago*, p. 814)

La manera más eficaz de solucionar estos conflictos, que en su mayoría tienen que ver con el uso de la fuerza, es a través de las armas. Por lo general, el caballero sale vencedor, pues está ejerciendo justicia al defender una buena causa. Así, al mismo tiempo que demuestran la eficacia guerrera de sus personajes, los compositores del género caballeresco reflejan la ideología de la época en la que si Dios está de su parte, les dará la victoria. A decir de Luzdivina Cuesta, refiriéndose a los combates en los que Zifar toma por compañero a Dios, esta actitud no deriva únicamente de su religiosidad, aunque tenga un componente de este tipo, sino también a las costumbres imperantes en la realidad histórica en que se escribe la novela:

El derecho medieval está fundado en el poder del más fuerte, que ha de ser apoyado por Dios y de ahí la insistencia del autor de que ninguna victoria es posible sin la ayuda de Dios: el más fuerte es también el más justo.⁴³

A su vez, cumplir con un juramento o la palabra dada, es muy importante para

⁴³ Ma. Luzdivina Cuesta Torre, “La ética de la guerra en el *Libro del caballero Zifar*”, en Rafael Beltrán (ed.). *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia: Universidad de Valencia, 1998, pp. 93-114, p. 100.

el caballero no sólo porque involucra directamente su nombre y su identidad, como vimos con el don en blanco, en el apartado anterior sino porque es otro de sus compromisos. Cuando el caballero ha dado su palabra para ayudar a alguien en una necesidad, o para vengar una afrenta, o hacer algo que no sabe si le perjudicará, lo debe hacer pues es su obligación, como recuerda el rey Alfonso X: “Acostumbraban mucho de guardar pleito, e homenaje que hiciesen, o palabra firmada que pusiesen con otro, de guisa que no la mintiesen ni fuesen contra ella”.⁴⁴ Lanzarote tiene que cumplir su promesa de entregar las armas que le prestó Grifón del Mal Paso en cuanto se las pidiera, aunque no fuera el mejor momento:

–Entonces os las daré, aunque tenga que morir en este mismo lugar, pues, si Dios quiere, no faltaré a la palabra dada ni siquiera por salvar mi vida.

A continuación Lanzarote se desarma muy angustiado y le entrega al caballero todas las armas, menos la espada. (*Lanzarote del Lago*, p. 1138)

Esta necesidad de respetar la palabra, que en muchos casos se ejemplifica con el don en blanco, funciona como recurso narrativo, ya que, a decir de Fernando Carmona, propicia muchas aventuras:

A este motivo se recurre también para ocultar la naturaleza de la aventura que espera a nuestro héroe y de la ignorancia de la identidad de las personas, pasamos a la de las acciones: la persona requerida con el *don* se compromete a una acción que desconoce. El *don en blanco* permite dar paso a lo inesperado y sorprendente; en este sentido, puede convertirse en una puerta que da paso a la aventura.⁴⁵

A la par de la ayuda a los necesitados, otra de las obligaciones caballerescas, desde el punto de vista bélico, y hasta de tipo justiciero, es la de escarmentar a los malos caballeros; aquellos que no cumplen con las dos obligaciones anteriores y al contrario las desafían al traicionar al rey y lastimar a los indefensos. Para ello Ramon Llull nos propone otra solución:

⁴⁴ Alfonso X, *op. cit.*, p. 296.

⁴⁵ Carmona, *op. cit.*, p. 512.

Traidores, ladrones, salteadores deben ser perseguidos por los caballeros, pues así como el hacha se ha hecho para destruir a los árboles, así el caballero tiene su oficio para destruir a los hombres malos.⁴⁶

Erec, por ejemplo, es presentado sin ninguna duda para defenderse de los tres caballeros que pretenden asaltarlo en el bosque:

Ya no tiene por qué preocuparse por ninguno de los tres: ha matado a uno, ha herido a otro y se ha librado del tercero, dejándolo humillado debajo del caballo destrero. Coge los tres caballos y los ata por el freno. (*Erec*, p. 54)

La traición es una de las infracciones más castigadas en la Edad Media y, por ello, el caballero no debe vacilar para vengarla. Como es el caso de Lancelot, quien soportó varias afrentas de Meleagante, pero cuando sale de la prisión, no le perdona que lo traicionara:

Y jura en cuerpo y alma por Aquel que creó el universo que no hay tesoro ni riqueza de Babilonia a Gante por el que dejaría escapar con vida al felón, si le tuviera a su merced como vencedor: demasiada vergüenza y perjuicios le ha causado. Pero la venganza se acerca. (*Lancelot*, p. 141)

También Héctor de Mares, hermano de Lanzarote, castiga el intento de un caballero de matarlo a traición:

Héctor lo deja descansar hasta que recobra el aliento; cuando ya puede hablar, le pide a Héctor que no lo mate, que se tendrá por vencido. Cuando estaba hablando así, levanta con cuidado el faldón de la cota de Héctor para clavarle la espada en el vientre; pero Héctor lo sujeta por el puño, le quita la espada a la fuerza y le dice:

–Traidor, desleal, nada impedirá que muráis.

Levanta la espada y le corta la cabeza. (*Lanzarote del Lago*, p. 1169-1170)

Aunque la muerte de los malos caballeros es común, en ocasiones la ideología

⁴⁶ Lull, *op cit.*, p. 43.

reflejada en la narración busca sólo regresarlos al orden, a la civilidad. En este caso, quizá Amadís sea el caballero que ofrece más lecciones morales a sus adversarios, pues no sólo combate con ellos y los vence, además los amonesta:

- Gran peça ha que fuestes desmesurado, y agora os ruego que no lo seáis.
- ¿Y qué desmesura fago yo? –dixo el cavallero.
- La mayor que podíades –dixo Amadís–, que levades la donzella forçada, y demás ferídesla.
- Pareçe –dixo el cavallero– que me queréis castigar.
- No vos castigo –dixo él–, mas dígo's lo que es vuestra pro. (*Amadís*, p. 500)

En ocasiones, los personajes antagonistas que realizan todo tipo de crímenes están relacionados con la maldad y con el diablo. Entonces el caballero no sólo defiende a los necesitados sino que se convierte en el brazo armado de Dios y de la Iglesia, el primer oficio expresado por Llull “mantener y defender la santa fe católica”.⁴⁷ Por ejemplo, Amadís, cuando lucha contra Arcaláus, representa el bien contra el mal:

- Mi muerte –dixo Amadís– está en la voluntad de Dios, a quien yo temo; y la tuya en la del diablo, que es ya enojado de te sostener y quiere que el cuerpo a quien tantos vicios malos ha dado con el ánima perezca. (*Amadís*, p. 436)

Cada caballero se enfrenta contra el mal, el diablo o sus seguidores en diferentes circunstancias, en diversa gradación y quizá con distintas intenciones. Por ejemplo, Galaaz, cuando mata a los siete caballeros que apresan a las doncellas que pasan por su castillo y que representan los siete pecados capitales; Yvain en su pelea contra los hijos del diablo en el Castillo de la Pésima Aventura o el propio Amadís contra el Endriago. Estas acciones en las que el caballero combate contra la maldad diabólica, tienen el propósito de exaltar al héroe pues muestran que tienen el favor de la divinidad, más que establecerlo como un adalid de la fe.

Otra vertiente más común de esta obligación es la que tiene que ver con las

⁴⁷ Llull, *op. cit.*, p. 33.

costumbres y ceremonias religiosas del caballero, que desde su construcción extraliteraria debe ser buen cristiano según lo determina la ideología cortés, influida por la institución religiosa como vimos en el primer capítulo. Los autores presentan al caballero apegado a los rituales cristianos. Como por ejemplo, asistir a la iglesia, como Perceval, que “estaba acostumbrado a oír misa y maitines y todas las horas del día, y se mantenía casto, confesándose todas las semanas” (*Lanzarote del Lago*, p. 1837). Estos rituales incluyen las donaciones, como se nos muestra que hace Erec junto con el valvasor padre de Enid: “hicieron cantar la misa del Espíritu Santo a un ermitaño; no olvidan la ofrenda” (*Erec*, p. 15). También, se encomiendan a Dios o la Virgen antes o durante un combate peligroso, como Tristán y Lanzarote cuando pelean en el Padrón de Merlín (*Tristán de Leonís*, p. 428); algunas veces hasta se confiesan en caso de que les llegue la muerte, así lo hace Lanzarote antes de combatir con Galván:

Aquella noche Lanzarote junto con gran acompañamiento de gentes veló en el monasterio mayor de la ciudad; confesó con un arzobispo todos los pecados de lo que se sentía culpable con respecto a Nuestro Señor, pues temía mucho que le sobreviniera algún daño por mi señor Galván, a causa de la muerte de sus hermanos, a los que había matado. (*Muerte del rey Arturo*, p. 217)

Sólo en casos particulares el narrador aclara la devoción singular del caballero. Perceval es descrito como “uno de los caballeros del mundo que más perfectamente creía en su Creador” (*Demanda*, p. 127). Y Zifar, quien aún frente las circunstancias más adversas, mantiene la fe en Dios; por ejemplo cuando pierde a todos los miembros de su familia, reacciona así:

Señor Dios, bendito sea el tu nombre por quanta merçed me fazes, pero Señor, sy te enojas de mi en este mundo, sacame del; ca ya me enoja la vida, e non puedo sofrir bien con paçiencia asy commo solia. (...) E non cates a los mis pecados, mas cata a la grant esperança que oue siempre en la tu merçed e en la tu misericordia; pero sy avn te plaze que mayores trabajos pase en este mundo, fas de mi a tu voluntad; ca aparejado esto de sofrir que quien que me venga. (*Zifar*, p. 139)

Pareciera que el caballero nunca titubea al desempeñar con diligencia sus

obligaciones con el propósito de ser considerado el mejor del mundo; sin embargo, los creadores de algunos personajes protagonistas les han añadido rasgos que los complementan y los hacen más profundos; por ejemplo, cuando les inoculan emociones contradictorias con respecto a su deber y a sus deseos.

Contrario a lo que suele decirse para definir al caballero medieval, e incluso al castellano del siglo XVI, éste no es una estructura monolítica, inmóvil ni simple. Cada autor, conozcamos o no su nombre e intenciones, ha dado a cada caballero combinaciones de rasgos que lo hacen único. Algunos de estos rasgos revelan la complejidad de esta construcción literaria. Por ejemplo, hay caballeros que con el fin de mantener la palabra dada deben hacer cosas que no desean. Como Lanzarote, cuando debe cumplir la promesa que le hizo al caballero herido –Melián el alegre– al quitarle la lanza del cuerpo, de combatir contra quienes dijieran que amaban más al caballero que él mató, que a él; cuando llega el momento, Lanzarote se da cuenta que debe combatir incluso con caballeros que él aprecia y que le han servido:

El caballero no se encuentra a gusto, sino que llora y se lamenta profundamente, pues tendrá que combatir el día siguiente contra el hombre del mundo que le había tributado mayores honores y mejor compañía, y no puede dejar de combatirlo, porque sería perjuro: está tan a disgusto que no sabe qué hacer, si enfrentarse a su huésped o perjurar; con tal preocupación se debate durante más de media noche. (*Lanzarote del Lago*, p. 293)

En otro caso, Boores, tuvo que debatirse entre ayudar a su hermano Lionel a quien llevan preso o a una doncella que están secuestrando al lado contrario.

En algún momento del relato, los autores hacen que sus caballeros sufran vejaciones, infamias, hambre, acoso y desesperación ante la cercanía de la muerte, pero siempre se nota la imposición en su ánimo del deseo de cumplir sus obligaciones, de adecuarse al modelo y de tolerarlo como parte de su oficio, según dice uno de los hermanos de Galván, Gueheriet:

Los esfuerzos y los trabajos estamos acostumbrados a padecerlos, pues hace mucho que sufrimos todo tipo de penas; no os preocupéis por eso: no hay hombre

valiente que se sienta molesto padeciendo cuando pretende conquistar la honra.
(*Lanzarote del Lago*, p. 1292)

Pero manteniendo su modelo, el caballero literario ha sido diseñado para utilizar las armas con el objetivo de cumplir al menos cinco de las obligaciones del oficio de caballero: servir a su rey, ayudar a los que lo necesitan, respetar su palabra, castigar a los malos caballeros además de mostrar y defender su religión. Aunque pareciera que todas sus acciones están destinadas a su desarrollo personal y para aumentar su honra, hemos visto que también realiza buena parte de sus hechos de armas para llevar a cabo su función guerrera en beneficio de la comunidad a la que pertenece y para ser digno representante de su orden.

Para la presente tesis, la reconstrucción del modelo de caballero requiere todavía de otro grupo de características que redondean su carácter: su comportamiento ante particulares situaciones. El caballero enfrenta las aventuras que su autor considera convenientes para completar su perfeccionamiento y definición única, y aunque cada caballero está construido para resolver de cierta forma los avatares de su relato, en general hay circunstancias en las que el escritor debió limitar su comportamiento para que encaje con los lineamientos del género. Así, el caballero presenta determinadas reacciones ante la afrenta contra sí, al mando de un ejército y, en el caso que llegue al poder, como rey y gobernante.

3.2.4 Comportamiento ante una afrenta

Si bien los autores presentan al caballero siempre dispuesto ejercer la violencia para ayudar y servir a quien lo necesita, hay ocasiones en que lo hacen utilizar las armas contra aquellos que lo afrentan personalmente. El caballero reacciona con ira ante las ofensas de otros caballeros y demuestra sobre ellos su eficacia guerrera sin ningún remordimiento. La afrenta implica un menoscabo de la honra del agredido ya sea porque lo infaman diciéndole cobarde, traidor, mal caballero; también porque lo menosprecian al lastimar a alguien a quien él protege, o porque lo atacan sin

advertencia o razón. La afrenta pues, no sólo irrita al caballero sino que mancha su nombre, mella su reputación. De allí la importancia de vengarse, reflejada con claridad por el narrador de Perceval: “Es ruin quien olvida las afrentas y ultrajes. El dolor pasa y la afrenta dura en hombres vigorosos y fuertes, pero en el ruin muere y se enfría” (*Cuento del Grial*, p. 119).

Cligés se siente afrentado por un caballero pues le llama con insolencia “muchacho” y así reacciona:

Cligés oye que aquél le insulta como un loco y grosero: “Vasallo, dice él, poneos en guardia, os disputo mi cabeza y nunca la tendréis sin mi permiso”. Entonces se atacan mutuamente. (*Cligés*, p. 130)

Castigar una afrenta no sólo es un rasgo del caballero, sino que también funciona como recurso narrativo para desencadenar nuevas aventuras, o por lo menos, nuevos enfrentamientos que demuestren las capacidades guerreras del caballero. Por ejemplo, en *El Caballero de la Carreta*, Lancelot reacciona ante la brusquedad del Caballero del Vado al sacarlo de sus pensamientos:

Le recuerda que bien puede ver cuán desdichado fue al derribarlo del caballo y sacarlo de su ensimismado pensar. La doncella que consigo llevaba el guardián del vado ha escuchado y oído las amenazas. Con gran espanto le suplica que, por ella, lo perdone y no lo mate. El otro contesta que no puede, en verdad, perdonarlo, porque le ha inflingido gran afrenta. Luego cae sobre él con la espada desnuda. (*Lancelot*, p. 34)

Por su parte, Erec quiere vengar una afrenta mucho más fuerte, que pretendan quitarle a su esposa, creyéndolo muerto:

Siente gran dolor y gran enojo al oír la voz de su mujer. Bajó de la mesa al suelo y rápidamente desenvaina la espada; cólera le da atrevimiento, y el amor que le tenía a su mujer. Corre hacia donde la ve y golpea en medio de la cabeza al conde, de forma que le abre el cráneo y le parte la frente, sin haberlo desafiado, sin palabras. (*Erec*, p. 87-88)

Como hemos visto hasta ahora, el nombre y la honra que en él se acumula es un rasgo muy importante en la configuración del caballero, por lo que ha de mostrarse implacable ante una afrenta, sin importar quién la haga ni su magnitud.

3.2.5 Al mando de un ejército

Otro rasgo para destacar de este personaje es la conducta que los autores le infunden durante la batalla cuando es presentado como capitán, caudillo o, por lo menos, líder moral de un ejército. Por lo común, la eficacia guerrera del caballero motiva al resto de los contendientes: les inspira valor y entrega con su ejemplo; con sólo entrar en la batalla puede infundir tanto miedo a los adversarios como nuevos bríos a los suyos. El narrador de Yvain explica en qué consiste esta influencia del caballero:

A los que con él estaban su ejemplo les enardecía porque hay quien tiene el corazón pobre y cobarde pero cuando ve que un valiente emprende delante de él una gran empresa, en seguida le asaltan el rubor y la vergüenza que echan fuera al pobre corazón que tiene en el cuerpo y le da al punto audacia y corazón de valiente caballero. Así se convierten en valientes y cada uno mantiene muy bien su puesto en la batalla y en el combate. (*Yvain*, p. 92)

El caballero está diseñado para luchar bien no sólo para salvar su vida o para ganar honra, sino también para marcar la diferencia en la batalla entre aquellos por los que pelea. Por eso es común que un caballero afamado entre en un enfrentamiento campal –ya sea en un torneo o en una guerra– de parte de aquellos que van perdiendo. Su incorporación y desempeño servirán para menguar a los adversarios pero también fortalecer a los débiles. No sería de extrañar que esta influencia del caballero venga directamente de la realidad extraliteraria, a partir de la idiosincrasia guerrera de los pueblos germánicos, que como se vio en el apartado 1.1.1, tenían en gran estima la labor de su jefe.

En otras ocasiones, el caballero es presentado hablándoles a sus compañeros para animarlos:

Cuando el rey Perión y los suyos vieron sin sospecha aquellos de que no sabían parte, mucho fueron espantados, que eran ya cansados, y no tenían lanças, y sabían que aquel rey Abiés era uno de los mejores cavalleros del mundo, y el que más dudavan; más el Donzel del Mar les començó a dezir:

–Agora, señores, es menester de mantener vuestra honra. Y agora paresçerán aquellos en que hay vergüença.

Y hízolos todos recoger, que andavan esparzidos. (*Amadís*, p. 314)

Aunque el caballero no tenga el mando oficial del ejército demuestra la capacidad de dirigirlo y animar a las tropas: primero, a través de la acción, mostrando sus capacidades bélicas; después, mediante palabras de aliento y esfuerzo, es decir, es muy importante el discurso del capitán, según Rodrigo Sánchez de Arévalo, en *Suma de la política*:

Debe ser todo capitán y cabdillo muy industrioso, discreto y bienfablante. Ca muchas vezes la discreción y prudencia y elocuencia del capitán mucho anima a los cavalleros y aun les quita el pavor y espanto de los enemigos; señaladamente al tiempo que se quiere començar la batalla.⁴⁸

Cuando está al mando como capitán o caudillo, el personaje debe comportarse con energía; entre sus funciones se encuentran repartir encomiendas y definir las estrategias de ataque. Uno de los casos más claros es Zifar, quien planea cómo actuar durante el cerco de la ciudad de Galapia, luego de enviar un espía para reconocer la zona:

“Sy mas bien auemos a fazer alli, en la cabeça auemos a ferir primeramente.” “Par Dios”, dixo el otro caballero, “dezides muy bien, e nos asy lo faremos; ca sy lo de mas fuerte les nos vençemos, lo mas flaco non se nos puede bien defender”. “E por do podriemos aver entrada”, dixo el caballero Zifar, “porque lo saliesemos a las espaldas, que lo non sintiesen”. (*Zifar*, p. 111)

La forma de hacer actuar al caballero durante una batalla al mando de un

⁴⁸ Cfr. en nota al pie de Juan Manuel Cacho Blecua en *Amadís de Gaula*. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1996, p. 1284.

ejército, demuestra la intención de los autores de exhibir las capacidades del personaje, pero también preparan al receptor para que lo acepte como señor de una hueste. Al caracterizarlo en tanto buen guerrero y, sobre todo, buen capitán, los autores lo muestran competente para dirigir los destinos de un reino.

3.2.6 El caballero como rey y gobernante

Así que, junto con su linaje, la eficacia guerrera del caballero en el campo de batalla garantiza su buena actuación como rey y gobernante. Ramon Llull asegura que todo caballero debería tener un territorio para gobernar: “Oficio de caballero es tener villas y ciudades para mantener la justicia entre las gentes”.⁴⁹

La mayoría de los romances caballerescos medievales concluyen las aventuras cuando los caballeros son nombrados reyes, condes o señores. Esto podría deberse a que los compositores tienen una fuerte influencia ideológica por parte de los grandes señores y por ello realizan una exaltación de la monarquía, de manera algo velada. Y es que siguiendo a Ma. Luzdivina Cuesta lo que en principio podría parecer propaganda de una ideología basada en el ascenso social por el propio mérito no es sino la confirmación del ascenso social condicionado por el linaje, que hace que quienes provienen de una estirpe de reyes sean capaces de las hazañas que se esperan de éstos:

Al final, si el héroe obtiene el reino o el imperio, es porque sus hazañas han llamado la atención sobre él de tal forma que descubren sus escondidos orígenes, y es en virtud de éstos, y no de sus hazañas, por lo que llegará a ser coronado. De esta forma los libros de caballerías contribuyen a afianzar la monarquía como sistema de gobierno, pues los reyes novelescos son quienes tienen por su linaje la adecuada disposición para serlo. Paralelamente, los mejores caballeros pertenecerán con frecuencia a la misma estirpe del protagonista.⁵⁰

⁴⁹ Llull, *op. cit.*, p. 43.

⁵⁰ Ma. Luzdivina Cuesta Torre. “La realidad histórica en la ficción de los libros de caballerías”, en Eva Belén Carro Carvajal, Laura Prieto Moro, María Sánchez Pérez (eds.), *Libros de caballerías (De “Amadís” al “Quijote”)*. Poética, lectura, representación e identidad. Salamanca: SEMYR, 2000, pp. 87-109, p. 96.

Así, el ascenso al poder ocurre bajo diversas circunstancias, según cada obra. Por ejemplo: por herencia directa del padre, como Erec y Cligés; por casarse con la heredera, como Yvain y Galaor; por conquista, Héctor de Mares o Boores, e incluso Amadís con la Ínsola Firma. En algunos casos es más complicado, como con Zifar, que aunque ganó el reino al casarse con la hija del rey de Mentón, él conquistó ese privilegio mediante las armas. En general, la fama que ha ganado el caballero mediante las aventuras suele verse recompensada, ya sea con el amor de su señora que en muchos casos es heredera de un reino, o con un señorío propio, ya sea conquistado por él mismo, ya concedido por su rey.⁵¹

Una vez en el trono, cada caballero es adaptado por los autores según la configuración del personaje del rey, persistente en el género y en la intención de cada autor, al momento de la escritura de la obra. Aunque no vamos a profundizar en todas las características que lo conforman, revisaremos las más importantes y que están íntimamente relacionadas con el oficio mismo del caballero, pero particularmente, aquellas que contribuyen a su caracterización.⁵² Éste, como rey y gobernante está comprometido a mantener la justicia y la paz y aconsejar prudentemente a los caballeros que le sirven. En todo caso, las nuevas responsabilidades en tanto rey son superiores a las que tuvo siendo caballero, según escuchamos en voz de Urganda la Desconocida, cuando le recomienda a Amadís que abandone la caballería:

Comiença ya a sentir los xaropes amargos que los reinados y señoríos atraen, que cedo los alcançarás. (...) Y tú, que hasta aquí solamente te ocupavas en ganar prez de tu sola persona, creyendo con aquello ser pagada la deuda a que obligado eras, agora te converná repartir tus pensamientos y cuidados en tantas y diversas partes, que muchas vezes querrías ser tornado en la vida primera y que solamente quedasse el tu enano a quien mandar pudiesses. (*Amadís*, p. 1762-1763)

⁵¹ Mención aparte merece Lanzarote, quien nunca pretende recobrar su reino, ni obtiene a la reina en casamiento, ya que sus amores están destinados a la clandestinidad, y luego al fracaso. Manteniéndose como caballero andante puede estar cerca de la reina, por lo que no le interesa ser rey.

⁵² Esta nueva función del caballero tiene, según Luzdivina Cuesta Torre, como antecedente al propio Arturo: "El rey Arturo, que había sido desplazado por Lanzarote en la Vulgata, recuperó protagonismo en la Post-Vulgata y mantuvo su importancia en las versiones españolas. El modelo caballeresco va a ser Arturo, y no Lanzarote o Tristán. Estos serán el modelo amoroso". Ma. Luzdivina Cuesta Torre, "Adaptación, refundición e imitación: de la materia artúrica a los libros de caballerías". *Revista de Poética Medieval*, 1 (1997), pp. 35-70, p. 61.

Mantener la justicia y la paz del reino, es una de sus nuevas obligaciones, como se le manifiesta al rey Artur una vez que es reconocido como hijo del rey Uter frente a toda su corte y llega un escudero con un caballero herido de muerte a exigir cumplir con su función:

A ti vine con gran cuyta, porque he menester tu ayuda, e dezirte he como uerdad es que tu eres rey desta tierra por la gracia de Dios, e quando te fue entregado el reyno, prometiste a tus pueblos que enmendarias los tuertos que fiziessen en tu tierra; e agora vino ende vn cauallero, e no se quien es, que mató a mi señor en aquella montaña cerca de aqui, e agora parecera como vengaras la muerte de mi señor. (*Baladro*, p. 61)

Con las funciones de gobernante al caballero ya no puede bastarle con ayudar a quienes lo requieren, ni ejercer violencia sobre los infractores, sino que debe establecer las leyes justas que han acatar los gobernados. Zifar actuó así como rey de Mentón:

Lo mantenía en justiçia e en pas e en concordia, e que cada vno era señor de lo que auia, e non dexaua de parecer con ello mucho onrradamente e fazer su pro de lo suyo, e apaladinas syn miedo. E ninguno, por poderoso nin por onrrado que fuese, non osaria tomar a otro ome ninguno de lo suyo, syn su plazer, valia de vn dinero. E sy lo tomase perderia la cabeça; ca el estableçimiento era puesto en aquel regno que este fuero se guardaua en los mayores como en los menores. (*Zifar* pp. 200-201)

Además, los autores establecieron que como gobernante debe rodearse de otros buenos caballeros y aconsejarles con respecto a su actuar, especialmente en las batallas, de allí la importancia de que él mismo se haya destacado en el uso de las armas. Así, el modelo de caballero está delineado para presentar las habilidades bélicas como justificantes para ejercer la función de rey. Amadís de Gaula, por ejemplo, siendo ya señor de la Ínsola Firme, persuade a los caballeros que ayudarán a don Galvanes para dar lo mejor de sí en la batalla:

Allí les dixo que mucho mirassen de se haver cueradamente y no dar más lugar a su gran esfuerço que a la discreción, porque todas las vezes las semejantes cosas que con sufrimiento y seso no eran regidas, ahunque en sí gran fuerça oviessen, se perdían; y por esta causa se fallavan por vencedores los menos y más flacos, alcançando vitoria de los muchos y más fuertes; y que mirassen que cada uno de los que allí ivan havia de ser gobernador y capitán de sí mismo, porque no eran ellos para ser gobernados de otro ninguno, sino para regir y gobernar. (*Amadís*, pp. 965-966)

Este discurso de Amadís trasluce claramente las intenciones e ideología de Montalvo, pero también muestra el cambio en las funciones del caballero, que está a punto de dejar de serlo, para convertirse en un gobernante. Así, aunque en algunos relatos no se note esta transformación de caballero en señor, en muchos sentidos, a lo largo de su proceso de perfeccionamiento, ha sido preparado para regir a los otros, para ser superior.

En otro orden de ideas, no sólo la búsqueda del poder debe motivar el accionar del caballero, pues tanto el anhelo de honra como la satisfacción del deber cumplido le sirven de impulso en su labor, según se desprende del consejo de Lanzarote da a Boores, luego de oír sus primeras hazañas en la corte del rey Arturo:

–Buen primo, procurad hacer tanto que todo el mundo hable de vos a partir de ahora lo mismo que en este momento, y no emprendáis ninguna acción de caballero que luego abandonéis; procurad siempre mejorar y avanzar cada vez más. Procurad, por mi amor, que ninguna dama o doncella, se vaya sin la ayuda que os pida, socorred y ayudad a todas aquellas que penséis que lo necesitan. (*Lanzarote del Lago*, p. 1005-1006)

El género caballeresco evidencia que mientras cumple con sus deberes, el caballero debe superar las múltiples aventuras que se le presentan a lo largo de cada relato. Como ya se ha hablado en el capítulo anterior, la aventura pone a prueba las habilidades guerreras del caballero y, en muchos casos, la razón para atreverse a realizarlas es, justamente, cumplir con alguna obligación caballeresca. Entonces el anhelo de ser rey o gobernante siempre será superado por el deseo de obtener algo más inasible e inconstante: la honra.

3.2.7 La fama y la honra

El principal incentivo para que el caballero utilice las armas y demuestre su eficacia es el reconocimiento y que su nombre gane fama. Emilio Sales Dasí describe de esta manera el empeño del caballero por conseguirlos:

La totalidad de los guerreros caballerescos pugnan por alcanzar una recompensa que se concibe a la vez como deseo y deber. La suya es la búsqueda de la fama, objetivo tan difícil de lograr como de mantener. Eso sí, el afán por apropiarse de un renombre distintivo no tiene el mismo significado. El valor de la fama se transforma al mismo tiempo que se diversifican los caminos que sigue el héroe para alcanzar este galardón o, lo que es lo mismo, según los estilos caballerescos propuestos por cada escritor.⁵³

Amadís de Gaula describe a sus compañeros por su afán de “dexar fama loada siguiendo este oficio militar de las armas” y concluye que no importan las heridas corporales que éste implica:

Fasta aquí otros intereses ni señoríos avéis cobrado sino poner vuestras personas, llenas de muchas feridas, en grandes trabajos peligrosos fasta las llegar mill vezes al punto y estrecho de la muerte, esperando y desseando más la gloria y fama que otra alguna ganancia que dello venir pudiere. (*Amadís*, p. 1322)

Para conseguir este objetivo primordial el caballero debe salir de la corte en busca de aventuras.⁵⁴ Esta andancia del caballero es uno de sus rasgos principales, como se revisó en el apartado 2.2.1. Y es que, en voz de Lanzarote, sólo buscando aventuras se consigue la tan ansiada fama, pues “ningún caballero acrecentará su

⁵³ Sales Dasí, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁴ Recordemos que no es fácil encontrar la aventura, pues las hay predestinadas para cierto caballero, tienen las funciones de perfeccionamiento caballeresco o sirven para presentar a otros personajes o situaciones, así que el caballero debe estar en constante desplazamiento para conseguirlas; es decir, que la aventura tiene una función determinada en la historia de cada personaje, según el propósito o intención de sus compositores. Cuando ésta no se encuentra, en la mayoría de los casos, el narrador aclara que el caballero no encontró aventuras que sean dignas de mención; en otros pocos, como en el *Tristán de Leonís*, la falta de aventuras propicia que el caballero Quedín se queje amargamente, mientras atraviesa junto con Tristán la Gasta Floresta: “E Quedin dixo: “Mi amado Tristan, vos deziades que auia muchas aventuras, mas a mi parece que avn de la agua no fallamos para beuer; ¿como fallaremos otras aventuras, que dos dias auemos andado que no hallamos ninguna cosa?” (*Tristán de Leonís*, p. 397).

fama quedándose mucho tiempo en un lugar” (*Lanzarote del Lago*, p. 1018). Más tarde, en la prisión de las Tres Encantadoras, en voz del narrador conocemos sus quejas acerca todos los factores que le hacen permanecer sin actividad caballeresca:

Entonces empieza a pensar y a entristecerse todavía más, diciendo que nunca hubo un caballero tan desafortunado como él, pues cuando ya estaba sano y fuerte para ir por todo el mundo llevando a cabo las peligrosas aventuras que los demás no se atrevían a esperar, y que cuando ya tenía todas las fuerzas para llevarlas a cabo, entonces los diablos lo encierran en prisión, de forma que no hay momento en que no esté o enfermo o prisionero. Lamenta sus frecuentes desgracias y empieza a hacer un duelo admirable. (*Lanzarote del Lago*, p. 1349)

Por eso Alejandro, padre de Cligés, sale de la comodidad de Constantinopla para probarse en la corte de Arturo:

Nadie podría disuadirme, ni con ruegos ni con elogios, de ir a tierra extraña, a ver al rey y a sus nobles cuyas proezas y cortesía son tan famosas y alabadas. ¡Muchos grandes hombres pierden por su pereza, la gloria que podrían alcanzar si erraran por el mundo! Según me parece, holganza y fama de ningún modo pueden ir juntas. (*Cligés*, pp. 59-60)

Amadís también se preocupa de la inactividad cuando Oriana le envía a decir que no salga de Gaula; y en su respuesta le pide que no lo haga permanecer mucho tiempo allí, pues podría perder su honra, y da las razones:

Los que en tanta folgança me vieren, no sabiendo la causa dello, atribuirlo han a cobarvía y a poquedad de corazón. Y como la virtud muy dificultosamente se alcançe y con pequeño olvido y entrevalllo sea dañada, aquella gran gloria y fama que fasta aquí he procurado de ganar con su membrança y favor, si mucho escurescer la dexasse, como todos los hombres naturalmente sean más inclinados a dañar lo bueno que abogados tener con sus malas lenguas, que la misma muerte no sería igual a ello. (*Amadís*, p. 1027)

El temor expresado por el personaje, ocurre exactamente luego de un año de no ayudar ni siquiera a doncellas “que a él con grandes tuertos y desaguisados venían para que remedio les pusiese” (*Amadís*, p. 1029). Lo mismo pasa a Erec, quien pierde

toda su fama, pero sobre todo la honra, luego de casarse con Enid y permanecer a su lado sin preocuparse más por la caballería y sus obligaciones, sino al ocio, a la *récréance*, en voz de su esposa:

Todos en esta tierra, rubios, morenos y pelirrojos, dicen que es gran lástima que hayáis dejado las armas. Mucho ha descendido vuestra fama. Antes solían decir que en todo el mundo no se conocía mejor caballero ni más valeroso; no teníais par en ningún sitio. Ahora todos se burlan de vos, jóvenes y ancianos, pequeños y grandes. Todos os llaman cobarde. (*Erec*, p. 47)

La honra, como ya se vio, es una distinción que se gana con dificultad y que se pierde en un ligero descuido. Por ello, los autores, aunque sea en distintos porcentajes, presentan a los protagonistas con la invariable preocupación de mantener y acrecentar la honra,⁵⁵ y la fama que de ella emerge.⁵⁶ El precario equilibrio entre tener honra y ganar la deshonra se observa claramente en el duelo que hace el Caballero de las Dos Espadas, Baalin, cuando vio morir a un caballero que iba en su guarda, lo que implica una gran deshonra para él y así responde al caballero que le pregunta la razón de su lamento:

“Ay porque lo haga, dixo el cauallero de las dos espadas, ca so escarnido para siempre, jamas nunca tan grande honrra ganare como es la deshonrra que he recebido, e por esto hago tan gran duelo”. “¡Ay, buen cauallero! dixo el otro, pues que la desonrra es tamaña que la honra no podria igualar, ruego vos por cortesia, que me digades que desonrra es e como contencio, e prometovos como cauallero que de aqui adelante vos sere conpañero en vengar vuestra deshonra”. (*Baladro*, pp. 101-102)

El mejor mecanismo narrativo para intensificar la importancia de la honra

⁵⁵ Esto se percibe en numerosos episodios donde los caballeros prefieren perder la vida a ser considerados negligentes, descorteses o cobardes. Sirva como muestra las palabras de Abalin, el caballero soberbio vencido por Tor, hijo de Dares, cuando le exige rendición: “Mala ventura aya quien lo fiziere mientras biuiere y tuiere el alma en el cuerpo. Ca despues que yo conosciere mi couardia, jamas auria honra, assi Dios me ayude querria cient vezes morir si cient vezes pudiesse morir, y que no vna cosa fazer que se me tornasse a couardia y retraymiento” (*Baladro*, p. 136).

⁵⁶ En su extenso análisis sobre la fama, María Rosa Lida dice que “la novela de caballerías es por excelencia campo propicio a la expresión del amor a la fama; tácita o expresamente el cuantioso y prolijo género podría documentar con abundancia el afán de gloria a que el caballero aspira para sí y para su dama”. María Rosa Lida de Malkiel, *La idea de fama en la Edad Media Castellana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1952, p. 259.

caballeresca es la búsqueda de aventuras. Ésta involucra necesariamente el traslado constante del caballero de un lugar a otro, de allí el nombre de caballero errante o andante, según la descripción de un ermitaño que platica con Boores:

–Soy un caballero andante de la casa del rey Arturo.

–Ah, ¿sois de los caballeros venturosos que van por tierras extrañas en busca de aventuras maravillosas?

–Señor, decís verdad. (*Lanzarote del Lago*, p. 1416)⁵⁷

El proceso de perfeccionamiento bélico del caballero, pues, radica en concluir felizmente las obligaciones caballerescas y las progresivamente más complicadas aventuras, encontradas a través de la búsqueda. Este proceso puede durar toda la vida activa del caballero, como ocurre con Lanzarote o Amadís; o sólo las partes más álgidas de ésta, como con Erec e Yvain, o no concluir, como le pasa a Perceval. A lo largo de la carrera del héroe cada aventura que resuelva lo hará más famoso y más digno de honra lo cual, según dijimos, es su principal objetivo.

Sin embargo, la fama y la honra, por sí mismas sirven de poco. El caballero está configurado para anhelarlas por tres razones: el reconocimiento social o familiar – para Erec o Cligés–, el progreso económico o político –es el caso de Zifar y Roboan– y la conquista del amor de la dama –anhelo de Lanzarote y Amadís–. Cada autor, según sus propias intenciones o específicos encargos, utiliza la honra del caballero para hacerlo alcanzar un objetivo particular. Pero, en cualquier caso, el género deja muy claro que para lograr cualquier aspiración, el único precio que debe pagar el caballero para ser el mejor del mundo es superar a los demás en honra. Para demostrarlo, requiere combatirse con el mayor número de sus pares y vencerlos, según explica José

⁵⁷ Desde luego, en los relatos también hay críticas: “–Señor –le dice el enano–, por Dios, sois uno de los caballeros más locos del mundo, ya que sois caballero andante, de los que van haciendo estupideces por el mundo y van buscando las locuras y muriendo de hambre y de incomodidad en las tierras lejanas como si fueran animales mudos” (*Lanzarote del Lago*, p. 1581). También en el *Baladro del Sabio Merlin*, la búsqueda de aventuras no es bien vista por el señor de un castillo que quiere matar ejemplarmente a Bandemagus para “que los de la Tabla Redonda sepan la alta vengança que yo tomare; assi que los que lo oyeren se castiguen por onde anduieren demandando auentura por el reyno de Londres como suelen. E quiero que por este fecho se espanten los caualleros andantes que andan demandando justas e batallas por la Gran Bretaña” (*Baladro*, p. 94). Y no hay que olvidar a Dinadán, quien en algunos relatos de Tristán, como el *Cuento de Tristán*, es presentado como un caballero socarrón y crítico de la caballería andante.

Amezcuca:

El caballero arquetípico es un hombre de acción, lo que equivale a decir que su superioridad no se afirma sin la derrota del otro. Es ésta una ley del movimiento caballeresco, que continuamente vemos repetirse. Contrariamente a la imagen que pudiéramos tener del caballero realizado en soledad, la dialéctica con el otro proporciona a nuestro caballero su realización. Si la existencia es considerada una lucha constante, la plenitud caballeresca habrá de alcanzarse en oposición al otro.⁵⁸

A lo largo del proceso de perfeccionamiento bélico del caballero el personaje acumula la honra en su nombre. Esto sucede conforme el caballero va resolviendo satisfactoriamente sus aventuras y demuestra ser el mejor al vencer al mayor número de sus enemigos mortales, rivales fortuitos e incluso a sus propios amigos.⁵⁹ Cuanto mejor realice sus obligaciones caballerescas y muestre su eficacia guerrera, será reconocido y admirado por los otros miembros de su comunidad, lo cual le otorga fama. De tal manera que la honra, –el conjunto de méritos que ha acumulado y que le hace tener una buena reputación– junto con la fama –la notoriedad y aceptación que obtiene por sus méritos en la orden caballeresca⁶⁰– hacen que sea considerado el mejor caballero del mundo. A veces este reconocimiento ocurre después de la primera aventura; otras, el caballero debe probar aventuras específicas que están predestinadas sólo para el mejor. La gran mayoría de ellas no están necesariamente relacionadas con los hechos de armas; como por ejemplo la aventura de la espada en el escalón, que sólo puede concluir Galaaz:

⁵⁸ José, Amezcuca, “La oposición de Montalvo al mundo del *Amadís de Gaula*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXI (1972), pp. 320-337, p. 324.

⁵⁹ Luzdivina Cuesta Torre llama rivalidad ficticia o aparente a aquella que se presenta cuando caballeros amigos o familiares combaten entre sí sin reconocerse; tales episodios sólo tienen como propósito “establecer una categoría heroica del protagonista en relación con los restantes personajes”. Luzdivina Cuesta Torre, “Algunas notas acerca de la rivalidad en tres obras de la materia artúrica hispánica”, en Juan Paredes, (Ed.). *Medieval y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación de Literatura Hispánica Medieval (Granada, 27 de sept. - 1 de oct., 1993)*. Granada: Universidad de Granada, 1995. pp. 117-130, 129.

⁶⁰ Es necesario matizar, como lo hace María Rosa Lida, en que la fama no es sólo renombre que corre por extensas tierras en vida del valiente o la hermosa sino, al modo antiguo, es testimonio duradero del mérito. Cfr. Lida de Malkiel, *op. cit.*, p. 262.

Se encuentran el escalón de mármol rojo sobre el agua; encima del escalón estaba clavada una espada que parecía muy hermosa y rica y en cuya cruz, que estaba hecha con una piedra preciosa, había algo escrito con letras de oro y con gran perfección. Los nobles miraron las letras que decían: “Nadie me sacará de aquí, a no ser aquel de cuyo costado debo colgar, ese será el mejor caballero del mundo”. (*Demanda*, p. 30)

Algunos romans, como los artúricos del siglo XIII, constan de una sola aventura que demuestra que el caballero protagonista es el mejor, por ejemplo, *El caballero de la espada*, según la explicación del huésped de Galván:

¿Queréis que os diga cómo he puesto a prueba a todos los caballeros del mundo que van en busca de aventuras? Los hacía acostarse en este lecho y todos morían, sin remisión, uno tras otro, hasta que llegara, por fin, el mejor de todos. La espada debía elegirlo, porque cuando llegara el mejor caballero, no debía matarle; y esto se ha comprobado con toda justicia, pues os ha elegido a vos como el mejor. (*Caballero de la espada*, p. 15)

Sin importar el número o la dificultad de las aventuras, el caballero protagonista siempre es considerado el mejor del mundo y está diseñado para que la obtención de la honra sea tanto su principal aliento, como su única oportunidad para conseguir lo que su eje de comportamiento le incita. Todas sus acciones y reacciones a lo largo de su proceso de perfeccionamiento han sido planeadas para conseguir la honra y la fama.

El modelo de caballero literario, entonces, está compuesto por cualidades bélicas como arrojo, fuerza, ligereza, esfuerzo, astucia y recuperación que, unidas al buen manejo de la lanza y espada, conforman la eficacia guerrera. A estas características del caballero hay que añadir la andancia en busca de aventuras y de cumplir con las obligaciones de su orden. Todo este trabajo del guerrero forma parte de su proceso de perfeccionamiento, tras el cual, el caballero recibe honra y fama, y en muchos casos el título de mejor caballero del mundo. Sin embargo, aún hay más rasgos de otra índole, sobre todo cortés, que hacen falta para completar su caracterización. Para analizar la cortesía en el caballero es necesario detenerse en las relaciones que establece con el resto de los personajes del relato.

3.3 Relaciones del caballero

Otro factor imprescindible para la caracterización completa del modelo de caballero es su relación con el resto de los personajes que conforman el relato. El caballero es el motor de los romances caballerescos, no sólo por ser el protagonista, ni por su función como héroe en el sentido tradicional del término, sino por su importancia en la ideología feudal y cortés que propició la creación del género. Por lo que es el centro del sistema de relaciones entre los personajes, y todos son presentados –apegados también a un determinado esquema– a lo largo del relato gracias a la función que cumplen en torno al caballero.

El caballero se relaciona de una manera específica con los diferentes personajes: el rey, su señora, sus amigos y parientes, sus enemigos, los amparados por él (doncellas, viudas, reyes, caballeros en peligro) y los auxiliadores (médicos, magos, ermitaños). Con cada uno de ellos mostrará diferentes rasgos y para reconocerlos analizaremos sus relaciones desde tres aproximaciones. Primero, la función que cumple con ese personaje; luego, la función del personaje para con el caballero y, por último, el comportamiento del caballero frente a éste.

3.3.1 El Rey

El rey es la máxima autoridad en la estructura piramidal de la sociedad medieval, justo debajo de Dios. Y, como ya vimos en el capítulo anterior, el rey es quien emplea al caballero. Éste le sirve pues es su vasallo. En la literatura, el caballero también sirve a un rey poderoso,⁶¹ el trato que el rey Arturo recibe de Erec, muestra esta subordinación:

⁶¹ El caballero no siempre pertenece a su mesnada pues puede estar al servicio directo de la reina, tales son los casos de Lanzarote y Amadís.

A la vuelta del torneo, Erec fue a hablar con el rey: le fue a pedir permiso, pues quería volver a su tierra; pero antes le agradeció mucho como noble, sabia y cortésmente, el honor que le había hecho y que tanto le había agradado. Después, se ha despedido de él; quería irse a su país y llevarse a su mujer consigo. (*Erec*, p. 42)

Ayudar y socorrer al rey forma parte de las obligaciones caballerescas. Así que muchas de las aventuras que emprende el caballero son para auxiliarlo en una afrenta, un compromiso judicial o una guerra. Por sus cualidades bélicas, siempre resuelve los problemas más complicados del monarca, como Lanzarote cuando libera a Arturo de la prisión de la Roca, luego de vencer a los sajones e irlandeses:

El rey se pone muy contento. Cuando ya estaban todos armados, el rey cae a los pies de Lanzarote, diciéndole:

–Señor, pongo a vuestra merced mi persona, mi honor y toda mi tierra, pues vos me habéis devuelto todo. (*Lanzarote del Lago*, p. 637)

El agradecimiento tan efusivo del rey Arturo permite ver la importancia de la ayuda caballeresca. Otro ejemplo es el de Galaor, quien sí es vasallo de Lisuarte y arranca una frenética búsqueda cuando Arcaláus lo secuestra mediante engaños: “Y cuitóse de andar cuanto más pudo, como aquel que avía sobeja cuita de los alcançar, y no tenía en mientes en otra cosa que viesse sino en su rastro” (*Amadís*, p. 575), al grado de tener que pelear para que no lo detengan en su carrera.

Por su parte, el rey le brinda al caballero los beneficios del señor al vasallo: lo inviste con la orden de caballería; lo mantiene como parte de su mesnada (que puede significar mayor fama para el caballero, si por ejemplo, es miembro de la Tabla Redonda); lo recompensa con tierras o dominios. Arturo le otorga el reino de Gaula a Lanzarote, cuando al morir su señor natural, lo quiere recuperar del rey de Alemania:

Toma entonces su guante y llama a Lanzarote, al que le dice:

–Lanzarote, adelantaos, pues quiero que recibáis el reino de Gaula, con el que os invisto mediante este guante; no sé de nadie que lo pueda utilizar mejor que vos y por eso os ayudaré a defenderlo contra todos aquellos que puedan resistiros.

Lanzarote toma el guante y le da muchas gracias al rey. (*Lanzarote del Lago*, p. 1808)

La relación entre el rey y el caballero es, por lo común, recíproca. Cada uno espera recibir algo del otro.⁶² Pero, a pesar de todos los beneficios que puede dar el caballero al rey, éste siempre es su superior. Por ello, el caballero debe mostrarse ante él humilde, respetuoso y por encima de todo, leal.

El caballero siempre se presenta ante el rey “humildosamente”, “con timidez”, haciendo todo tipo de reverencias, como Lanzarote, luego de ser armado caballero “se dirige al rey, se arrodilla ante él”, o bajarse del caballo antes que él, besarle los pies o las manos, mantenerse callado en su presencia. Estas actitudes del caballero tienen que ver desde luego con su educación y cortesía, algo que no tiene Perceval cuando llega por primera vez a la corte:

El muchacho fue hacia él, y lo saludó como sabía. El rey estaba callado, no dijo una palabra, y él se le dirige otra vez más. El rey está pensativo y no contesta.

–Por mi fe –dice el muchacho entonces–, este rey nunca hizo caballeros. Si no se le pueden sacar palabras, ¿cómo puede hacer caballeros?

Entonces se dispone a volver, gira la cabeza del caballo, pero lo había llevado tan cerca del rey, como hombre poco sensato, que –no es mentira– le tiró sobre la mesa un gorro que llevaba puesto en la cabeza. El rey mueve hacia el muchacho la cabeza que tenía baja, y abandona todo su pensamiento. (*Cuento del Grial*, p. 72)

El joven no tiene idea de cómo tratar a los que viven en la corte y mucho menos de las maneras para dirigirse al rey. El hecho de que Chrétien de Troyes muestre todas las carencias de este personaje nos ayuda a comprender la importancia que tenían dichas características en el modelo de caballero que estaba construyendo.

La lealtad a su señor es uno de los rasgos más ligados al modelo caballeresco. A pesar de los enfrentamientos, injusticias o malentendidos que el rey pueda cometer, el

⁶² Sin embargo, en muchas ocasiones, el caballero termina enfrentado a su señor, ya sea porque el rey no es agradecido, el caso de Lisuarte con Amadís; o porque el caballero abusa de la confianza del rey, el caso de Lanzarote con Arturo o de Tristán con Marco. Es decir, los episodios narrativos más dramáticos del género ocurren cuando alguno de ellos –siempre detonados a través de la intriga de los malos y envidiosos consejeros o chismosos– no cumple a cabalidad su función con el otro.

caballero siempre es presentado buscando su bienestar tanto político como físico. Por ejemplo, antes del enfrentamiento final de Lanzarote con Arturo, el primero intenta hacer las paces con el rey y, ante su negativa, Lanzarote le confiesa a la reina Ginebra que no quiere lastimarlo:

–Señora, añade, y no lo digo, en absoluto, porque yo tenga miedo de que nos cause grandes daños, sino porque me ha hecho tanto honor y tantos favores, que sentiría mucho si le sobreviniera algún daño. (...) Y ya que no puedo hallar paz ni amor ante él, no perdonaré a nadie, excepto al mismo rey Arturo. (*Muerte del rey Arturo*, p. 165-166)

Además del agradecimiento que siente el caballero por los favores del rey y el amor que le tiene por sus bondades, recordemos que es parte de su obligación la fidelidad hacia su señor. Así que el caballero siempre procura servir de la mejor forma al rey y en caso de desavenencia, buscará hacerle el menor perjuicio posible.

3.3.2 Su Señora

La amada del caballero puede ser una doncella hija de rey o señor –Oriana, Fenice– o de un vavador –Enid–, una viuda –Laudine–, una mujer casada y reina –Ginebra, Iseo–. Como receptora de su amor, lo cautivará desde la primera mirada por su belleza física y sus cualidades morales entre las que destacan la cortesía y la nobleza. Esta es la impresión de Lanzarote al conocer a la reina Ginebra:

Se pregunta sorprendido de dónde procederá tanta belleza como hay en ella, pues a su lado ni la Dama del Lago, ni ninguna otra mujer valen nada, a su parecer. Y no le faltaba razón, pues la reina era dama de damas y fuente de belleza; pero si supiera sus otros méritos, la contemplaría con más gusto. (*Lanzarote del lago*, p. 181)

Amadís, el paradigma del caballero enamorado, se prenda de Oriana la primera vez que la ve, a los siete años. Mucho tiempo después, cuando cree que morirá luego de su combate con el Endriago pide a Gandalín que, si ocurre, le lleve su corazón a

Oriana, “pues siempre fue suyo, y lo tuvo en su poder desde aquel primero día que la yo vi” (*Amadís*, p. 1145).

Cuando el interés del caballero gira en torno al amor a la dama, ella propicia las acciones del caballero ya que todo lo que hace es para agradarla, convencerla y merecerla. Entonces se establece una relación entre el caballero y la dama que parte del contrato feudal, siguiendo los códigos de la *fin'amors* trovadoresca. El caballero se considera siervo de su amada y a ella, su señora. Así se lo hace saber Amadís a Oriana, que hará todo lo que ella le mande:

–Tan flaco –dixo él– que en todas las cosas contra vos me debe fallescer [el corazón], sino en vos servir como aquel que sin ser suyo es todo vuestro.

–¿Mío? –dixo ella– ¿Desde cuándo?

–Desde cuando os plugo –dixo él.

–Y ¿cómo me plugo? –dixo Oriana.

–Acuérdese, señora –dixo el Donzel–, que el día que de aquí vuestro padre partió me tomó la Reina por la mano y poniéndome ante vos dixo: “Este donzel os doy que os sirva”, y vos dexistes que os plazía; desde estonces me tengo y me terné por vuestro para os servir, sin que otra ni yo mismo sobre mí señorío tenga en cuanto viva. (*Amadís*, p. 275)

A partir de que la amada recibe su servicio sabiendo o apenas intuyendo que es de índole amoroso, el caballero ha de considerar su dueña y se empeñará en satisfacer sus necesidades y hasta sus caprichos. Cuando tiene un problema, el caballero puede mostrarle sus capacidades guerreras, por ejemplo Cligés, cuando rescata a Fenice de los sajones: “Ahora que puede realizar una proeza ante aquella cuyo amor le enloquece, siente que su felicidad ha llegado” (*Cligés*, p. 135). Y sin duda, la acción más famosa de Lancelot es cuando emprende la aventura en la carreta para rescatar a Ginebra de Meleagante, pues no da importancia ni siquiera a lo que más teme el caballero, manchar su nombre:

Pero Razón, que de Amor disiente, le dice que se guarde de montar, le aconseja y le advierte no hacer algo de lo que obtenga vergüenza o reproche. No habita el corazón sino la boca, Razón, que tal decir arriesga. Pero Amor fija en su corazón y le amonesta y ordena subir en seguida a la carreta. Amor lo quiere, y él salta; sin cuidarse de la vergüenza puesto que Amor lo manda. (*Lancelot*, p. 24)

El caballero es responsable del bienestar físico de su señora y de todo lo que a ella le interese. Está a su lado ante cualquier eventualidad, mediante el uso de las armas. Como en el rapto de Oriana por Arcaláus o en su desheredamiento por Lisuarte; en las múltiples complicaciones de la mujer de Arturo, como en las acusaciones de la Falsa Ginebra o en su condena por adulterio; en la imposibilidad de Laudine de mantener la Aventura de la Fuente, entre muchos más ejemplos.

Además, el caballero también busca exaltar la belleza de su dama por encima de las otras mujeres. Y es que la presencia hermosa de la dama indica también la valentía del caballero que la acompaña, según vemos que ocurre con Erec:

Erec cabalgó con la lanza recta, y a su lado la doncella de buena presencia. Por las calles todos los miran, los grandes y los pequeños. Todo el pueblo se admira; se dicen y se preguntan:

—¿Quién es? ¿Quién es este caballero? Muy valiente y fiero debe ser, pues lleva tan hermosa doncella; bien empleará su esfuerzo, bien debe reclamar, con razón, que ésta es la más bella. (*Erec*, p. 16)

Resguardar tanto el buen nombre, su hermosura o alguna cualidad como la cortesía y la lealtad de su señora es tan importante para el caballero como si de él mismo se tratara y no duda en enfrentar a cualquiera que hable mal de ella: “No sería leal si no vengara a mi señora la reina con todas mis fuerzas frente a sus enemigos” (*Lanzarote del Lago*, p. 1009).

Pero aún cuando no esté en peligro ni la vida ni la reputación de su dama, el caballero la obedece ante cualquier circunstancia, no obstante se trate de órdenes caprichosas e incluso dañinas para él, como su comportamiento en un torneo. Nuevamente recurrimos a Lancelot, cuando la reina le pide que lo haga “lo peor posible”:

Apenas lo oye, responde él que lo hará muy de su grado, como quien es enteramente de la reina. Y cabalga al punto a todo galope contra un caballero, y falla en el encuentro, cuando lo debió herir. Desde entonces hasta el anochecer

se comportó lo peor que pudo, pues así la reina lo deseaba. (...) Nada hubiera hecho, aun a precio de muerte que no contribuyera a su vergüenza y a cubrirle de deshonor. Aparenta tener miedo de cuantos van y vienen. Los caballeros que antes le admiraban ahora se burlan y se mofan de él. (*Lancelot*, p. 122)

Por su parte, cuando la dama le brinda su amor al caballero, en muchos casos le ayuda a ser mejor, le ofrece seguridad en sí mismo, provoca mayor arrojo en las aventuras que emprende e incluso le inyecta esfuerzo en las batallas, como vimos más detalladamente que le ocurría a Eneas, en el apartado 2.1. Así lo traspasa Chrétien de Troyes a su personaje Erec, antes de emprender la 'Alegría de la corte', tranquiliza a Enid:

–Dulce dama, aún no sabéis qué va a ser, y yo tampoco lo sé; por nada os afligís, pues podéis estar segura de que, aunque en mí no hubiera más valor que el que me da vuestro amor, yo no temería en combate cuerpo a cuerpo a ningún hombre vivo. (*Erec*, p. 105)

Debido a esto, el caballero establece una dependencia para con su señora, pues considera que toda su fama se debe a ella. Según Lanzarote, desde que Ginebra lo llamó “mi dulce amigo”, tales palabras se quedaron en su corazón y “serán las que harán de mí un caballero noble y valiente”. Con sólo un gesto o una expresión inocente, la dama ejerce una influencia total en el caballero:

Vuestras palabras me dan ánimo en los momentos de aflicción; vuestras palabras me han protegido de todo daño y me han sacado del peligro; vuestras palabras me han enriquecido en mis grandes proezas. (*Lanzarote del Lago*, p. 388)

Esta dependencia también influye de manera negativa, pues al perder la gracia de su señora, el caballero se siente incapaz de realizar ningún trabajo. Cuando Gandalín trata de sacar a Amadís de sus lamentos, por la carta de despedida de Oriana y lo incita a que combata con un caballero, el Patín, éste le responde así:

–¡Cómo eres loco en esto que dices!; sábetete que no tengo seso, ni corazón, ni

esfuerzo, que todo es perdido cuando perdí la merced de mi señora, que della y no de mí me venía todo, y assí ella lo ha levado, y sabes que tanto valgo para me combatir quanto un cavallero muerto, que en toda la Gran Bretaña no ay cativo, ni tan flaco cavallero que ligeramente no me matasse. (*Amadís*, p. 691)

Por eso, la reacción del caballero enamorado ante una negativa de su señora o, peor aún, ante su rechazo por celos, malos entendidos o una mala acción, es extrema: se orilla al aislamiento,⁶³ como en el caso de Amadís en la Peña Pobre, e incluso a la locura, como en el caso de Yvain, al enterarse de disgusto de Laudine porque no cumplió su promesa de regresar al cabo de un año:

A nadie odia tanto como a sí mismo y no sabe quién le puede consolar de haberse dado él mismo muerte. Preferiría perder la razón que no poder vengarse de sí mismo por haberse arrebatado la felicidad. (...) Entonces se le subió a la cabeza un vértigo tan grande que perdió el juicio; rompe y destroza sus vestiduras y huye por los campos y cultivos dejando abandonada a su gente que se pregunta dónde puede estar. Hacía ya tiempo que vivía en el bosque como un hombre salvaje y loco. (*Yvain*, p. 86)

Por eso el caballero está obligado a no hacer nada para enojar a su señora, ni siquiera aunque le implique la muerte. Lanzarote, por ejemplo, prefiere morir a serle desleal a Ginebra, cuando está en cama, al borde de la muerte y la única doncella que lo puede curar también está a punto de perder la vida ante el rechazo amoroso del caballero; pero él no quiere actuar en contra de los deseos de su amada:

Después de llorar un buen rato, le dice a Lionel:

–Buen amigo, no haré nada sin el permiso de mi señora, aunque en ello vaya mi vida: tendréis que ir sin esperar más a la corte y le contaréis a mi señora lo que ocurre; decidle que moriré si no hago la voluntad de la doncella y decidle que si ella quiere estoy dispuesto a morir. (*Lanzarote del Lago*, p. 1331)

El comportamiento del caballero ante su dama refleja buena parte del código cortés: es humilde e incluso tímido –“baxó los ojos a tierra, que sólo catar no la

⁶³ Cfr. Alan Deymond, “El hombre salvaje en la ficción sentimental” en *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*. México: UNAM, 1993, p. 24.

osava”-, servicial, cortés y sobre todo leal. Le da el mismo trato que a su señor. Observemos esta despedida de Cligés ante Fenice que en muchos aspectos se parece a la de Erec con el rey Arturo que vimos hace unas páginas:

Cligés va a pedir y suplicar licencia a Fenice, su amiga, y desea encomendarla a Dios. Viene ante ella, se arrodilla llorando, de suerte que con sus lágrimas moja toda su túnica y su armiño e inclina sus ojos a tierra y no se atreve a mirarla de frente, como si hubiese cometido un delito contra ella; se diría que tiene vergüenza. (*Cligés*, p. 145)

En este sentido, el caballero tiene a su amada, incluso por encima del rey, como su máxima autoridad, pues es ella quien lo autoriza para salir en búsqueda de aventuras para incrementar su honra. Por ejemplo, el episodio en que una doncella de luto llega a la corte de Londres a demandar dos caballeros, y la reina le otorga a Amadís y Galaor como sus paladines, el primero discretamente, pide permiso a Oriana:

Amadís cató contra su señora Oriana, por ver si otorgava aquella ida, y ella, habiendo piedad de aquella donzella, dexó caer las luvas de la mano, en señal que lo otorgava, que assí tenían entre ambos concertado; y como esto vido, dixo contra la Reina que le plazía hazer su mandado. (*Amadís*, p. 457-458)

Tal es la importancia que llega a cobrar la amada, que el caballero la venera como si de Dios se tratase. El caballero se encomienda a ella antes de un combate importante: “-Agora es tiempo de ser socorrido de vos, buena señora Oriana” (*Amadís*, p. 977); e incluso adora sus cabellos cual reliquia, como Alejandro, y la presencia de su amada hace parecer su cámara una iglesia, en el caso de Lancelot:

Ante ella se postra, y la adora: en ningún cuerpo santo creyó tanto como en el cuerpo de su amada. (...) Antes de partir, se humilla, vuelto hacia la cámara, como si se encontrase delante de un altar. (*Lancelot*, p. 104-105)

La dama influye en el rendimiento bélico y en el comportamiento cortés del

caballero, y según cada uno, entre mayor interés tiene en el amor, mayor importancia tiene la amada.

3.3.3 Amigos y parientes

Por lo general, el caballero está rodeado de personajes que pertenecen tanto a su estrato social como a su oficio. En muchos casos estos caballeros son amigos cercanos o familiares, principalmente hermanos y primos. A pesar de que muchas de sus aventuras las emprende en solitario, su compañía es importante para reafirmar sus lazos nobles, comprobar su eficacia guerrera y ayudarlo en sus búsquedas o en algunos conflictos. Estas relaciones, en fin, reflejan la cohesión que tendría que haber dentro de la orden de caballería, como lo deseaba la realidad extraliteraria, según vimos en el apartado 1.3.1. Y el brillo de la fama del caballero ilumina también a sus amigos, esto se observa en el elogio de Yvain a Lanzarote:

–Ay, Lanzarote que sois el mejor caballero del mundo, qué loco está quien se precipita a combatir cuando vos lo dejáis. Nadie recibirá afrentas en vuestra compañía, pues Dios destinó todos los bienes para vos y para quienes estén en vuestra compañía. (*Lanzarote del Lago*, p. 880)

Ante sus amigos, parientes o compañeros de mesnada, el caballero, por ser protagonista de su relato, es un modelo a seguir: muestra cómo debe actuar el mejor caballero del mundo ya en las armas ya en la corte; brinda prudentes consejos y sobre todo ofrece su ayuda armada en momentos difíciles. Tomemos por caso a Lanzarote, cuando rescata a Galván de la prisión en la Dolorosa Torre de Caradós el Grande. En cuanto Galván oye los ruidos y se entera que es Lanzarote quien lo salva, responde:

–Sin lugar a dudas sois ése, pues nadie se atrevería a emprender ni a hacer lo que habéis hecho, bien puede alabarse la Mesa Redonda de que tenéis todas las virtudes de la caballería y aún más. (*Lanzarote del Lago*, p. 887)

La amistad entre caballeros está ligada también a la orden de caballería y a sus obligaciones dentro de ella. Aquellos que pertenecen a la Tabla Redonda tienen aún más compromiso de ayudar a sus compañeros. En el episodio en el que Gueheriet, hermano de Galván, encuentra a Brandeliz apresado por otros tres y, al lado contrario va una doncella también capturada y golpeada por tres caballeros, se nota el apremio de proteger, por encima de todo, a los amigos:

Se detiene en el camino, porque no sabe a quién ayudar antes y oye a la joven que pide ayuda; se tiene por afrentado si no la socorre. Pero, por otra parte, si no salva a su compañero habrá faltado a su fe, pues todos los caballeros de la Mesa Redonda juran y prometen ayudarse unos a otros sin dejarlo para un plazo posterior. (*Lanzarote del Lago*, p. 1274)

El caballero ofrece ayuda a sus amigos no sólo a través de las armas, sino también con su intermediación para asuntos amorosos –como Amadís con Angriote, Quedín con Tristán o Galahot con Lanzarote–; políticos, en el caso para acceder a la Tabla Redonda –como Lanzarote al rey Bandemagus–, o diplomáticos, como el Caballero Amigo a Roboan.

Los amigos y parientes, por su parte, le ofrecen también sus servicios en momentos conflictivos: mensajes, prisiones y búsquedas. En este último caso, los amigos del caballero emprenden un viaje, bajo el juramento de no regresar hasta saber dónde y cómo se encuentra el caballero. En cuanto a la búsqueda que emprenden los compañeros de la Tabla Redonda en busca de Lanzarote cuando está en la prisión de Morgana, es infructuosa; pero la de los amigos de Amadís, concluye felizmente:

Mas llegado más cerca conoció que era Amadís, y fue contra él los brazos tendidos, dando gracias a Dios que gelo hiziera fallar. Y el de la Verde Espada assí mesmo fue a lo abraçar, viniendo al uno y al otro las lágrimas a los ojos de buen talante, que mucho se amavan. Y el de la Verde Espada le dixo:

–Agora parece, mi señor, aquel leal y verdadero amor que me avéis, en me buscar tanto tiempo con tantos peligros por tierras estrañas. (*Amadís*, p. 1194)

Cuando Amadís se debe preparar para una posible guerra con el rey Lisuarte y los romanos a favor de Oriana, envía mensajes y embajadas a sus amigos y parientes para que le ayuden con gente y recursos:

Noble rey Tabinor de Bohemia, si en el tiempo que en vuestra casa como cavallero andante estuve algún servicio vos fize, yo me tengo por muy bien pagado dello según las honras y buenas obras, assí de vuestra persona como de todos los vuestros, yo he recibido. Y si agora embío a requerir a la merced vuestra, pidiendo ayuda en mi necesidad, no es teniendo en la memoria otra cosa sino conoçer vuestro noble desseo y mucha virtud, que siempre en aquel poco tiempo que en vuestra corte me fallé la vi aparejada a seguir toda cosa justa y conforme a toda virtud y buena conciencia. (*Amadís*, p. 1346)

En algunos casos, la relación amistosa entre dos caballeros es tan fuerte, que recuerda a la *mignon*⁶⁴ de la realidad extraliteraria. Por ejemplo, el amor y admiración que siente Galahot por Lanzarote, supera todas las expectativas. Él hará cualquier cosa por Lanzarote con tal de que permanezca a su lado, como cejar en su intento de conquistar los territorios del rey Arturo que estaba a punto de obtener:

Cuando el caballero vio que Galahot se iba, dispuesto a llevar a cabo por él una acción tan vergonzosa, se queda pensativo, diciéndose que nunca había tenido un amigo tan bueno, ni un compañero tan leal. Siente una gran compasión que le hace suspirar del fondo del corazón y llorar de los ojos de la cabeza dentro del yelmo; y entre dientes murmura:

–Buen Señor Dios, ¿quién lo puede abandonar? (*Lanzarote del Lago*, p. 368)

Las relaciones entre caballeros, por lo general, son horizontales, pues pueden actuar fraternalmente, de igual a igual; en eso está basada la confianza que existe entre ellos, pues buscan también ser leales y justos. Cuando están solos y en confianza, aparte de las muestras de cortesía y admiración mutuas, siempre hay risas e incluso bromas. Cuando Brian de Monjaste llega a la Ínsola Firme al ver a Amadís le dice, riendo:

⁶⁴ Cfr. Johan Huizinga, *op. cit.*, pp. 71-73.

–¿Aquí sois vos? Pues en vuestra busca venía yo, que, ahunque todas las aventuras nos faltasen, terníamos harto que hazer en vos buscar según os escondéis.

Amadís le abraçó y díxole:

–Dezid lo que quisierdes, que venido sois en parte donde presto tomaré emienda. Y estos señores os mandan que subáis en vuestro cavallo y os metáis en esta ínsola, donde una prisión está aparejada para los semejantes que vos. (*Amadís*, p. 1327)

Las estrechas relaciones de amistad y compañerismo que establecen los autores entre los caballeros, en muchos casos, sirven para validar las acciones del protagonista, para exaltar sus cualidades bélicas, pero sobre todo para destacar su afabilidad, cortesía y solidaridad.

3.3.4 Enemigos

Los enemigos o adversarios son todos aquellos personajes que presentan rasgos opuestos a los del caballero y por lo cual se enfrenta con ellos con las armas, con la astucia o con la cortesía. Por lo general, se trata de caballeros soberbios, felones y abusivos, pero también pueden ser personajes deformes, como los gigantes y enanos, o marginales como mujeres magas, salvajes o malos encantadores. El adversario del caballero es un personaje que no respeta las leyes de la sociedad cortés ni sus normas de comportamiento; tampoco está interesado en vivir bajo las reglas de la orden de caballería, aunque pertenezca a ella. En la mayoría de los casos, sin embargo, los autores han incluido personajes cuyos sentimientos de odio, envidia, recelo y venganza, los convierten en enemigos del protagonista,⁶⁵ aunque formen parte del grupo social del caballero y, en principio, sigan su normatividad.

En cada obra existen varios tipos de adversarios⁶⁶ y en nuestro caso los hemos

⁶⁵ Para las diferentes motivaciones de la enemistad, Cfr. Luzdivina Cuesta Torre, “Nuevas formulaciones del tópico del caballero soberbio en el *Olivante de Laura* de Antonio de Torquemada”, en Juan Matas y Jose Manuel Trabado (eds.). *La maravilla escrita. Torquemada y el Siglo de Oro*, León: Universidad, 2005, pp. 321-341.

⁶⁶ Isabel Muguruza distingue cuatro categorías para los adversarios del protagonista en los libros de caballerías del siglo XVI, en su estudio sobre el *Olivante de Laura*: los malos caballeros, los moros, los gigantes y los animales monstruosos; también en los textos del siglo XVI, particularmente en las *Sergas de*

diferenciado entre sí por la gradación de su maldad o rebeldía: aquellos que son encarnación del diablo o le sirven, por lo que son enemigos no sólo del caballero sino de toda la cristiandad, en este grupo entran las bestias terribles como el Endriago, algunos gigantes como Famongamadán y algunos magos como Arcaláus el Encantador. Ante estos enemigos el caballero requiere la ayuda de Dios para vencerlos y al mismo tiempo se convierte en un guerrero de la cristiandad, como se vio en el apartado de las obligaciones del oficio caballeresco.

Después se encuentran los magos y sabios que mediante sus habilidades y conocimientos sobrenaturales buscan lastimar, aprisionar, subyugar y aun eliminar al rey o al caballero, como Morgana, Arcaláus (cuando no se combate con las armas con Amadís, sino mediante hechizos). Ante ellos, el caballero requiere ayuda también mágica, como la de La Dama del Lago o Merlín, en las obras artúricas o Urganda la Desconocida en el *Amadís*. Según Luzdivina Cuesta Torre esta dualidad se convierte en un modelo para los libros de caballerías castellanos; además, opina que la magia utilizada por estos personajes reviste, con algunas excepciones, un carácter científico y no satánico:

Al igual que los magos y magas auxiliares del héroe, los antagonistas se caracterizan por sus superiores conocimientos, de los que reciben su poder, que les permiten actuar sobre la naturaleza o sobre las apariencias: de ahí el sobrenombre de “sabios”, que también reciben en el *Quijote*. El origen libresco de su magia se subraya en repetidas ocasiones y es rasgo constitutivo ya de Arcaláus, a quien podemos considerar modelo de los magos antagonistas posteriores.⁶⁷

En la siguiente escala de maldad y peligro están los gigantes:⁶⁸ personajes de

Esplandián, Emilio Sales Dasí reconoce tres tipos: el pagano, el gigante y el monstruo. Información tomada de Luzdivina Cuesta Torre, “Don Quijote y otros caballeros andantes perseguidos por malos encantadores (El mago como antagonista del héroe caballeresco)”, en Juan Manuel Cacho Blecua, (Coord.). *De la literatura caballeresca al 'Quijote'*, Zaragoza: Prensas Universitarias, 2007, pp. 141-167, p. 141.

⁶⁷ Luzdivina Cuesta Torre, “Don Quijote y otros caballeros andantes perseguidos por malos encantadores (El mago como antagonista del héroe caballeresco)”, *op.cit.*, p. 148.

⁶⁸ Es necesario señalar que, según Ana María Morales, no todos los gigantes son iguales: en la literatura se pueden encontrar varias categorías: los feéricos, divididos a su vez en cosmogónicos y míticos y los prodigiosos, dentro de los que se inscriben los gigantes tradicionales y los heroicos. En la literatura artúrica son frecuentes los tres últimos tipos. De los gigantes tradicionales, que son los más comunes en la literatura caballeresca medieval y a los que me refiero, Morales dice que “generalmente desempeñan un papel que

estatura fuera de lo normal, cuyo rasgo principal es la soberbia. A decir de José Manuel Lucía Megías, su apariencia lo convierte en la encarnación del mal en la tierra al que tiene que enfrentarse el caballero andante, ya que ésta es la muestra de su mayor defecto: “Soberbia ante las leyes de la caballería (y por extensión, de la sociedad) y soberbia ante la religión, de ahí su idolatría”.⁶⁹ Además, esta soberbia también se evidencia en la manera de hablar con el caballero antes del enfrentamiento armado, según revisa José Julio Martín Romero: “la desmesura expresiva del gigante se opone al comportamiento cortés y civilizado del héroe caballeresco”.⁷⁰ Bravor el Gigante, en el *Tristán de Leonís* encarna la costumbre implementada por un gigante cruel y pagano, según le cuenta un caballero a Tristán acerca de la costumbre del Castillo de Ploto:

Sabed quel que fizo este castillo avía nombre Edón, e era gigante, e avía doze fijos, y esto era en el tienpo que Josep Abarimatia vino en esta isla por predicar la fe de Christo, e conuertio gran parte de las gentes, ca bien las dos partes eran conuertidas a Jesuchristo. E por esto fue el muy triste, e fizo prender a Josep Abarimatia, e fizole cortar la cabeça a él e a onze de sus fijos, que eran conuertidos a la fe de Christo; e no le quedo salvo vn fijo. E quando todos los ouo muerto, fizolos echar en la plaça, por dar enxemplo e castigo aquellos que eran conuertidos a la fe de Christo. E hizo venir a todas sus gentes, e dixoles: “Si alguno de vosotros no quisiere vsar mi ley complida, esso mesmo hare que fize de mis fijos”. (*Tristán de Leonís*, p. 366-367)

Así, desde la caracterización del gigante, los autores lo enfrentan al caballero protagonista quien suele combatir contra él en desventaja por su tamaño y fuerza pero su eficacia guerrera y los valores que representa lo hacen vencedor.

En un rubro inferior, pero todavía peligroso están los caballeros soberbios,⁷¹

equivale al de un caballero antagonista normal y su estatura únicamente contribuye a hacer más meritorio el triunfo del héroe”. Ana María Morales, “Los gigantes en la literatura artúrica”, en Concepción Company, Aurelio González y Lilian von der Walde (eds.). *Voces de la Edad Media*. México: UNAM, 1993, pp. 179-186, p. 181.

⁶⁹ José Manuel Lucía Megías, “Sobre torres levantadas, palacios destruidos, ínsulas encantadas y doncellas seducidas: de los gigantes de los libros de caballerías al *Quijote*”, *Artifara*, 2 (2003). [<http://www.artifara.com/rivista2/testi/gigantes.asp>. Consultada en febrero de 2008].

⁷⁰ José Julio Martín Romero, “«¡O Captivo cavallero!» Las palabras del gigante en los textos caballerescos”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LIV (2006), núm. 1, pp. 1-31, p.1.

⁷¹ Para una lista de estos caballeros en el *Amadís*, cfr. Wiston A. Reynolds, “Los caballeros soberbiosos del *Amadís*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 350 (1979), pp. 387-396.

aquellos que están diseñados para tratar de demostrar su superioridad a toda costa; son los traidores, que buscan el poder sin importar a quien lastimen, y los abusivos, que para demostrar sus capacidades maltratan y hieren a los más débiles. Es común encontrar que un caballero puede combinar estos defectos. A estos personajes, que son casi incontables, el protagonista los vence con su propia eficacia guerrera.

Ante cualquier tipo de enemigo, el caballero tiene la obligación de enfrentarse ya sea para enmendarlo o para eliminarlo por completo, como ya vimos en su apartado específico. Por su parte, cada adversario al que se enfrenta el caballero trata de imponerse sobre los demás para seguir su estilo de vida y mantener sus particulares costumbres, pero especialmente quiere apropiarse de su fama, es decir, vencerlo. Esto es claro en la descripción que hace el narrador del *Amadís de Gaula* de la costumbre de Galpano, que al vencer a los caballeros les ordena cambiar su nombre: “fazíales jurar que se llamassen ‘el vencido de Galpano’, o les cortava las cabeças” (*Amadís*, p. 292).

En la relación del caballero con sus enemigos lo más interesante es el comportamiento del caballero en dos momentos: antes de enfrentarse con ellos en combate singular y luego de haberlos vencido. En el primero, se observa el deseo de corregir al adversario, de enmendarlo; veamos cómo se comporta Zifar, antes de luchar contra los parientes del rey de Ester, a quienes considera soberbios:

Amigos, non tengades en poco a ninguno porque vos seades buenos caualleros de alta sangre. Çertas deuedes pensar que en el mundo ay mas alta sangre e mas alto logar que non vos”. “Non lo eres tu”, dixo un cauallero dellos. “Nin me yo pornía en tan grandes grandias”, dixo el cauallero, “commo pongo a vos, e bien se que quien so; e ninguno non puede bien judgar a sy mesmo. Peroque vos digo que ante judgue a mi que a vos, e porende non ay de errar en lo que dixen. Pero commoquier que en poco los otros caualleros del mundo deuen esquiuar los peligros, non solamente los grandes mas los pequeños. (*Zifar*, p. 179)

Ante los ataques, principalmente verbales de los adversarios más fuertes y soberbios, el caballero se comporta con prudencia y tranquilidad. Erec, luego de las amenazas de Maboagraín, reacciona de esta forma:

–Amigo –le contesta–, lo mismo se puede decir locura que buen sentido. Amenazad tanto como os plazca, que yo soy el que se callará porque no sabe nada de amenazas. ¿Sabéis por qué? Hay quien piensa tener la partida jugada y después la pierde; por eso, huye abiertamente el que pretende mucho y el que mucho amenaza. Y si hay quien huye, también hay quien persigue; no os temo tanto para huir: pero permitidme que me defienda, si es que queréis luchar, que a la fuerza lo haría si no pudiera solucionarlo de otra forma. (*Erec*, p. 106)

El caballero suele pedir una explicación ante una amenaza o ataque y procura arreglar las cosas pacíficamente, no por miedo sino por el deseo de los autores por exaltar características como la prudencia y la cortesía. Por eso, en ocasiones, antes del enfrentamiento entre los caballeros, hay un intercambio de argumentos que parecerá parte de la *amplificatio*, pero que también funciona para mostrar el interés del caballero por dejar claro su punto de vista y advertir que iniciará el ataque:

El Donzel del Mar le dixo:

–Ay, cavallero sobervio, lleno de villanía, agora compraréis la maldad que feziste. Armadvos luego; si no, matarvos he assí desarmado, que con los malos como vos no se devía tener templança. (...)

Y no tardó mucho que lo vio venir encima de un cavallo blanco, y él todo armado que le no falleçía nada, y venía diziendo:

–Ay, cavallero andante, en mal punto vistas la doncella, que aquí perderéis la cabeça.

Cuando el Donzel lo oyó amenazar, fue muy sañudo y dixo:

–Agora guarde cada uno la suya, y el que la no amparare piérdala. (*Amadís*, p. 296)

El caballero está diseñado para conocer bien sus capacidades y, por lo regular, sabe que puede vencer; así que muchos caballeros prefieren pelear antes de detenerse a soportar mayores injurias, sobre todo cuando van de prisa rumbo a una aventura, como Galaor en su búsqueda de Lisuarte. Pero reconocer sus propias habilidades no implica que el modelo imponga actitudes soberbias, sino que propicia el desarrollo de las acciones en el relato. Parecería incluso que actúan con indolencia más que con soberbia; como Lancelot contra el caballero que no cree que podrá pasar el Puente de la Espada y le ofrece burlonamente pasarlo en una barca a cambio de su

cabeza:

El otro replica de nuevo:

–Puesto que no quieres hacer lo que te digo, tendrás que salir aquí afuera para combatir conmigo cuerpo a cuerpo. ¡Sea para quien sea la derrota y el duelo!

El caballero responde, por seguirle el juego:

–Si lo pudiera rehusar, muy de buen grado me lo ahorraría. Pero, en verdad, he de combatir antes de soportar algo peor. (*Lancelot*, p. 68)

En la segunda fase del enfrentamiento, cuando el caballero ha vencido a su adversario, su actitud a su vez se desdobra: lo mata porque no se quiso rendir e insistió en su soberbia o le perdona la vida bajo ciertas condiciones. La piedad es un rasgo importante del caballero, puesto que implica también mesura⁷² –que en términos modernos podría significar autocontrol– y prudencia –que implica no sólo la contención sino la reflexión de los actos–. El caballero no puede dejarse llevar sólo por la ira, pues no está autorizado para matar sólo por hacerlo, debe tener una justificación y, por otro lado, está reflejada la ideología religiosa que le obliga a controlar sus impulsos. Así que el caballero está restringido, desde su conformación genérica, para ejercer la violencia. Y tal como demuestra su cortesía pidiendo explicaciones antes de atacar, debe esperar la rendición antes de matar.⁷³ Lancelot no tiene otra opción cuando le pide piedad el caballero del vado:

⁷² En *El Victorial* el narrador describe las virtudes del caballero: “El buen cavallero virtuoso conviene que sea cavto e prudente, e que sea justo judicante, e que sea atenprado e mesurado, e que sea fuerte e esforçado. E con éstas, que aya grand fee en Dios”. Gutierre Díaz de Games, *El Victorial*. Ed. de Rafael Beltrán Llavador. Madrid: Taurus, 2005, p. 204.

⁷³ Cabe aclarar que en la multitud de textos y combates caballerescos que han permanecido, hay algunos ejemplos en los que el caballero no muestra piedad o merced ante su adversario vencido, como cuando se trata de una afrenta personal, según se vio en el apartado 3.2.4. O también, cuando la falta de piedad funciona como resorte narrativo que conlleva nuevas aventuras o incluso características concretas para un caballero en particular, como es el caso de Galván en su primera aventura, en el *Baladro del Sabio Merlín*: “Assi, dixo el, pues agora matame, que no te rogare mas, pues merced en ti no puedo fallar”; e Galuan alço la espada por le cortar la cabeça, y heos aqui vna donzella que era amiga del cauallero. E quando vio que lo tenia en tal manera Galuan a su amigo, e que le queria tajar la cabeça, penso que mas queria morir que no librar a su amigo de la muerte, y metiose ante el golpe, y dexose caer sobre su amigo; e Galuan que tenia la espada alçada por dar a su amigo, alcanço a la donzella por el cuello, e lanço le la cabeça lexos” (*Baladro*, p. 219). Esta acción le valió a Galván una penitencia por parte de la reina Ginebra y sus doncellas de socorrer a todas aquellas que estuviesen en peligro (*Baladro*, p. 132) y también jurar ante Merlín nunca negar la merced a caballero que se la pida (*Baladro*, p. 133). A partir de tales juramentos Galván es caracterizado como el caballero más cortés y de buen talante del reino de Arturo.

El caído dice, despavorido:

–¡Por Dios y por mí, conceded la gracia que ella [la doncella que va con él] y yo os suplicamos!

–Pongo a Dios por testigo –responde él – de que no hay nadie, por mucho mal que me hiciera, si me suplicó gracia por Dios, al que en nombre de Dios no le haya perdonado una vez. Así haré contigo, pues no te lo debo rehusar, cuando así me has suplicado. (*Lancelot*, p. 34)

Otorgar perdón al rendido también está relacionado con la construcción de la fama del caballero, con su proceso de perfeccionamiento. El adversario vencido es el mejor testigo de las capacidades del caballero, sobre todo cuando se trata de caballeros que por su apariencia física, experiencia y fama se consideran superiores al protagonista. A Perceval, se lo enseña el derrotado Aguiñerón:

–Bello y dulce amigo, no seáis tan estúpido que no tengáis compasión de mí. Os concedo y otorgo que me habéis vencido, que sois caballero muy bueno, pero nadie creería sin haberlo visto, conociéndonos a los dos, que tú solo con las armas me hubieras dado muerte en combate; si yo atestiguo que me has vencido con las armas a la vista de mi gente, ante mi tienda, aceptarán mi palabra y aumentará tu honra, que ningún caballero la tuvo mayor. (*Cuento del Grial*, p. 104)

Una vez ejercida la piedad ante un adversario dominado, el caballero puede hacer con él lo que desee, pues ahora tiene toda la autoridad sobre su vida: dejarlo libre, enviarlo con noticias suyas a la corte, pedirle que abandone sus malas costumbres, hacerlo cristiano o imponerle un castigo:

El gigante le dixo:

–Buen cavallero, pues en mí dexas la muerte y la vida, yo haré tu voluntad por bivar y dello te haré fiança.

Amadís le dixo:

–Pues lo que yo de ti quiero es que seas christiano y mantengas tú y todos los tuyos esta ley, faziendo en este señorío iglesias y monesterios, y que sueltes todos los presos que tienes, y de aquí adelante, no mantengas esta mala costumbre que aquí tuviste. (*Amadís*, p. 979)

La relación del caballero con el enemigo, ayuda a exaltar, por contraste, las cualidades del caballero como la humildad, la cortesía y la prudencia, al mismo tiempo que al vencerlo muestra su eficacia guerrera y practica la piedad, todo lo cual le ayuda a ganar honra y fama.

3.3.5 Necesitados

Los necesitados son personajes que corren un peligro inminente o que han sido afrentados; pueden ser doncellas, viudas, reyes y caballeros y, en general todos aquellos beneficiados por el cumplimiento de las obligaciones caballerescas. El caballero tiene a su cargo ayudarlos a salir de un conflicto o defenderlos de algún enemigo, como ya se ha visto en el apartado 3.2.3. Además de ser un deber guerrero, es una muestra de cortesía, principalmente cuando la ayuda va dirigida a las doncellas;⁷⁴ esto se evidencia en la réplica Tristán a Gorvalán cuando lo amonesta por querer auxiliar a una doncella a la que Brines sin Piedad ha quitado a la fuerza el escudo que llevaba para Lanzarote a Camelot:

E Tristan llamo a Gorualan, que le truxiesse armas e cauallo porque acorriesse a la donzella. “Por Dios, dixo Gorualan, a mi parece locura en querer prouar todas las auenturas”. Dixo Tristan: “No seria cortesia que esta donzella quedasse desonrrada, e esta batalla de mi y del cauallero no se puede escusar si le hallo”. (*Tristán de Leonís*, p. 363)

⁷⁴ En particular, las doncellas que viajan solas, son personajes muy interesantes pues suelen tener varias funciones a lo largo de cada obra. María Carmen Marín Pina las llama doncellas errantes, siguiendo los textos donde son mencionadas así, como el *Cuento de Tristán*, y las define de esta manera: “Mujeres solteras, que transitan libremente y casi siempre en solitario por los bosques como correos o mensajeras, portando en ocasiones armas y objetos mágicos utilizados después en pruebas destinadas a descubrir al mejor caballero, o bien doncellas que ofrecen libre y espontáneamente su amor. Su aparición no deja de ser un tanto misteriosa. Irrumpen de imprevisto, actúan y desaparecen sin explicación y su saber como informadoras o guías nunca se cuestiona”. María Carmen Marín Pina, “La doncella andante en los libros de caballerías españoles: antecedentes y delimitación del tipo (I)”, en Armando López Castro, (ed.). *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)*. León: Universidad: 2007, pp. 817-825, p. 820. Tales doncellas, por sus características, tienen como función propiciar el desarrollo argumental ya que están en peligro constante, de allí que requieran la protección de los caballeros; al mismo tiempo, los autores aprovechan a este tipo de personajes para probar o dañar a los caballeros, al conducirlos a una trampa, pedirles dones perjudiciales o estorbar de alguna manera su camino.

Por su parte, cada personaje necesitado propicia que el caballero muestre su eficacia guerrera al defenderlo, lo que conlleva su enaltecimiento y progreso en su perfeccionamiento. Para el Caballero de la Carreta, ir en compañía de una doncella no sólo implica acompañarla sino defenderla, es decir, también él arriesga el cuerpo:

Si la joven iba acompañada por otro, entonces a cualquiera que le gustara, que presentara batalla y venciera por las armas a su defensor, podía hacer con ella su voluntad sin conseguir vergüenza ni reproche. Por eso dijo la doncella que si se atrevería a escoltarla según esa costumbre, de modo que otro no pudiera molestarla, al ir en su compañía. A lo que contestó el caballero:

–Ninguno ha de causaros enojo, os lo aseguro, si antes no me los presenta a mí.
(*Lancelot*, p. 42)

El caballero debe tener las capacidades bélicas para defender y ayudar a aquellos que confían en él; y por lo general sale triunfador. Así como el adversario derrotado puede divulgar la eficacia guerrera del caballero, también los personajes necesitados son testigos de sus hazañas. Yvain entiende esto claramente cuando libra a su huésped del gigante Harpín de la Montaña:

Le dijo al señor que desearía que los cuatro hijos y la hija cogieran al enano y se dirigieran a mi señor Gauvain cuando supieran que ya había regresado y le explicaran cómo se había comportado, pues para nada sirve la bondad a quien no quiere que sea sabida. Y ellos le dijeron:

–Jamás será callada esta proeza, pues no sería justo. (*Yvain*, p. 112)

La relación con estos personajes es benéfica para el caballero, pues ellos divulgan sus proezas al ayudarlos –lo que aumenta su fama–, le informan sobre aventuras interesantes o le indican un destino en particular y, especialmente, llevan noticias o mensajes a la corte. Esto resulta muy útil para Lanzarote cuando todos en Camelot creen que ha muerto:

–Doncella, ¿he hecho lo que os prometí?

–Señor, sí, gracias a Dios y a vos.

–Os ruego, pues, por vuestro bien y por el servicio que os he hecho, que vayáis a

la corte del rey Arturo y le digáis a la reina y a cuantos encontréis que sepan que Lanzarote del Lago no ha muerto, sino que está sano y salvo, y que vos bebisteis y comisteis con un caballero que ayer por la noche cenó con él y durmió en su misma cama. (*Lanzarote del Lago*, p. 1315)

Esta doncella lleva feliz la noticia, pues sabe que con las albricias será rica y poderosa y, en efecto, el rey le dijo que le regalaría el castillo que más le gustara. Los necesitados resultan muy beneficiados al encontrarse con el caballero, puesto que no sólo los auxilia en sus conflictos, los libera de prisiones o les recupera algún bien, además, su intervención siempre resulta venturosa en otros aspectos. El caballero ante ellos se comporta como un personaje compasivo, amable, generoso y sobre todo cortés, pues los reincorpora al mundo justo que la nobleza aspiraba reflejar.

3.3.6 Ayudantes

A pesar de su eficacia guerrera y todas sus cualidades, el caballero no siempre puede solucionar él sólo todas las aventuras y encuentros bélicos que cada autor le ha destinado. En ocasiones requiere de ayuda de otros personajes. Los ayudantes del caballero también son de muchos tipos y en este caso, sin ánimo de abundar en ellos, podemos referirnos a tres, según la importancia de su ayuda: aquellos que le brindan al caballero algún tipo de información en el camino, antes de iniciar una aventura o, incluso después, como la prima de Perceval que le explica lo que vio en el castillo del Rico rey Pescador e, que le hace conocer su nombre. Estos tipos de ayudantes suelen ser fortuitos y en su mayoría se trata de las ya mencionadas doncellas errantes.

Otros ayudantes son quienes ofrecen al caballero alguna cosa que le puede ayudar en sus avatares, sea una espada, un albergue oportuno o incluso vituallas o dinero, por ejemplo, cuando Amadís se quiere ir a Constantinopla, Grasinda le da la nave y todo lo necesario para el viaje:

–Pues yo quiero –dixo ella– ayudar al tal viaje, y esto será que os daré una muy buena nave bastecida de marineros que os serán mandados, y de viandas que para un año bastan; y daros he al maestro que os curó, que se llama Elisabad,

que a duro de su oficio en gran parte otro tal se fallaría. (*Amadís*, p. 1125)

De esta cita surgen también otros personajes que ayudan al caballero y que pueden estar en cualquier albergue para curarle las heridas. Estos ayudantes/sanadores pueden ser algunos caballeros –como Galván en el *Cuento del Grial*–, los escuderos, maestros del oficio como Elisabad, o algunas doncellas entre las que destacan la hermana de Amadís, Melicia y, sin lugar a dudas, Yseo la Brunda, quien es capaz de curar las heridas más difíciles, como la que hizo Morlot a Tristán con la flecha envenenada:

E catole la llaga, y viola mala y de mala guisa; e pusole tales vnguentos e medicinas, que dende quinze dias fue sano; e luego, que fue sano, la infanta le dixo: “Cauallero, prouad a saltar”; e Tristan salto treyta y dos pies en dos saltos, y al saltar que salto, rebentole la llaga por do era emponçoñada, e tornose como de primero, y la infanta dixo: “Cierto, que si la llaga no es emponçoñada, que vos soys en condicion de muerte, e si es enponçoñada, tened por cierto que soys guarido”. Y hizolo lleuar al sol y mostrar la llaga, y el sol entro en ella, y parecio en ella la ponçoña, y començo a bullir, y ella dixo: “Cauallero, agora vos deueys tener por guarido”; e pusole vn tal unguento, que a los quinze dias fue bien sano. (*Tristán de Leonís*, p. 352)

Desde luego, los caballeros, amigos o desconocidos, también pueden ser ayudantes en medio de un combate desigual o para a salir de una prisión. Por último, están los personajes que ayudan al caballero cuando, como ya hemos dicho anteriormente, se enfrenta contra ciertos adversarios con conocimientos y habilidades sobrenaturales. Estos personajes como Merlín, la Dama del Lago,⁷⁵ Urganda la Desconocida, poseen la capacidad de conocer el futuro de sus protegidos y por ende, prestan auxilio en los conflictos más álgidos del caballero mediante la magia o medicinas maravillosas, como el unguento que utiliza la Dama del Lago para sacar de su locura a Lanzarote o el que envía Urganda a Amadís para despertarlo en el castillo de Arcaláus.

Estos ayudantes suelen salvar la vida del caballero pues utilizan recursos que

⁷⁵ Carlos Alvar revisa la importancia de la ayuda de esta doncella-hada en “Mujeres y hadas en la literatura medieval”, en María Eugenia Lacarra (Ed.). *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991, pp. 21-33.

nadie más podría manejar y sus intervenciones siempre tienen un hálito maravilloso. No todos los caballeros requieren siempre de esta ayuda maravillosa, pero en los relatos en los que está presente, puede ser prestada mediante algunos artefactos: anillos, espadas, filtros mágicos, naves autónomas; o recursos: voces, guía espiritual, mensajes o sucesos extraordinarios.

Para cada uno de los ayudantes el caballero puede significar también una recíproca ayuda. En algunos casos, los servicios que les presta se manifiestan en don en blanco, pues ellos le dan una información a cambio de algo que el caballero no sabe y en ocasiones no resultará benéfico para él:

–Doncella, ¿sabríais decirme de qué parte va un caballero de armas rojas?
–Por Dios, os lo diría si quisiera.
–Decídmelo y a cambio seré vuestro caballero en el primer lugar que me lo pidáis.
–Si me prometéis que me seguiréis en el momento en que yo os lo pida, os lo diré.
Lanzarote se lo promete, aunque después se arrepentiría de la hora en que lo hizo. (*Lanzarote del Lago*, p. 1087)

En todo caso, el caballero es un personaje activo por lo que los autores lo convierten en el motor de las acciones que ocurren en el relato; es el único capaz de enmendar injusticias y solucionar todo tipo de conflictos ya sea mediante las armas o la negociación que su fama le permite; por ello, es útil para el resto de los personajes, incluso para aquellos le prestan ayuda maravillosa. Como Urganda la Desconocida, que a pesar de sus poderes requiere a Amadís para resolver sus avatares amorosos:

Entonces dixo a Urganda:
–Veis aquí el cavallero señor del castillo, ¿qué queréis que le faga?
–Cortadle la cabeça, si os no diere mi amigo que allá tiene preso en el castillo y si me no metiere en mano la doncella que le fizo tener.
–Assí sea –dixo él.
Y alçó la espada por le espantar, mas el cavallero le dixo:
–¡Ay, buen señor, no me matéis, yo faré cuanto ella manda!. (*Amadís*, p. 336)

La característica principal otorgada al caballero ante sus ayudantes es la cortesía y la generosidad, pues procura pagar sus intervenciones mediante acciones

compensatorias: un auxilio posterior, un duelo judicial, un regalo o su amistad. También se comporta con respeto, obediencia y humildad ante los ayudantes sabios y magos, pues confía en que ellos le aconsejen para su bien.

Como hemos visto, las relaciones del caballero con los diferentes personajes ayudan no sólo a desarrollar la historia y a propiciar más aventuras, además, también contribuyen a caracterizarlo puesto que durante la interacción con cada personaje, los autores muestran el comportamiento del caballero, que lo determina como cortés, prudente, generoso, humilde, solidario, mesurado, respetuoso, compasivo, servicial, obediente, afable, piadoso y especialmente leal.

3.4 Ámbitos de presencia del caballero

Hasta ahora hemos revisado la configuración del modelo de caballero novelesco a través de su identidad, sus cualidades bélicas, sus obligaciones y las relaciones que establece con los personajes del relato. Sólo falta observar los lugares donde los autores ubican al caballero con mayor frecuencia. Estos ámbitos, como buena parte de las construcciones genéricas, responden a un tópico ya establecido desde las fuentes literarias y tradicionales, la cultura y la ideología que los autores adaptaron a los requerimientos propios del género. Los lugares donde está ubicado el personaje son relevantes porque contribuyen a completar su caracterización al determinar una cualidad o una conducta determinadas. En este apartado examinaremos el comportamiento del caballero en la corte, el torneo, el camino, el bosque y en el *locus amoenus*.

3.4.1 La corte

La corte reproduce el sitio ideal de reunión de la nobleza feudal; representa el poder del rey a través de su capacidad de convocatoria. En ella se reúne el rey con los caballeros que conforman su mesnada, pero también de otros reyes o señores que le

admiran, como se revisó en el apartado 1.1.3. Por su parte, en la literatura la corte tiene mucha importancia porque allí el caballero tiene contacto con las doncellas y los otros caballeros, recibe su educación y de allí sale para realizar sus primeras hazañas caballerescas, también allí regresa para festejar sus triunfos. La corte es el punto de partida de las actividades del caballero y también el escaparate de sus cualidades.

Ante la presencia de damas y doncellas del más alto linaje, el caballero debe manifestar una de sus principales cualidades, la cortesía. De este conjunto de códigos de comportamiento, del que ya se habló en varias ocasiones a lo largo de este trabajo, lo que destaca del caballero en la corte son sus actitudes para hablar de manera discreta e interesante:

La Emperatriz lo tomó por las manos y díxole que no estuviese así de inojos, y fízole sentar cerca de sí; y estuvo con él fablando una gran pieça en aquellas cosas que tan alta señora con cavallero estraño que no conocía devía hablar, y él respondiendole con tanto tiento y tanta gracia, que la Emperatriz, que muy cuerda era y lo mirava, dezía entre sí que no podía ser su esfuerço tan grande que a su mesura y discreción sobrepujar pudiesse. (*Amadís*, pp. 1160-1161)

En la corte el caballero muestra sus habilidades en la música o en el entretenimiento, como en los juegos de tablas, ajedrez y en el baile. En este sitio, el caballero también depara con otros caballeros, especialmente en la espera de nuevas aventuras o de que llegue un amigo en particular. A decir de Axayácatl Campos la corte puede ser considerada un “lugar principal” en el desarrollo del héroe, ya que es:

Donde ocurren los sucesos más importantes y substanciales de los viajes del héroe. Unas veces éste permanece allí durante largos períodos de tiempo y, otras veces, organiza desde allí nuevos viajes o búsquedas.⁷⁶

Mientras se desencadena un hecho para salir de la corte, el caballero debe mantenerse activo y para evitar caer en la ociosidad y el aburrimiento realiza la actividad favorita del rey y sus guerreros, la caza:

⁷⁶ Campos García Rojas, *op. cit.*, p. 87.

E asy el rey non se trabaja de otra cosa sy non de fazer leer ante sy muchos libros buenos e de muchas buenas estorias e buenas fazañas, saluo ende quando va a monte o a caça, do lo fazen los condes e todos los de la tierra mucho seruiçio e plazer en sus logares; ca non les toma ninguna cosa que han, nin les pasa contra sus fueros nin sus buenas costumbres. (*Zifar*, p. 201)

Cuando el caballero regresa a la corte recibe los honores que ha ganado durante el viaje, ya sea por sus hazañas, por las aventuras realizadas o por el éxito de su búsqueda, o por todo a la vez. No olvidemos que los personajes vencidos o auxiliados llevan sus noticias a este lugar de reunión, de tal forma que cuando el caballero vuelve, es tratado con ciertos privilegios. Por ejemplo, el narrador de *Lanzarote del Lago* enfatiza la honra que hace el rey Arturo a los caballeros que se destacan:

Entonces el rey hizo una cosa que fue un gran honor para Lanzarote, y nunca lo había hecho por nadie: hizo que se sentara en el estrado alto en el que él comía, justo delante de él; hasta entonces, ningún caballero se había sentado allí, sino en la mesa de las grandes solemnidades; cuando alguna vez algún caballero extranjero vencía en los bohordos o en el castillete, lo sentaba allí, pero no enfrente al rey, sino un poco más alejado; el rey hacía que se sentara allí para que todos lo vieran y lo reconocieran a partir de entonces. Pero nunca ningún caballero se sentó allí si no fue por esta razón, por muy importante que fuera. (*Lanzarote del Lago*, p. 1003)

Si la corte es el punto de partida y regreso del caballero, donde puede distraerse y descansar de las aventuras, allí también recibe el entrenamiento profesional a través de los torneos organizados por los grandes reyes y señores.

3.4.2 El torneo

El torneo se realiza para observar a los caballeros y detectar sus cualidades guerreras. Forma parte del entretenimiento de la corte al mismo tiempo que capacita al caballero. Considero al torneo como un lugar, debido a que, aunque esté cerca de la corte, el caballero debe dirigirse allí y permanecer en el sitio mientras duren las

justas, al tiempo que es una ubicación única porque conjuga hasta cierto punto la comodidad de la corte con la emoción de las hazañas bélicas:

Un mes después de Pentecostés el torneo se prepara y se reúne en la llanura, al pie de Tenebroc. ¡Allá hubo tanta enseña bermeja, tantos velos y tantas mangas azules y blancas que fueron dadas como prendas de amor! (...) El campo está completamente cubierto de armas; por ambas partes se estremecen las filas, en la liza se eleva el griterío; es muy grande el ruido de las lanzas, que rompen y agujerean los escudos, falsan y desclavan las lorigas, vacían las sillas y hacen caer a los caballeros; los caballos sudan y espumajean. Allí todos desenvainan las espadas sobre aquellos que caen con gran ruido; unos corren para tomarles la fe y los otros para conquistar el campo de batalla. (*Erec*, p. 40)

En ocasiones el torneo podría preparar, sustituir o representar la aventura, ya que no todas las doncellas y dueñas pueden seguir al caballero para admirar sus proezas bélicas. En el torneo, es decir, en un solo sitio, pueden presenciar la eficacia guerrera de sus amigos o decidirse por alguno que les parezca particularmente valiente y esforzado:

Hicieron levantar estrados en el campo, con ventanas y asientos para las damas y las doncellas. Era costumbre entonces que las reinas y las altas damas fueran a ver los torneos desde dos o tres jornadas de distancia, y que todos los caballeros andantes que seguían los torneos, llevaban a sus amigas para que vieran a los mejores caballeros; por eso se levantaban estrados allí donde iba a haber torneos. (*Lanzarote del Lago*, p. 1357)

Tampoco el rey está en condiciones de acompañar al caballero en sus aventuras, por lo que, por ejemplo, Arturo manda a hacer un torneo antes de que empiece la Demanda del Grial, para disfrutar de las hazañas de Galaaz antes de que se marche de la corte:

Sé bien que no os volveré a ver a todos juntos como ahora estáis y por eso quiero que en el campo de Camaloc haya un torneo tal que, después de nuestra muerte, sea recordado por nuestros descendientes. (*Demanda*, p. 40)

Entre la corte y el camino, el torneo se erige como lugar intermedio donde el

caballero realiza hazañas pero al mismo tiempo está reunido tanto de sus amigos y compañeros como de damas y doncellas. Es un sitio que combina dos actividades que parecieran contrarias: la guerra y la paz. En el torneo el caballero muestra con más claridad su peculiar carácter que reúne la violencia y la cortesía.

3.4.3 El camino

Fuera de la corte, durante la búsqueda de aventuras y conflictos que resolver, el caballero pasa mucho tiempo trasladándose de un lugar a otro. Por lo que está frecuentemente ubicado en el camino:

Entraron en el derecho camino de Vindilisora, donde el rey era, y anduvieron tanto por él, que en cabo de cinco días llegaron a una encruzijada de caminos donde avía un árbol grande. (*Amadís*, p. 485)

En ocasiones, el camino es sólo un trayecto que recorrer para llegar de un lugar a otro, entonces los narradores le prestan muy poca atención, por lo que es descrito en apenas algunas palabras. En algunos casos, en cambio, ese trayecto implica aventuras que ayudan en el proceso de perfeccionamiento del caballero, por ejemplo, el viaje urgente de Lancelot rumbo al reino de Gorre para liberar a la reina Ginebra de Meleagante, por lo que mientras se avanza en la travesía se describe con mayor atención este lugar, siempre cambiante.

En otras ocasiones, el caballero es sacado de la corte sin un rumbo fijo, sólo con la esperanza de que se le presente lo que busca. Toma el camino y deja que su caballo vaya “en pos de la aventura”. Y cuando se narra una búsqueda o demanda –ya sea de un caballero o de la explicación a un suceso, como el cortejo del Ciervo Blanco, o de un objeto sobrenatural como el Santo Grial– el camino cobra importancia, con el objetivo de ofrecer la sensación no sólo de traslado, sino de dificultad y de tiempo transcurrido:

De tal manera erró una semana completa; el octavo día, cuenta la historia que estaba en casa de un guardabosque, en la que había pasado la noche; se levantó muy temprano. Cabalgó durante toda la mañana meditabundo, sin encontrar hombre o mujer a quienes pedir noticias de lo que iba buscando. Pasada la hora prima miró delante de sí y vio una colina muy grande y muy alta. Espoleó hacia aquella parte, con el deseo de llegar pronto al otro lado: se dirige al pie de la colina. (*Lanzarote del Lago*, p.1223)

A veces, la peligrosidad del recorrido o el deseo del narrador de mostrar el carácter de un caballero en particular permiten que se muestren algunas particularidades del camino:

Reemprende el camino y toma el sendero que estaba lleno de espinos, de majoletos y de zarzas; era un sendero tan estrecho que el caballo llevaba las patas arañadas y ensangrentadas. Saigremor, que estaba muy enfadado, maldice el camino y exclama que malditos sean los espinos y las zarzas, pues sólo valen para perjudicar al mundo. (*Lanzarote del Lago*, p. 1122)

Pero por lo general el camino, y por ende su descripción, adquiere importancia porque es un sitio propicio para encontrar aventuras o para informarse sobre alguna:

Lanzarote emprende su camino, cabalgando hasta que el sendero da en una calzada ancha; la sigue hasta que alcanza a un escudero que llevaba a un caballero herido delante de sí en un gran caballo albazano. Saluda al caballero apenas lo alcanza y éste le responde llorando que Dios lo bendiga.

–Buen amigo, ¿quién ha herido a este caballero?

–Señor, el Caballero de la Empalizada.

–¿Por qué lo hirió?

–Señor, porque dijo que era de la reina Ginebra; no hubo otra falta. (*Lanzarote del Lago*, p. 1009)

Como vemos en esta cita, es común que a lo largo del camino el caballero encuentre a doncellas o escuderos en problemas, caballeros soberbios que impiden el paso para probar sus capacidades, caballeros impertinentes con preguntas o requerimientos excesivos, en fin, vislumbres de curiosidad o espanto que conllevan nuevas aventuras. El camino es la ubicación preferida del género para que el caballero demuestre su eficacia guerrera y obtenga fama y renombre antes de llegar a cumplir alguna obligación caballeresca o concretar una aventura de importancia. Pero

particularmente es utilizado por los narradores simplemente como el trayecto del caballero para que arribe al sitio donde le espera un peligro más tangible, el bosque.

3.4.4 El bosque

El bosque o floresta es el sitio donde ocurren las aventuras más peligrosas del caballero con mayor frecuencia. Puede llegar a él por casualidad, porque allí lo llevó su camino, “después de la llanura encuentran un bosque”, (*Lancelot*, p. 46), porque forma parte del trayecto hacia un lugar determinado y se le debe atravesar o porque se dirige a él intencionalmente con el fin de encontrar una aventura particular.

Para la cultura medieval el bosque implica peligro, entre otras razones, porque refleja la parte de la naturaleza que no ha sido dominada por el hombre. Para Axayácatl Campos es un lugar en el que se pueden colocar los hechos incomprensibles de la naturaleza y del comportamiento humano, como el miedo y los deseos primitivos, ya que:

Representa un lugar fuera de los contextos humanos, cuya situación silvestre permite circunstancias en las que pueden ocurrir sucesos extraños. La palabra española *floresta* tiene su origen latino en *foresta* y *foras*, que significa “de fuera”. Para entender los sentimientos humanos hacia el bosque, necesitamos mantener estas definiciones básicas en nuestra mente. Así, la *floresta* denota aquello que está lejos y fuera de su entorno social, algo distinto y desconocido.⁷⁷

En la mayoría de los romances caballerescos medievales, el bosque es peligroso fundamentalmente por tener tres características: ser agreste, espeso e inescrutable.

El bosque es agreste, ya que por su tamaño, distribución y su difícil acceso pone en riesgo la vida por lo desconocido e indómito que allí podría encontrarse, como los animales salvajes:

Llega a un bosque peligroso de pasar, por los animales salvajes de los que estaba repleto. Se encuentra a un criado que corría a toda prisa gritando lo más alto que

⁷⁷ Campos García Rojas, *op. cit.*, p. 39.

podía: “¡Santa María, ayúdame!”.

Lanzarote lo detiene y le pregunta qué le ocurre.

–Señor, tened compasión de mí, por Dios; me persigue un oso que quiere comerme, y lo hará si no me socorréis.

–No temáis, pues no os hará ningún daño mientras tenga salud. (*Lanzarote del Lago*, p. 1590)

Este factor no es del todo arriesgado para el caballero, pues una de sus principales actividades cortesas es la caza, y en la mayoría de los casos puede someter a cualquier bestia, ya sean osos, leones, jabalíes. Por esto, el rey o el caballero inactivo puede pasar varias jornadas en el bosque a manera de entretenimiento, y es común que allí empiecen algunas aventuras, como la primera de Erec, que lo saca de la corte. Ante las bestias, el caballero puede mostrar su fuerza física y al vencerlos, muestra la superioridad del hombre, en general, sobre la naturaleza.

Por otro lado, el bosque es un lugar peligroso por ser espeso. Los árboles, las hierbas, las cuevas y demás elementos vegetales se convierten en buenos escondites para los caballeros soberbios o ladrones. “El bosque es grande y peligroso, y está lleno de trampas” (*Lanzarote del Lago*, p. 534). Agazapados en las sombras de la floresta, muchos malos caballeros esperan el momento oportuno para atacar a los viajeros:

Mientras ella se lamenta así, un caballero que vivía del robo, sale del bosque. Con él había dos compañeros y los tres iban armados. Mucho codició el palafrén que Enid cabalgaba. (*Erec*, p. 52)

Los caballeros encuentran en el bosque motivos para probar su eficacia guerrera, ya sea contra ladrones, violadores, traidores o soberbios. Por lo que, una vez que salen del sitio, gozan de mayor fama.

La tercera razón de peligro del bosque es por ser inescrutable. Sus rasgos contrarios a la civilización, su carácter exterior y especialmente su imagen incomprensible, permitieron que el bosque sea el sitio habitual de las aventuras extrañas y hasta maravillosas. El bosque es una prueba de sobrevivencia para el caballero, según informa un escudero:

Toda esta tierra que se encuentra desde el castillo del que venías hasta el río que hay ahí se llama el Bosque de las Malas Aventuras: con razón recibe este nombre, pues muchos males y muchas deshonras han llegado en él a caballeros andantes; y nunca hubo caballero, por bueno que fuera, que no fallara en este camino, si intentaba seguirlo sin rodeos, y moría sin honor o bien salía de él deshonrado y con desgracias. (*Lanzarote del Lago*, p. 834)

La entrada al bosque significa el encuentro con sucesos extraordinarios, ya sean encantamientos, como el Bosque Perdido, que retenía a los caballeros en un estado permanente de fiesta y diversión; ya sean traiciones, como la de Madasima a Amadís y Galaor. Lo interesante de este aspecto del bosque es que los de afuera, aquellos que no son caballeros y no se atreven a cruzarlo, no saben qué ocurre dentro, sólo sospechan o suponen los males cuando los caballeros no alcanzan a salir de él. Así que este desconocimiento interior le da un aura misteriosa y provoca una mayor expectativa a las acciones que el caballero puede realizar mientras está dentro él.

Por su incomunicación, el bosque también puede ser un lugar de refugio, como en *Tristán e Iseo*. También de consejo y recogimiento, no sólo por los múltiples ermitaños que suelen vivir en él sino porque su tranquilidad permite que los caballeros reflexionen sus acciones, como en la *Demanda del Santo Grial*.

Durante su estancia en el bosque el caballero debe probar ante todo su arrojo, por ejemplo Lanzarote, luego de que tratan de disuadirlo de entrar al Bosque Perdido: “Por nada que vea dejaré de pasar, pues sería una gran cobardía si tuviera miedo antes de saber por qué” (*Lanzarote del Lago*, p. 1387). También requiere de fuerza y, en fin, de todo lo que le implique la eficacia guerrera; al mismo tiempo debe ser compasivo y generoso con quienes se encuentra, ya porque requieren algún servicio o porque lo ayudan a él.

3.4.5 El *locus amoenus*

En la literatura caballeresca el caballero es ubicado en sitios determinados para desplegar ciertas características importantes para cada autor, y así como la corte es el sitio ideal para que muestre sus buenas maneras y educación, el paraje ameno por su

parte está diseñado para ubicarlo en los momentos apasionados con su dama. Este lugar es un tópico literario desde la cultura latina, a decir de Ernst Curtius:

El *locus amoenus* “es un paraje hermoso y umbrío; sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo; a ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, el soplo de la brisa”.⁷⁸

Ya sea en un jardín dentro de un castillo, en un prado cercano al camino o en lo más profundo del bosque, los encuentros amorosos y sexuales de los amantes están rodeados de naturaleza y de misterio:

Con la llegada del verano en que salen flores y hojas de los árboles, y los pájaros se regocijan y expresan su alegría en su latín, sucedió que una mañana Fenice oyó cantar al ruiseñor. Cligés la tenía cogida dulcemente con un brazo en la cintura y otro en el cuello, y ella a él. (*Cligés*, p. 185)

En otras ocasiones, cuando se encuentran en alguna cámara dentro del castillo, el caballero debe atravesar el jardín:

Sin compañía ni escolta se dirige rápidamente hacia el vergel. No encontró a nadie. Y tiene suerte: un lienzo de la pared que cercaba el jardín se había derrumbado recientemente. Por esa brecha pasa veloz y pronto llega a la ventana. Allí se detiene, sin hacer ruido, sin toser, sin estornudar, hasta que llega la reina, envuelta en la blancura de una camisa. (*Lancelot*, p. 103)

Para el caballero, este lugar significa la felicidad de compartir el amor con su dama, y en ocasiones un lugar agradable llega a representar a la señora misma, pues se la recuerda, por ejemplo a Amadís: “entrando por una floresta oyó cantar las aves, y veía flores a todas partes, y como él en poder del amor fuese membróse de su amiga” (*Amadís*, p. 306). En el *locus amoenus* el caballero suele mostrarse servicial, cortés, incluso tímido ante la presencia de su dama.

⁷⁸ Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p. 280.

3.4.6 Otros ámbitos

Hay otros lugares donde el caballero está ubicado pero que tienen una menor frecuencia. Uno de ellos es el albergue, donde frecuentemente el caballero reposa por las noches cuando está en el camino sea por una aventura o por una búsqueda. Este sitio es apenas descrito, y cuando el narrador da cuenta de él, lo hace especialmente desde las perspectivas de quien lo ofrece –un viejo caballero, una dueña, un ermitaño– y de los favores que le brindan –información, armas o vituallas–. A veces, el albergue no sólo consiste en un lugar donde pasar la noche, sino que incluye una cena y entonces, adquiere las funciones de la corte, donde el caballero debe mostrarse cortés. Desde luego, también puede ser el preámbulo de una nueva aventura, como ocurre a Tristán cuando se hospeda en casa de un rico hombre que le tiene como enemigo y allí lo tratan de matar (*Tristán de Leonís*, p. 444), o de una búsqueda, como funciona el castillo del rey Pescador en *El cuento del Grial*.

La prisión es otra ubicación más o menos común. Allí el caballero está en contra de su voluntad y puede ser un castillo completo, una torre, una cámara o un sótano. Este lugar además de inhóspito, puede tener diferentes grados de riesgo para el caballero, desde estar privado de su libertad y ser custodiado por amables doncellas, pasando por ser constantemente herido o dejado a su suerte con animales ponzoñosos, hasta llegar a ser tratado de manera deshonrosa, lo peor que le puede pasar al personaje, según hemos visto. También hay prisiones donde el caballero se gana la amistad de sus cuidadores, sobre todo si son mujeres, por su cortesía, y entonces recibe un mejor trato. En cualquier caso, la prisión es tan desesperante que, por ejemplo, Lanzarote, pierde la razón cuando lo encarcelan los sajones. En este lugar, el caballero tiene un comportamiento melancólico y triste, pero cuenta con la oportunidad de mostrarse cortés y esforzado.

El campo de batalla es otro espacio donde los narradores ubican al caballero. Quizá sea uno de los lugares más utilizados en el género caballeresco, pero es el que menos necesita una descripción. Sólo cuando se utiliza la *amplificatio*, el narrador

ofrece detalles que dan cuenta de lo apretada de una batalla o para expresar un mayor realismo, ya sea a través del ruido de las armas al chocar, del polvo que provocan los movimientos de los contendientes o de la confusión en el sitio. Desde luego, la actitud del caballero es de valentía, fuerza y es una oportunidad para mostrarlo como caudillo del resto de los caballeros.

Como hemos visto en este apartado, así como en sus relaciones con otros personajes, la ubicación espacial determina el comportamiento del caballero.

A modo de conclusión, resta decir que de la revisión de las obras más significativas y accesibles de estos periodos, definimos las características más comunes y estables para formar el modelo de caballero literario. Así, vimos la importancia que tiene el nombre y la posición social para caballero –además de la influencia de su pre-historia–: ya que es hijo de reyes o nobles, debe hacer todo lo posible para mantener o superar la fama y la honra de su linaje, ha sido educado en una corte con maneras refinadas y es muy atractivo físicamente. En cuanto a su proceso de perfeccionamiento, el caballero debe ser investido mediante una ceremonia y debe probar que ejerce la eficacia guerrera mediante el arrojo, la fuerza, la agilidad, el esfuerzo, la astucia y la capacidad de recuperación, todo manifestado en el uso de sus armas ofensivas: la lanza y la espada. Esto lo requiere para cumplir con sus obligaciones caballerescas: servir a su señor, ayudar a los necesitados, respetar su palabra dada, acabar con los malos caballeros y mantener su fe. Así mismo el caballero está obligado a vengar las afrentas, a ser un adecuado capitán al mando de un ejército y a saber gobernar. El caballero hace esto por su anhelo principal de alcanzar la honra y ganar la fama de ser el mejor del mundo, ya sea sólo por el reconocimiento de sus pares, para conquistar a una dama o lograr sus anhelos religiosos.

Por otra parte, el caballero está caracterizado también por sus relaciones con otros personajes, el rey, su señora, sus amigos y familiares, sus enemigos, aquellos a los que socorre y quienes lo ayudan. En su interacción con todos y cada uno de ellos, el caballero manifiesta cortesía, lealtad, prudencia, compasión, solidaridad, medida,

generosidad, respeto, humildad, obediencia y piedad. Lo mismo ocurre en los lugares donde está ubicado con más frecuencia, la corte, el torneo, el camino, el bosque, el lugar ameno. Todos estos rasgos están distribuidos en los tres ejes de comportamiento del caballero que se definieron en el capítulo anterior: las armas y la aventura, la cortesía y el amor, y la religión. Según la importancia que dé cada autor a un determinado eje de comportamiento, así aportará determinados rasgos, ya sea en su intensidad, recurrencia e intención, a cada caballero.

Como todo modelo, el del caballero podría parecer esquemático, pero no lo es: su complejidad radica en las múltiples combinaciones de características y ejes de comportamiento, así como las aventuras que se plantee el autor y su talento. El caballero medieval es al mismo tiempo uno solo pero se multiplica y personaliza en tantos rasgos particulares como textos protagoniza.

CAPÍTULO CUATRO

CARACTERÍSTICAS DE LOS CABALLEROS EN LOS RELATOS CABALLERESCOS DEL SIGLO XVI

4.1 El caballero como elemento constante del género

El estudio de los relatos caballerescos breves –o historias caballerescas, o narrativa caballeresca breve– impresos a lo largo del siglo XVI está lleno de indiferencia y es muy incipiente. Las razones de esta despreocupación pueden ser varias: su origen extranjero, su formato corto, su temática o quizá su carácter popular. Desde principios del siglo XX, cuando la crítica se interesó con mayor entusiasmo por la literatura que tiene como protagonista al caballero, el género breve que nos ocupa no fue considerado castellano, quizá por la influencia de Menéndez y Pelayo, quien lo considera “sin ningún carácter español”.¹

Sin embargo, en la actualidad, estudiosos como Nieves Baranda y Víctor Infantes han propiciado un nuevo acercamiento a este conjunto de obras.² Además de identificarlas y clasificarlas, han destacado la necesidad de analizarlas como parte del género caballeresco que causó tanto interés durante más de una centuria. Lejos de considerarlas parte de una literatura ajena, en esta tesis desde luego que las aceptamos como castellanas no sólo por el éxito que tuvieron en el público ibérico, sino por entender la traducción medieval como adaptación y creación,³ es decir, las

¹ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, t. II. Buenos Aires: Glem, 1947, p. 50.

² Las obras que pertenecen a este género, según estos estudiosos son: *Historia del rey Canamor y del Infante Turián su hijo*, *Historia del Emperador Carlomagno y los Doce Pares de Francia*, *Historia del cavallero Clamades*, *Crónica [popular] del Cid Ruy Díaz*, *Historia de la Donzella Theodor*, *Crónica del Conde Fernán González*, *Historia de Enrique Fijo de Oliva*, *Historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, *Crónica del Rey Guillermo*, *Historia de la linda Magalona*, *Historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe*, *Historia del noble cavallero París y de la donzella Viana*, *Libro del Conde Partinuplés*, *Libro del Infante don Pedro de Portugal*, *Historia de la Poncella de Francia*, *La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo*, *Historia de la Reina Sevilla*, *Libro de los Siete Sabios de Roma*, *Crónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y Jofré*, *Historia del noble Vespasiano*.

³ Cfr. Ma. Luzdivina Cuesta Torre, “Adaptación, refundición e imitación: de la materia artúrica a los libros de

obras atravesaron un intenso proceso de re-creación a fin de ser asequibles por el lector hispánico y su entorno cultural. Razón por la cual, estos textos deben ser considerados parte de un género floreciente y vivo durante muchos siglos –desde sus orígenes, en el siglo XII, hasta el siglo XVII–, y como tal merecen un análisis literario.

Así, el propósito de este trabajo es revisar uno de los aspectos más constantes de la narrativa caballeresca: su protagonista. Pero, antes de justificar la elección de los cinco textos objeto de la investigación, es necesario detenerse a explicar cómo ha sido visto y descrito este género a lo largo de su historia impresa y examinar sus rasgos representativos.

De su génesis, al igual que de los detalles de su traducción, se tienen datos escasos y los debates en torno a las fuentes, versiones originales, primeras traducciones o rastros de su prosificación o refundición están en proceso. Para el análisis de las obras quedan, sin embargo, en muchos casos, las ediciones a lo largo del periodo incunable de la imprenta. Mientras que las numerosas reimpressiones que, en su mayoría, tuvieron durante el siglo XVI son el testimonio fiable de su popularidad. Incluso las escasas e irónicas menciones que hace Miguel de Cervantes – el más influyente crítico del género caballeresco a principios del siglo XVII– a algunas de estas obras, permiten observar no sólo su presencia en la cultura de la época, sino algunas de sus características.

Si bien en el multicitado capítulo VI del *Quijote*, sobre el escrutinio de la biblioteca del hidalgo manchego, realizado por los personajes del cura y el barbero, nada se menciona de nuestros textos, más adelante, se hacen alusiones concretas a varios de ellos, puestas casi siempre en voz de don Quijote. Algunas son sólo menciones; otras, demuestran su presencia en el dominio popular y que fueron asimiladas por Cervantes; en otras más, el autor hace una crítica frontal a las obras y hasta hay una referencia concreta en la que se basa el episodio del Clavileño.

Cervantes no criticó directamente al corpus de los textos que nos ocupa, pero es evidente que conocía algunos. En una ocasión, en la promesa de don Quijote de

caballerías". *Revista de Poética Medieval*, 1 (1997), pp. 35-70.

recuperar a su idealizada Dulcinea, menciona al infante de Portugal: “Y así le haré yo de no sosegar y de andar las siete partidas del mundo, con más puntualidad que las anduvo el infante don Pedro de Portugal, hasta desencantarla”.⁴ Aunque, en realidad, el título de la obra habla de cuatro partidas: *Libro del infante don Pedro de Portugal, que anduvo las cuatro partidas del mundo*.

También encontramos referencias numerosas a los doce pares de Francia y a Carlomagno, que serían populares entre los lectores de Cervantes debido a los romances, pero también es factible suponer que fuesen igualmente conocidos por las historias impresas,⁵ aunque los lectores bien podrían dominar dicha referencia por su transmisión oral. El Bálsamo de Fierabrás es una de las alusiones más concretas a estas obras del ciclo carolingio:

–Todo eso fuera bien escusado –respondió don Quijote– si a mí se me acordara de hacer una redoma del bálsamo de Fierabrás, que con una sola gota se ahorrran tiempo y medicinas. (Primera Parte, cap. X, p. 92)

El autor hace una crítica irónica a dos textos, al *Tablante de Ricamonte* y al *Enrique hijo de Oliva*, al decir: “¡Bien haya mil veces el autor de *Tablante de Ricamonte*, y aquel del otro libro donde se cuentan los hechos del conde Tomillas, y con qué puntualidad lo describen todo!” (Primera Parte, cap. XVI, p. 141). Se dirige a los receptores que conocían esos textos y que sabrían que son sumamente parcos en las descripciones, por lo que asumirían como un gesto irónico y gracioso dicha afirmación.

Por último, Cervantes menciona en varias ocasiones el caballo de madera volador de *Clamades y Clarmonda* y lo utiliza en el episodio del Clavileño. Sin

⁴ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, ed. y notas de Francisco Rico. Madrid: Alfaguara, 2004, Segunda Parte, cap. XXIII, p. 733. A partir de ahora, las citas del *Quijote* llevarán entre paréntesis, la parte a la que corresponde, el número del capítulo y la página, según esta edición.

⁵ Francisco Crosas López, en un artículo sobre la figura de Fierabrás, asegura que las menciones a este personaje en los textos del Siglo de Oro español proceden de la lectura de la *Historia de Carlomagno*. Francisco Crosas López, “Fierabrás dans la Littérature espagnole”, en Marc Le Person (coord.), *Le Rayonnement de Fierabrás dans la littérature européenne. Actes du Colloque International des 6 et 7 décembre 2002*, Lyon: Université Jean Moulin, 2003, pp. 213-233.

embargo, el autor parece confundir el texto donde se presenta dicho caballo y, cuando don Quijote defiende la veracidad de los hechos que narran los libros de caballerías, asegura que pertenece al relato de *La Historia de la linda Magalona y Pierres de Provenza*:

Pues, ¿quién podría negar no ser verdadera la historia de Pierres y la linda Magalona, pues aun hoy día se ve en la armería de los reyes la clavija con que se movía el caballo de madera sobre quien iba el valiente Pierres por los aires, que es un poco mayor que un timón de carreta? (Primera Parte, cap. XLIX, p. 506)

Párrafos como el anterior pueden tener varias lecturas. La primera: una confusión real del autor, que quizá no guarda memoria precisa de las dos obras, pero que demuestra que los relatos pudieron ser de conocimiento popular. Otra lectura implicaría que Cervantes se burla de las obras, pues al ser tan parecidas en su argumento (la separación y reencuentro de los amantes) bien podría ocurrir en una o en otra la aparición de un caballo volador de madera; y, además de eso, se incrementa la crítica al ser defendidas como verdaderas por su protagonista. Una confusión o juego similar se percibe en la diferencia que existe en la creación del caballo, que en el capítulo XL de la segunda parte la Dolorida atribuye a Merlín, mientras que en el texto de *Clamades y Clarmonda*, lo hace el rey Clopardo de Ungría.

La inclusión de algunos de estos relatos en el Quijote nos sugiere que mantenían su presencia, después de más de un siglo de vida impresa, aunque fuera en una dimensión discreta y quizá paródica. Pero no podemos negar que el autor los considera como parte de la literatura contra la que va su “invektiva”: los libros de caballerías, y como tales, se burla de ellas.

Como mencionamos antes, los críticos del siglo XIX y principios del XX, al iniciar su búsqueda por la literatura caballeresca del siglo XVI en la Península Ibérica, generada por el interés en el *Quijote*, se encontraron con estas pequeñas obras y trataron de describirlas y clasificarlas. Desde luego, su temática diversa complicó dicha labor. Desde entonces nuestras obras empezaron a emerger, poco a poco, del silencio.

Pascual de Gayangos es “el primero en intentar reorganizar y escindir el amplio espectro que ofrecía a sus ojos de erudito decimonónico el sugerente rótulo de ‘libros de caballerías’ ”,⁶ en su *Libros de caballerías*, de 1857. En el “Estudio preliminar” incluye estas pequeñas obras en el apartado Sexto, bajo el nombre de “Historias y novelas caballerescas” aunque las clasifica junto con las novelas sentimentales. El estudioso destaca entre sus características su corto formato, su público femenino y sus diversas temáticas:

Conocidos con el título más modesto, de historias, tienen más parentesco con la novela griega y latina, y representan la vida doméstica más bien que la de los campamentos. Eran aquellos en folio [los libros de caballerías], estos en cuarto ú octavo; más propios por su tamaño y contenido para el bello sexo. Comprendidos pues bajo la denominación general de *historias* pueden dividirse en varios géneros, según el elemento que más en ellos predomina.⁷

En la descripción incluye las novelas sentimentales del siglo XV como *Arlindier y Liesa* [incluida en *Siervo libre de amor*] o *Cárcel de amor* al lado de *Flores y Blancaflor* o *París y Viana*. Ya dentro del “Catálogo razonado de los libros de caballerías que hay en la lengua castellana o portuguesa, hasta el año 1800”, en el apartado “Clase III. Libros pertenecientes al ciclo grecoasiático”, vienen incluidas las de nuestro interés denominadas como “Historias y novelas caballerescas”, junto con otras de la índole del *Abencerraje*, *Adramón* y las novelas sentimentales. Sin embargo, algunas como *Carlomagno*, *Oliveros de Castilla* y *Tablante de Ricamonte* son colocadas en distintos rubros, según su temática: las dos primeras en el carlovingio y la restante en el artúrico, así como a *La Poncella de Francia* la ubica en el renglón de “Libros caballerescos fundados en asuntos históricos, principalmente españoles”, junto con la *Crónica popular del Cid* y la *Crónica de Fernán González*.

A pesar de que hace compartir la clasificación con las novelas sentimentales, Gayangos ayudó a separar la gran mayoría de obras de este corpus y aunque lo hizo

⁶ Víctor Infantes, “La narrativa caballeresca Breve” en María Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991, pp.165-181, p. 171.

⁷ Pascual de Gayangos, “Estudio preliminar”, de *Libros de caballerías*. Madrid: Rivadeneyra, 1857, p. LVI.

pensando en la temática que trataban, destacó su formato y aclaró que pueden dividirse en varios géneros según el elemento predominante, tal como vimos en el apartado 2.3, de los ejes de comportamiento, en el segundo capítulo.

Por su parte, Amador de los Ríos, en 1863, en su *Historia crítica de la literatura española*, enumera estas obras y recoge –como ya se vio en el apartado 1.1.4– el momento de su traducción y las menciona como las primeras que se imprimen en la Península, pero no las clasifica ni las estudia, sino que las deja en la Edad Media.

En 1905 Marcelino Menéndez y Pelayo en sus *Orígenes de la novela*, revisa estas obras breves, pero lo hace de acuerdo a su temática, por lo que sus menciones y referencias están dispersas entre los ciclos en que divide a los libros de caballerías: “bretón”, “carolingio” y “libros indígenas”. También hace alusión a algunas de sus características: su origen extranjero, su formato, su temática amorosa y su público femenino:

Casi todos los libros que vamos citando [*Partinuplés, Clamades, Flores y Blancaflor, Magalona, París, Canamor*] convienen en ser novelas de amor, contrariado al principio y triunfante al fin, más que de caballerías y esfuerzo bélico, y seguramente eran destinados al solaz y pasatiempo de la sociedad más culta y aristocrática, especialmente de las mujeres.⁸

Menéndez y Pelayo no alcanza a ver en ellas un conjunto unificado debido, nuevamente a su temática tan diversa; las llama, primero, obras de transición entre el ciclo carolingio y el bretón. Más adelante, habla de otros dos libros (*Clamades y Clarmonda* y *La linda Magalona*) a los que llama “populares” de origen oriental; las designa después novelas “erótico-caballerescas”; pues las considera más de amor que bélicas, como vimos en la pasada cita. Para el filólogo, estas obras tienen diferentes denominaciones según su tema, sin embargo, casi al final de su descripción, además de que menciona su pervivencia en la literatura de cordel, conviene en reunir las como “novelas esporádicas o independientes”.⁹ Siguiendo sus temáticas reúne a las

⁸ Menéndez y Pelayo, *op. cit.* p. 51.

⁹ *Ibid.*, p. 61.

correspondientes con el ciclo carolingio y a *Tablante de Ricamonte*, con el ciclo bretón.

Entre 1907 y 1908, Adolfo Bonilla y San Martín, en sus dos partes de *Libros de caballerías*,¹⁰ también agrupa algunos de nuestros textos según su tema: en la primera parte, bajo el ciclo artúrico incluye a *Tablante de Ricamonte* y en el apartado de “Extravagantes” de la segunda parte, incorpora a *Roberto el Diablo*, *Clamades y Clarmonda*, *Oliveros de Castilla*, *El libro del rey Canamor* y *El Libro del Conde Partinuplés*. Aunque al final del tomo promete un estudio para el siguiente, éste ya no apareció, por lo que no se conocen sus criterios para dicha organización.

Henry Thomas, en 1920,¹¹ se refiere a estos textos como predecesores de los libros de caballerías castellanos, da cuenta del momento de su traducción y de su divulgación por parte de la imprenta a principios del siglo XVI. Esa manera de acercarse a estos textos ayuda a conocerlos y al mismo tiempo a diferenciarlos de los libros originalmente castellanos, aunque no los menciona como un grupo ni los describe.

Hacia 1953, Pedro Bohigas¹² las presenta según su origen, como traducciones de “antiguos poemas franceses de aventuras de muy vario carácter” y como “versiones occidentales de cuentos venidos de oriente”¹³ y las engloba como obras de fin de la Edad Media, destacando su pervivencia en la literatura de cordel. Después las divide más específicamente por tema: sea como “otras novelas de fondo histórico”, en las que incluye a *Vespasiano* y a *La Poncella de Francia*; en el ciclo carolingio donde ubica a *Enrique Fijo de Oliva* y a *Carlomagno*; en el bretón a *Tablante de Ricamonte* y al resto de nuestras obras las inserta en el apartado “Novelas de aventuras que no pueden agruparse con las anteriores”, de las que hace notar algunos rasgos literarios, entre ellos la actualización:

¹⁰ *Libros de caballerías*, ed. de Adolfo Bonilla y San Martín. Madrid: Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1907-1908.

¹¹ Henry Thomas, *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry*. Cambridge, 1920; aunque se traduce al español hasta 1952, *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*. Madrid: CSIC, 1952.

¹² Pedro Bohigas, “La novela caballeresca, sentimental y de aventuras”, en *Historia general de las literaturas hispánicas*. Barcelona: Vergara, 1953, t. II, pp. 187-236.

¹³ *Ibíd.*, p. 189.

Reunimos bajo esta rúbrica un grupo de novelas cortas, que por lo general proceden de obras más antiguas. La aventura caballeresca y la intriga amorosa constituyen el principal aliciente de estos relatos, y si bien no falta en ellas lo maravilloso en proporción variable, ni el eco de las antiguas leyendas, su acción transcurre en un ambiente más cercano al de la época que las produjo que el quimérico mundo en que se mueven los héroes del ciclo bretón y de los libros de caballerías hechos a su imagen.¹⁴

En este apartado admite, siguiendo el criterio temático, bajo el rótulo “Novelas de fondo legendario” a *Oliveros de Castilla* y *Roberto el Diablo*; en “Obras inspiradas en temas orientales. Novelas de costumbres” reúne a *Flores y Blancaflor*, *Partinuplés*, *Clamades y Clarmonda*, *París y Viana*, así como a *La Linda Magalona*. Al *Libro del rey Canamor*, lo considera con la rúbrica de “Otras obras”.

Hasta ese momento, la crítica había señalado los rasgos más significativos de estas obras: su pertenencia al género caballeresco debido a su protagonista, su diversa temática, que los colocaba siempre en diferentes apartados –personajes históricos, vestigios carolingios, amantes separados y reunidos, influencia artúrica, leyendas populares–, su origen extranjero, su formato corto y, para algunos, su público femenino.

Cuando en 1974 Daniel Eisenberg preparó la bibliografía de los libros de caballerías castellanos, da un paso determinante para que estas obras breves sean separadas por completo de los libros de amplio formato de origen castellano:

Specifically excluded are those short French works, of the fifteenth century or earlier, translated into Spanish, such as *Oliveros de Castilla*, *Partinuplés de Bles*, or *Enrique fi de Oliva*; they are quite different works, and to a degree were translated and published for a different public, (They are scarcely mentioned in the *Quijote*). In any event, they do not form part of Spanish literature.¹⁵

Al dejarlas afuera de su estudio, principalmente por sus orígenes, y llamándolas

¹⁴ *Ibíd.*, p. 197.

¹⁵ Daniel Eisenberg, *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*. Newark: Juan de la Cuesta, 1982, p. 89.

“chivalric tales”,¹⁶ Eisenberg también delimita el campo de estudio de estas obras y propicia su investigación específica. Pues a partir de dicha exclusión, los estudios sobre la literatura caballerescas en España han tomado dos caminos visibles. Por un lado, se han analizado las narraciones del siglo XVI, impresas en gran formato que tratan la materia designada como castellana por José Ignacio Ferreras.¹⁷ En el otro lado, se han empezado a estudiar estas obras breves agrupándolas principalmente por su extensión ya que es el rasgo que las hermana, y no por sus diversas temáticas, que suelen dispersarlas.

Víctor Infantes y Nieves Baranda se han dedicado a explicarlas como parte de un género en sí mismo que, más allá de las diferencias entre cada texto, les hace compartir ciertos rasgos tanto materiales como literarios y que de alguna manera las unifican. Así, este género ha sido denominado narrativa caballerescas breve o historias caballerescas.

Esta nueva aproximación ha permitido observar un mayor número de características compartidas, además de su origen y temática. Entre los que destacan a simple vista, por su carácter material, se encuentran la extensión y el formato. Víctor Infantes menciona algunos de los aspectos en los que se ha basado para tal denominación:

- Brevedad de extensión y por tanto (cierta) uniformidad impresa.
- Difusión editorial unitaria y continuada a lo largo del tiempo con parecida historia cultural de conocimiento y lectura.¹⁸

Y es que para Infantes,¹⁹ tales obras lograron el éxito al “amparo de una

¹⁶ *Ibid.*, p. 92.

¹⁷ Cfr. José Ignacio Ferreras, “La materia castellana en los libros de caballerías (hacia una nueva clasificación)”, en Julio Fernández-Sevilla (Ed.). *Philologica hispaniense in honorem Manuel Alvar*. t. III, Madrid: Gredos, 1986, pp. 121-141. No abundo en las características de estas obras por los múltiples trabajos que ya se han hecho al respecto.

¹⁸ Víctor Infantes, “La narración caballerescas breve”, *op. cit.*, p. 176.

¹⁹ A decir de Nieves Baranda, “las propuestas teóricas de Infantes tienen sus antecedentes más destacados en trabajos de Serrano Poncela (1960), que percibe cómo tras el auge de los libros de caballerías en el siglo XVI su vigencia se mantiene por medio de la literatura de cordel; Caro Baroja (1969), que establecía la

adecuada organización libresca de seguras ventas y acertada visión comercial”. Para explicarlo, añade las peculiaridades de estas obras:

Su particular estructura estilística (poética de la redundancia, voluntad narrativa cerrada, etc.), que identifica acción y emoción con entendimiento y consecuencia y su unánime brevedad, que abarata costes, permite la nueva edición inmediata y asegura una venta rápida. Esta narrativa sugiere una estrategia editorial perfectamente definida.²⁰

A través de su formato se ha podido determinar que tienen rasgos similares y que, además, en su producción y distribución se tomaron no sólo en cuenta los contenidos, sino que se elaboraron según una demanda editorial y un formato comercial. Dice Víctor Infantes al respecto:

Todo este panorama se gesta aproximadamente entre 1490 y 1530, básicamente por un motivo fundamental: la difusión y reafirmación de la imprenta. Por esta razón consideramos estos textos un “género editorial” frente a la dificultad de (re)ordenarlos como “género literario” específico. La homogeneidad de su transmisión a lo largo de los siglos los *identifica* como un elaborado producto – perfectamente codificado editorialmente– de un grupo de impresores, respondiendo a una estrategia comercial precisa.²¹

José Manuel Lucía Megías, en su estudio sobre las características externas de los libros de caballerías impresos en el siglo XVI, también encuentra el formato de los textos muy ligado con los requerimientos comerciales:

Este amplio número de impresiones caballerescas que se realizaron a lo largo de un decenio es la respuesta editorial a una demanda del mercado. Un impresor, Jacobo Cromberger, y una ciudad, Sevilla, van a aprovechar todos los medios

existencia de una “prosa de cordel”, lo mismo que se hablaba ya de una poesía de cordel, en la cual los libros de caballerías se mantuvieron vivos constituyendo el núcleo más primitivo y longevo; (...) Cruickshank (1976;1978), donde se plantean las relaciones entre producción impresa y texto literario; Burke (1978), con un examen general de todo lo que concierne a la cultura “popular”; Whinnom (1980) sobre la relación entre la literatura y su soporte material”. Nieves Baranda, “Las historias caballerescas breves”, *Romanistisches Jahrbuch* 45 (1994), pp. 272-294, pp. 273-274.

²⁰ Víctor Infantes, “La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el *género editorial*” en *Journal of Hispanic Philologie*, XIII-2 (1989), pp. 115-124, p. 120.

²¹ Infantes, “La narración caballeresca breve”, *op. cit.*, p. 179.

para sacar sentido comercial a esta situación; de un modo secundario, al utilizar unos modelos editoriales similares en todos sus impresos (como resulta lógico al proceder casi todos ellos de un mismo taller) van a poner las bases, casi inamovibles, de lo que constituirá el género editorial caballeresco.²²

Desde otra perspectiva, la meramente literaria, las historias caballerescas también tienen rasgos comunes, entre los que se encuentran, merced a su origen medieval y su carácter de traducciones, un estilo casi regularizado y remozado debido al largo proceso que implicó no sólo la *traslación* de los textos, en muchos casos del francés –que como sabemos sugieren más una adaptación propia mediante la interpolación de fuentes, la *abbreviatio*, la *amplificatio*, entre otros recursos retóricos no sólo de los traductores sino, en su caso, de los prosificadores y refundidores–, sino también del proceso de la actualización, para codificar cada relato al gusto y moda de cada situación cultural. Adquieren, pues, un discurso que los mantiene vivos y atractivos a nuevos públicos.²³ Estas adaptaciones también incluyen una inclusión constatan de la mentalidad folclórica y popular, para asegurar una identificación con los lectores.

Además, se incluyen en el desarrollo argumental “rasgos tremendistas y melodramáticos, incluso motivos fantásticos y mágicos, que dotan al relato de una lectura atractiva y sorprendente”.²⁴ Otra de las características en común entre los textos que conforman este género es el propósito moralizador añadido implícitamente como justificación a los distintos comportamientos de los personajes, por lo que es común encontrar, a decir de Víctor Infantes:

La presencia de elementos religiosos, devotos y morales que propugnan la ejemplaridad y la enseñanza ética; en casi todos los casos donde estos componentes aparecen, la voluntad argumental discurre (en ocasiones) por los causes de la defensa católica de una ideología dominante.²⁵

²² José Manuel Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*. Madrid: Ollero & Ramos, 2000, p. 51-52.

²³ Infantes, “La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el *género editorial*”, *op. cit.*, p. 120.

²⁴ Infantes, “La narración caballerescas breve”, *op. cit.*, p. 177.

²⁵ *Ibíd.*

Por último, el principal rasgo literario constante que permite observar una identificación entre los textos como parte un género, y que fue sin duda un factor importante para que, a su vez, los impresores del siglo XVI los unificaran comercialmente, es que son protagonizados por un caballero, en palabras de Víctor Infantes:

La mayoría presentan un *héroe* como elemento central del relato, héroe que suele ser un *caballero* codificado según los modelos literarios y conceptuales existentes con anterioridad. Esta codificación remite a pautas de comportamiento y de actuación tomadas de esos modelos (libros de caballerías, *romances*, etc.) que marcan la caracterización básica del personaje central como identificación tópica.²⁶

Es el modelo literario cuyas características más persistentes hemos analizado y estructurado en el capítulo anterior, abarcando la evolución del género desde sus orígenes hasta su presencia en las obras castellanas medievales. En general, en casi toda la narrativa caballeresca breve, los autores –o traductores, o adaptadores o refundidores– configuran al caballero mediante los rasgos del modelo de caballero literario medieval. Todos, en algún momento y siempre con diferentes intensidades, presentan los tres ejes de comportamiento del caballero, por lo que algunas características guerreras, cortesés o ideológicas son incorporadas con mayor o menor importancia en la conformación del personaje protagonista.

Pero, también, algunas de estas obras presentan caballeros que tienen algunas características que los hacen únicos e incluso que, a primera vista, provocarían casi una contraposición con el diseño medieval. Son caballeros que se mantienen apegados al modelo y que además presentan nuevas, y por ello peculiares, características. En muchos casos, esto se debe a que la configuración del personaje va a depender, de manera más directa, de la historia y de la temática que se cuenta en cada relato. Y es que, contrariamente al género propiamente medieval, este nuevo género no gira en

²⁶ *Ibid.*, p. 176.

torno a la “vida” del caballero protagonista; ahora, el personaje sólo está insertado en las historias por contar, así que algunas características del modelo, como por ejemplo el proceso de perfeccionamiento del caballero, pierden relevancia.²⁷ No se cuenta ya la historia biográfica del caballero, sino algunos hechos que le ocurren a un personaje que es caballero, y por ello no se desarrollan con intensidad todos los rasgos, salvo los más representativos. De las características que se mantienen y modifican en la configuración de estos caballeros hablaré en los apartados siguientes.

Desde luego, la inserción del caballero y el tratamiento diverso de algunas de sus características, podría tener su causa en la corta extensión de los textos, por lo que sus acciones son reducidas a las anécdotas más dramáticas e intensas. En cualquier caso, la permanencia de algunas de estas características en los personajes protagonistas nos habla de la intención de los autores de integrar las obras al género caballeresco y, por otro lado, las omisiones o cambios de otras tantas otorgan cierta libertad a los escritores o editores para acercar al caballero a un público con nuevas expectativas. De donde surgen caballeros, hasta cierto punto, también nuevos.

Las historias caballerescas *Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe*, *El libro del rey Canamor y el infante Turián*, *París y Viana*, *Enrique Fijo de Oliva* y *La Poncella de Francia*, que elegí como corpus para este trabajo coinciden en presentar a caballeros peculiares, es decir, caballeros que tienen rasgos que los distinguen drásticamente de sus predecesores y que incluso destacan de entre sus propios compañeros de suerte editorial. Para entender y valorar en su justa medida este género es imprescindible la realización de análisis literarios a cada una de las obras mencionadas, y revisar las características literarias más persistentes, en el caso de la presente tesis, desde la conformación del personaje protagonista. Éste se ha configurado siguiendo buena parte de los rasgos del modelo del caballero literario medieval pero la selección de estos cinco relatos, como ejemplos notorios del género completo, parte de la intención

²⁷ Excepto en el caso de *Tablante de Ricamonte y Jofré*, cuyo argumento es justamente el proceso de perfeccionamiento del novel caballero Jofré antes de enfrentarse al poderoso Tablante. Cfr. Lucila Lobato Osorio, “La formación caballerescas de Jofré en la Crónica de los muy notables caballeros Tablante de Ricamonte y de Jofré”, en Aurelio González, Lillian von der Walde y Concepción Company (eds.). *Temas, motivos y contextos medievales*. México: UNAM, El Colegio de México, UAM, 2008, pp. 61-70.

de reconocer, en principio, sus rasgos más llamativos y únicos. A continuación enumero dichos elementos identificadores, luego de mencionar brevemente su origen, la fecha probable de su composición (sea traducción, refundición o escritura) y la fecha de su primera publicación.

La Historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe es una traducción del texto francés *L'hystoire d'Olivier de Castille et d'Artus d'Argarbe* escrita a mediados del siglo XV. La primera edición castellana (de la que hay un facsímil hecho por la Hispanic Society of America, Nueva York, 1902) se realizó en Burgos en 1499 en formato folio.²⁸ Esta obra narra las vicisitudes de dos compañeros, que se consideran hermanos pues fueron criados juntos debido al casamiento de sus padres viudos. La importancia de esta obra radica en que es donde el modelo de caballero literario se muestra más completo, pero sus rasgos están divididos entre ambos personajes: Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe. Así que esta dupla de caballeros, sólo juntos, completan el modelo. Además, las acciones y características de estos caballeros están organizadas y desarrolladas desde la perspectiva de la amistad y amor que se profesan.

Por su parte, el *Libro del rey Canamor y del infante Turián su hijo* se cree que fue escrita originalmente en castellano y fue conocida en forma manuscrita en el siglo XV (pues se menciona en el inventario de una biblioteca noble alrededor de 1435);²⁹ sin embargo, la segunda parte, la historia del Infante Turián, pudo haberse añadido entre 1478 y 1496, según Nieves Baranda, por la mención que se hace a la conquista de Canarias.³⁰ La primera edición, hoy perdida, fue hecha en Burgos en 1509 y la primera de las hoy conservadas es de Valencia hecha por Jorge Costilla en 1527. Su temática y estilo imitan algunos tópicos de la materia de Bretaña, como la búsqueda de la honra a

²⁸ La suerte editorial a lo largo del siglo XVI y, en sus casos, de los siglos siguientes se puede revisar, con algunas actualizaciones, en Nieves Baranda "Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballerescas breve" en María Eugenia Lacarra (ed.). *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991, pp.183-191.

²⁹ Cfr. Nieves Baranda, "Literatura caballerescas. Estado de la cuestión. Las historias caballerescas breves", *Romanistisches Jahrbuch*, 45 (1994), pp. 271-294, p. 279.

³⁰ Cfr. Nieves Baranda, "Introducción" a *Historias caballerescas del siglo XVI*. t. I. Madrid: Turner, 1995, p. XXVII.

través de las hazañas caballerescas para lograr el ascenso social. La obra está dividida en dos y narra por separado las aventuras de estos caballeros en su búsqueda por reinar en vida de su padre respectivo. En estas dos historias se aborda al modelo de caballero de una manera menos restringida, pues tanto el código caballeresco como la visión del amor cortés está ya muy diluida. De tal forma que el autor o refundidor toma del modelo genérico sólo algunos aspectos, mientras que la mayoría de las características van a mostrar ciertas actualizaciones.

Otro de los textos que considero necesarios para este análisis es la *Historia del noble cavallero París y de la hermosa donzella Viana* que pudo tener como origen una versión francesa,³¹ *Histoire du tres vaillant chevalier Paris et de la belle Viene, fille du Dauphin*, escrita a finales del siglo XIV; sin embargo, esta obra es presentada como traducción del provenzal, además, hay versiones de la misma época en catalán, por lo que no hay claridad en su origen más directo.³² La única edición en castellano la imprimió, en Burgos, Alonso de Melgar en 1524. Hay dos razones principales que hacen interesante la revisión de esta obra, la primera, para recoger un ejemplo de historia geminada de enamorados que se separan y reúnen; la segunda, por la peculiaridad de que el protagonista es un caballero de linaje bajo que no asciende socialmente por sus hazañas bélicas, pero consigue casarse con su amada. En este caso, la utilización del modelo de caballero está restringida por la historia cortesana que se quiere narrar, lo que hace muy interesantes los rasgos que se le incorporan al personaje protagonista.

La *Historia de Enrique fijo de doña Oliva, rey de Jerusalem y emperador de Constantinopla*, tiene como antecedente más remoto la canción *Doon de la Roche* del siglo XII,³³ pero debido a las múltiples versiones, traducciones y refundiciones incluye otras referencias, fuentes e influencias, de tal manera que el texto castellano del siglo XV presenta algunos tópicos de la materia carolingia, por tratarse de la historia del

³¹ Cfr. José María Viña Liste, *Textos medievales de caballerías*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 501.

³² Pedro Cátedra asegura que antes de 1432 ya circulaba, por lo menos en catalán, una versión de esta obra, pero que resulta complicado conocer sus orígenes y fecha de composición. Cfr. Antonio Cotijo Ocaña, *Evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI*. Londres: Tamesis, 2001, pp. 43-45.

³³ Cfr. Nieves Baranda, "Introducción" a *Historias caballerescas del siglo XVI*. t. I. p. XL.

sobrino del rey Pepino y por incluir algunos elementos comunes con la historia del *Mainete*. La primera edición es de 1498, hecha en Sevilla por Tres Compañeros Alemanes. En esta obra se presenta a un caballero cruzado, más por mandato divino que por interés propio, por lo que no parece encarnar los valores de una comunidad. Resulta interesante observar la caracterización de este caballero, pues su ascenso social no requiere un proceso de perfeccionamiento y el eje de comportamiento religioso del caballero, a pesar de que impone una mayor cantidad de rasgos al modelo, no lo conforma precisamente como un caballero devoto, ni mucho menos celestial, pues está insertado en una historia de traición y venganza familiar.

Por último, *La Poncella de Francia* es un relato que se basa en la vida de Juana de Arco, pero sin un afán historiográfico apegado por completo a la realidad. Hasta el momento se considera que fue escrita entre 1474 y 1491, originalmente por un autor castellano, dedicada a la reina Isabel I. La primera edición conservada es de Sevilla, de 1520, hecha por Jacobo Cromberger, pero se cree que hay una edición de 1504. Para el interés de esta investigación la obra presenta al caballero más peculiar ya que se trata de una mujer de origen humilde. De tal forma que el modelo de caballero es aplicado al personaje sólo en ciertos aspectos y con una intención clara de ser ejemplo y consuelo para la reina de Castilla. Las características del modelo que le son otorgadas, no la hacen precisamente una *virgo bellatrix*, sino una pastora prudente y piadosa que deviene fuerte guerrera.

En cada una de estas obras observamos que los caballeros mantienen –tal como lo presenta el modelo o con algunas variantes– los rasgos del modelo literario medieval, pero además sus autores los configuraron con rasgos novedosos que están ligados directamente con el deseo de actualización de las obras para adaptarlas a un público con nuevas expectativas. La importancia de analizar la caracterización del personaje protagonista a la luz del modelo literario establecido y presentado en el capítulo anterior radica en aportar nuevos elementos para reconocer a la narrativa caballerescas breve como un género conformado por obras que, a pesar de sus diferentes temáticas o sus particulares estilos, tienen un rasgo identificador común, el

caballero.

En los próximos apartados, analizaré la continuidad y las modificaciones de las características de estos caballeros según el modelo analizado con anterioridad. En el último capítulo me detendré en cada una de las obras para analizar las nuevas características del caballero a la luz de las peculiaridades de cada relato.

4.2 El modelo de caballero medieval en los relatos caballerescos breves

El caballero es el personaje protagonista de las historias caballerescas y, como vimos en el apartado anterior, es uno de los elementos que unifican a este género, por lo que es necesario detenernos a comparar su configuración a partir del modelo literario medieval según se organizó y presentó en el capítulo tercero. En seguida realizaré un cotejo de las características de los caballeros en *Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe*, *Libro del rey Canamor y el infante Turián su hijo*, *París y Viana*, *Enrique Fijo de Oliva* y *La Poncella de Francia*, con las planteadas por el modelo genérico. Primero revisaré aquellas que permanecieron inmutables en el diseño de los caballeros protagonistas; después, las características que fueron modificadas por los autores o editores, según los requerimientos de cada texto.

Es importante recordar que cada caballero es una realización única, según la historia en la que esté incorporado y las intenciones y el talento de cada escritor. Por ello, en este primer acercamiento textual, observaremos las características, que pueden ser o no ser compartidas por las cinco obras, pero que ayudan a reconocer la caracterización y evolución del caballero dentro del nuevo género; y en el siguiente capítulo analizaremos cada obra y caballero en particular, a partir de su estructura interna, para facilitar la comprensión de las características del personaje protagonista y sus singularidades.

4.2.1. Características del modelo de caballero que permanecieron

Ya hemos establecido que los personajes protagonistas en la narrativa caballerescas breve se atienen a la configuración del modelo de caballero literario medieval. En este apartado revisaremos aquellos que se mantuvieron sin cambios profundos en el diseño de estos caballeros y que permitieron que fuesen reconocibles para el público al que iban dirigidos.

El criterio que establezco para considerar que las características del modelo permanecieron es cuando se presentan en cada uno de los personajes protagonistas, aun con ligeras variantes, pero que manifiestan la importancia que tienen para los autores, adaptadores, refundidores e incluso editores. En general, son aquellas que lo describen como guerrero, a pesar de que esta actividad tiene funciones diversas en cada relato. Para enumerarlas, mantendré el mismo orden de presentación que con el modelo de caballero literario, es decir, empezando por el origen y posición social, el proceso de perfeccionamiento y las relaciones, para terminar con los ámbitos de presencia.

Con respecto a las primeras características de presentación del personaje que están relacionadas con su origen y posición social, la configuración del caballero en el género que nos ocupa va a mantener, con mínimas variaciones, la posición social, la crianza y la apariencia física.

Posición social del caballero

En el apartado 3.1 se mencionó la importancia de la posición social del caballero para adelantar o advertir las capacidades y logros que manifestará a lo largo del relato. En nuestras cinco obras se mantiene la relevancia del linaje del caballero. Oliveros es hijo del rey de Castilla casado con la hija del rey de Galizia; Artús también es hijo del rey de Algarbe. El mismo Oliveros se da a conocer al rey de Inglaterra de esta manera: “Mas sabed que si mis condiciones no son buenas, que no proceden de mi linaje, ca yo

soy fijo de rey y de reina y soy rey de España” (*Oliveros*, p. 299).³⁴ En esta declaración de *Oliveros* se trasluce el valor que tiene la procedencia con respecto a las condiciones del personaje, como también se nota cuando presenta a su compañero Artús: “Y pidió por merced al rey que fiziesse honra, ca lo merecía, assí por el linaje como por sus crecidas virtudes” (*Oliveros*, p. 289).

En el caso de Enrique, es hijo de la hermana del rey de Francia, Oliva, y del duque de la Rocha, quien al casarse con ella recibe como dote Flandes y Florencia. Así que antes de nacer, él es heredero de importantes territorios y además forma parte de la dinastía carolingia. El linaje de Enrique mantiene su función como garantía de las hazañas caballerescas, según se evidencia cuando está al pie de la torre de Mergelina, desnudo y hambriento a causa del naufragio que sufrió cuando se dirigía rumbo a Constantinopla, y se queja de sus infortunios:

Y Enrique estando allí al pie de una torre, mientras que los otros entraron a la ciudad, pensando en su desventura que le avía acontecido, fieramente comenzó a llorar diziendo sus quejas y nombrándose cómo era fijo del duque de la Rocha y de la infanta doña Oliva y sobrino del rey Pepino, y cómo por servicio de Dios viniera a aquel lugar. (*Enrique*, p. 142)

La sola mención de sus orígenes, adelanta sus capacidades y sirve de recurso narrativo para que la hija del emperador de Constantinopla lo ayude y, que éste, viejo y cansado, ponga en Enrique toda su esperanza de no caer en manos de su enemigo, el moro Mirabel, según le comenta a Mergelina:

—E si Dios quiere, por su merced, a esta gran queja que nos viene enviar esse hombre de tan gran linaje como dexistes que se nombra a nos ayudar, yo en mi lugar lo haría señor de todo mi imperio. Y sería contento de casarvos con él, si él no es casado e ¡por Dios!, si no avéis embiado por él, embiad a muy gran priessa

³⁴ A partir de ahora, las referencias de los relatos breves irán entre paréntesis, con el nombre del protagonista que aparece primero en el título, seguido de la página. La fuente de las cinco obras es *Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. de Nieves Baranda, dos tomos, Madrid: Turner, 1995. En el caso de la *Historia de Enrique Fijo de Oliva* (pp. 111-177) y *La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe* (pp. 179-313), se encuentran en el tomo I; el resto está en el tomo II: *Libro del rey Canamor* (pp. 3-122), *La Poncella de Francia* (pp. 347-430) y *La Historia del noble cavallero Paris y la donzella Viana* (pp. 661-713).

y sabed qué hombre es. (*Enrique*, p. 143)

Así, sin conocer nada más que su linaje, incluso sin saber que es rey de Jerusalem, el emperador Manuel está seguro de que cumplirá las expectativas de triunfo según su noble ascendencia. En estos relatos permanece esta característica como parte del diseño del personaje, que sirve como una anticipación de la capacidad guerrera del caballero.

También Canamor y su hijo Turián proceden de linajes reales, lo cual, además, es lo primero que destaca el narrador: “En el reino de Persia avía un rey muy noble, justiciero y amado de todos los de su reino, y dezíanle Padamón; y avía por muger una noble reina, la qual llamavan Deida” (*Canamor*, p. 3). Por su parte, cuando Turián se presenta a Floreta, luego de sacarla de la casa de su padre, para tranquilizarla le dice su linaje:

E Turián dixo que él avía nombre Turián, hijo del rey Canamor y la reina Leonela. E quando ella le oyó dezir que era hijo de rey y de reina, ovo mucho plazer y fuele a dar paz con mucho amor. (*Canamor*, p. 45)

La importancia del linaje del caballero se mantiene, pues aunque Floreta está asustada, triste e insegura, al enterarse del linaje de Turián se serena e incluso se enamora de él; pareciera que lo único que interesa al narrador es su procedencia, pues no habla tanto de la belleza, la cortesía o la valentía del caballero, sino que la única garantía de su mérito es su procedencia, como lo determina el modelo que analizamos.

En cambio, la posición social de París también es noble pero no tan elevada, según la presentación que hace el narrador de su padre:

Y aquel dolfín avía debaxo de sí un noble y gentil hombre, y de gran linaje y muy poderoso de castillos y de riquezas que avía nombre Jacobo, el qual avía un hijo que avía nombre París, que era de edad de xxv años, en que era toda su esperança y toda su alegría. (*París*, p. 664)

A pesar del poder y la riqueza sus padres no son reyes ni condes, y frente a Viana, hija del delfín de Francia, su posición social resulta insuficiente, lo que provocará que se desencadene la acción narrativa de la separación de los amantes y propicie varios episodios en los que París intenta luchar por merecerla, pues sabe que “él no era de tan gran sangre ni tan gran linaje como era ella” (*París*, p. 664). Sin embargo, esta posición social le garantiza una cierta crianza cortés y no le impide mostrar sus capacidades para el uso de las armas.

La posición social de la Poncella de Francia, en cambio, es radicalmente distinta no sólo a estos caballeros recién vistos sino también al modelo genérico, ya que no pertenece al estrato noble, es una humilde pastora:

En el Delfinazgo de Francia, en una aldea do una bien pobrezilla, pastora de su niñez, fue usada de guardar ganados, la qual en este oficio duró fasta edad de XIX años, y dízese que el padre era mesonero donde los caminantes se allegavan. (*Poncella*, p. 358)

Los orígenes de la Poncella podrían ser un impedimento para su configuración como caballero, pero debemos tomar en cuenta algunas de las posibles razones del autor para no detenerse ante este hecho: en primer lugar, su condición social es un hecho histórico, que el autor no podía desdeñar con facilidad; en segundo lugar, aprovechando el dato concreto, el autor lo utiliza como el detonante de episodios donde se refleja una actualización, en este caso en la mentalidad de los posibles lectores. Y es que la obra está escrita en una época en la que se estaba cambiando la expectativa acerca de los orígenes sociales, según lo comenta Ma. Dolores Gómez Molleda:³⁵

A medida que las cortes se van haciendo renacentistas, “arraiga más y más la convicción de que la valía del hombre no depende de su nacimiento, de su sangre, sino de su educación esmerada, de sus dotes, de su mérito personal. [...]

³⁵ Cita en Victoria Campo y Víctor Infantes, “Introducción” de *La Poncella de Francia. La historia castellana de Juana de Arco*, edición, introducción y notas de Victoria Campo y Víctor Infantes. Vervuert: Iberoamericana, 1997, p. 33.

En todos los órdenes, la riqueza y la cultura, el mérito intelectual, se convierten en factores clave, decisivos del valor social.

Sin pertenecer al estrato noble, a la Poncella le fueron otorgados por su creador otros rasgos del modelo de caballero, que sirven como justificación a la falta de linaje. Y a través del discurso del propio personaje, el autor hace notar que a falta de ascendencia, las buenas acciones y correctos valores sirven para enaltecer a un caballero,³⁶ según contesta la pastora cuando el duque de Savoya no quiere combatir con ella, por no ser de tan alto linaje como él:

Si por la limpieza de vuestro linaje y la grandeza de vuestro estado, señor, me quitáis de no ser digna para entrar en campo por vos, yo, en quanto a mí, conozco ser verdad, mas si aquella grandeza y alta sangre que de vuestros antecessores heredastes, por vuestros yerros tan feos se pierde, no es muy grande honra que otros menores que yo entren con vos en campo y vos vençan. ¿Quién será en el mundo tan pobre que tome vuestras riquezas con la mengua de vuestra fama? (...) Por cierto a mí plaze que no seamos iguales, ¡ni Dios lo quiera!, porque las obras de cada uno son más poderosas de alçar o abaxar que ninguna pobreza ni baxeza de linaje; e en el vuestro no ay uno que tantos deservicios y traiciones contra su señor natural ha fecho, y en el mío, aunque pobre, ay una que con lealtad y fe trabaja y muere por su servicio. (*Poncella*, pp. 376-377)

A través de su discurso la doncella considera que por sus malas acciones –al apoyar a los enemigos del rey de Francia, cuyo pariente cercano es, y luego no cumplir su promesa de apoyarlo– el duque resulta más bajo y ruin que ella. Así, el autor configura la caracterización de la doncella: a falta de sangre real, las acciones que realiza para defender a su rey la hacen digna de ser caballero. Si bien no tiene un nombre ni un parentesco al cual emular y engrandecer, ni ofrece un linaje como garantía de sus capacidades, la Poncella se gana la confianza del rey y la fama a través de sus hazañas. El hecho mismo de propiciar una discusión en torno al origen y

³⁶ Una justificación similar se presenta en las *Sergas de Esplandián* con el personaje de la doncella Carmela, aunque en este caso no se trata de un comportamiento caballeresco sino de un merecimiento cortesano, a decir de Urganda la Desconocida: “–Carmela, tú fuiste de muy baxa condición, mas la virtud y generoso coraçón tuyo, que muchas vezes faze iguales a los baxos con los altos, merece que seas puesta a los pies de los emperadores”. Garci Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*, ed. de Carlos Sáinz de Maza. Madrid: Castalia, 2003, p. 820.

posición social del personaje, y de justificar su ausencia noble, evidencia la importancia que tiene esta característica para el desconocido autor de la obra en el diseño de su peculiar caballero.

En general, es posible afirmar que en las historias caballerescas el caballero sigue siendo un noble cuyo alto linaje advierte sus capacidades y propicia hazañas para igualar e incluso superar a su propia ascendencia.

Crianza del caballero

Así como la importancia y propósito de la posición social del caballero, otra característica del modelo literario que permanece en estos textos es la mención de la crianza y educación del personaje protagonista. Como en la gran mayoría de los romances medievales, en las obras que conforman la narrativa caballerescas breve este aspecto es contado en unas cuantas palabras, haciendo sólo una referencia rápida a esa etapa del personaje.

La educación de Oliveros y Artús es la más extensamente narrada, en los límites propios del género, y al tiempo que habla de las enseñanzas que recibieron, tanto en el uso de las armas como en comportamiento cortés, el narrador destaca sus habilidades y talentos:

Quando Oliveros y Artús fueron en edad para manejar las armas, fueron encomendados a un noble y esfoçado cavallero, el qual assí en criança y buenas costumbres como en el juego de las armas tuvo cargo de los enseñar. (...) Su criança excedía assí en dichos como en fechos a todos los discretos de la corte. Por abreviar, ninguna bondad, beldad, discreción y abilidad puede caber en hombre que en ellos muy cumplida no se fallasse. En los exercicios corporales, como jugar a la pelota, correr, saltar, luchar, tirar la barra, tirar la lança, ninguno se igualava con ellos. (*Oliveros*, p. 188)

En cuanto a la crianza de Canamor, el narrador destaca el interés de su padre en protegerlo, lo que se refleja en el tipo de educación que recibió:

Y este rey, por no aver otro hijo ni hija que sucediesse en el reino después de sus días sino este, hízolo criar a muy grandes vicios y poner en él muy grandes guardas para lo defender y amparar de los peligros y tentaciones del mundo. Y este infante passó assí sus días desta manera hasta que ovo hedad de catorze años. (*Canamor*, p. 3)

Pareciera que Canamor fue un infante sobreprotegido por el rey, quien no le mandó instruir propiamente en el arte de la guerra, según lo que omite el narrador, aunque quizá sí, en el de la cortesía, por lo que Canamor decide ir a buscar aventuras por su cuenta. Pero, además de hacer mención de la crianza, se destaca la importancia de ésta en el discurso y acciones posteriores del caballero, a través de quien la impartió: el conde de Catagán, a quien Canamor decide ayudar en su guerra contra el duque Gordón: “E por la criança que en mí hizo, querríale ayudar por mi persona, pues no alcanço más ayuda” (*Canamor*, p. 4). De tal manera que mediante el ayo de Canamor, se propicia la primera acción guerrera del caballero.

Con respecto a Turián, se sigue más o menos el mismo mecanismo para destacar la educación del personaje, pues si bien no se mencionan sus detalles, el autor o refundidor le concede importancia a su ayo, el conde Aliseos, quien lo aconseja en sus grandes decisiones y realza así su autoridad sobre el infante:

E quando el conde gelo oyó dezir, que en su niñez quería ir en tal demanda, maravillóse mucho, y díxole que hiziesse sus hechos como hombre que avía de sacar hija de rey tan guardada, que primero viesse la salida que la entrada. (...) Y dixo al infante:

–Señor, yo creo que vos podéis aver muy bien esta donzella que dezís, e comoquier que sea, yo quiero ir con vos. E porque hayáis buen fin en vuestros fechos, id con licencia del rey vuestro padre y con su bendición. Y dezilde que queréis ir a otro lugar, que si le fazéis esta relación, no vos la dará. (*Canamor*, p. 38)

En la relevancia que tienen los ayos, los que en su momento se encargaron de instruir al padre y luego al hijo, se aprecia el interés del autor en mantenerlos dentro del modelo de caballero y, al mismo tiempo utilizar dicha característica para propiciar el avance narrativo. En el texto sobre Enrique no se habla concretamente de los detalles de su educación, pero también se destaca el papel de su ayo, el conde Jufre de

Flandes, quien desde los cinco años “lo criava lo más viciosamente que podía” (*Enrique*, p. 127). Este personaje también tiene autoridad sobre el caballero y le es indispensable como consejero:

Y dixo Enrique al conde:

–Padre, bien sabéis vos de cómo me criastes desde muy niño y agora el marqués fablava conmigo muy afincadamente que casasse con su hermana y yo desto ni de otra cosa no haría nada sin vuestro consejo. E sobre esto dad respuesta aquí al marqués de aquello que entendierdes que se deve hazer. (*Enrique*, p. 131)

Por su parte, a pesar de que no se menciona la educación o crianza de París, sí se habla de la que Viana recibió: “Leer romances, y canciones de tañer instrumentos, y dançar y otras cosas en que tomasse plazer le eran enseñadas” (*París*, p. 664). Cuando el narrador empieza a hablar de él, París ya tiene 25 años. Pero de él destaca su facilidad para tañer instrumentos, los muchos y bellos vestidos que tiene y los animales de caza que cría, lo que hace suponer que, como Viana, también pudo tener una educación basada en los aspectos cortesés, aunque no se hace referencia alguna a su instrucción en el uso de las armas. Aún así, la mención de la crianza cultural de Viana permite ver que el autor no quiso dejar fuera esta característica propia de la nobleza.

En el particular caso de la Poncella de Francia, como no es de origen noble, no se habla de su educación, seguramente inexistente, pero de su etapa de formación se menciona que: “fue usada de guardar ganados, la qual en este oficio duró fasta la edad de XIX años” (*Poncella*, p. 358). Sin embargo, cuando llega a la corte del rey de Francia, sin que lo diga explícitamente, el narrador deja entrever que recibió por los menos algunas instrucciones sobre el uso de las armas: “La qual, aunque no muy diestra a cavallo, en pocos días era uno de los mejores cavalleros de la brida que en ambas cortes de los reyes avía” (*Poncella*, p. 368). Ya al final del relato, aunque no podría tomarse como una formación pero hace recordar algunos de sus aspectos,³⁷ se destaca

³⁷ Ver “Crianza del caballero” en el apartado 3.2.3.

su interés de escuchar y saber sobre hechos de armas:

Ella siempre las noches largas del invierno leía las glorias de los que por las armas las ovieron y después de aver leído, assí como cada uno se envicia en platicar lo que más le plaze, assí ella, lo que por la tregua no podía poner en obra, por exercitar la memoria al ábito militar, los famosos fechos de los passados platicava. (*Poncella*, p. 424)

La crianza del caballero, con algunas variaciones mínimas, que más que alejarse del modelo se sujeta a él, es una de las características que permanecieron en la narrativa caballeresca breve.

Apariencia física

Por otra parte, el modelo literario de caballero medieval demanda otro rasgo para describir al personaje, la apariencia física. En las obras que nos ocupan también permaneció en la configuración del protagonista y, en algunos casos, propicia el desarrollo argumental de la obra en que está insertado. Por ejemplo, la belleza de Oliveros provoca que tenga que dejar la corte de su padre, pues su madrastra se enamora de él. Esta es su reacción cuando él la rechaza: “Oliveros, maldita sea tu beldad y fermosura si por ella eres tan presuntuoso y inhumano que niegas el tu amor a una reina como yo” (*Oliveros*, p. 195).

Los rasgos físicos dan cuenta, según vimos en el capítulo anterior, de la posición social del personaje, como se nota en la impresión que provoca Oliveros cuando entra en el palacio del rey de Inglaterra, luego de ganar el torneo de Londres:

Le rescibió el rey con gran plazer, y assimesmo todos los cavalleros le fizieron mucha honra. Y aunque algunos dellos le querían mal por causa del torneo, ni por esso dexavan de escuchar sus concertadas razones y no se fartavan de mirar sus lindas faciones y su perfecta criança, y se empuxavan el uno al otro por verle. (*Oliveros*, p. 230)

También en el caso de Enrique esta característica va a mostrar su posición

social. A pesar de que doña Oliva y el conde de Flandes tratan ocultar que Enrique está vivo y lo hacen pasar por hijo de un comerciante para que el conde Tomillas y su padre no le hagan daño, a los quince años su apariencia delata su linaje:

Y tanto anduvieron por muchas tierras fasta que llegaron do estava el marqués de Monferrat; entonces estava Enrique en quinze años. (...) Y en tanto que estavan al yantar, mientras más mirava el marqués al donzel más se pagava de su vista y pensó en su coraçón que no podía ser su hijo, sino de hombre de alto linaje. (*Enrique*, p. 129)

Al mismo tiempo que pone al descubierto el linaje del caballero, la apariencia sigue anticipando la fortaleza del cuerpo, indispensable en el oficio guerrero, como ocurre a Turián cuando llega a la Torre de los Justadores, según observó el siervo de Itaños: “Díxole cómo era venido allí un cavallero de grande cuerpo y muy bien hecho, y que le parecía hombre de gran fuerça” (*Canamor*, p. 72). La apostura anticipa la capacidad guerrera de Turián:

Y el rey Ados estava muy enamorado dél y preguntava a los cavalleros si era tan valiente en los hechos como hera hermoso e grande en el cuerpo, y todos le dezían que era mucho más en los hechos que no lo que en él parecía. Y plazía mucho al rey porque se lo alabavan, porque entendía de salir con su honor. (*Canamor*, pp. 82-83)

Lo mismo ocurre con Enrique, pues se destaca que la complexión física del caballero motivaría a cualquiera para seguirlo en la batalla, en voz de Mergelina:

E después de armado muy bien y a su plazer, subió encima del cavallo y començóle de apretar, de lo qual se contentó mucho la infanta en vello cómo era bien enfrenado y de cómo lo hazía muy bien. Y dixo Mergelina:

–¡Por Dios, Enrique, de cómo parecéis bien encima del cavallo estoy maravillada!, que si dado me fuesse cavalgar, yo iría con vos de grado. (*Enrique*, p. 148)

En estos relatos la belleza del caballero sigue propiciando las actitudes corteses, como se vio en los romans de materia antigua, en el apartado 2.1, y en

nuestros textos se observa en tres aspectos. Primero, como en el caso de Turián, porque atrae a las doncellas en la corte: “Y estando Turián cercado de muchas dueñas y donzellas, todas estaban hablando de sus virtudes y de la gran valentía de su cuerpo” (*Canamor*, p. 91).

El segundo aspecto tiene que ver con el entretenimiento en ese ámbito, lo que especialmente se nota en París, cuya cortesía es muy importante en su historia, pues tiene talentos artísticos:

E quando estavan en grandes honores y grandes famas, aquestos dos cavalleros llevavan lo mejor de muy gran belleza y muy grandes tañedores de instrumentos y de muy bellos cantores, mas París era más gentil cantor que no Eduardo. (*París*, p. 664)

Además de su talento para cantar y tocar instrumentos, París es presentado con una apariencia agradable que lo hace destacar en la corte, más que en el campo de batalla como guerrero fuerte y eficaz.

El tercer aspecto cortés de la belleza es su acercamiento a la dama, porque la presencia física del caballero está a la par que la de su dama, como ocurre con Turián:

E vídole la cara, la qual desseava ver, y parescióle tan bien qual nunca otro cavallero le pareció. Y díxole:

–Por Dios, cavallero, muy gran virtud y gran fuerça avéis en armas y en parecer; e bien parece que sois merecedor de la señora que con vos traéis. (*Canamor*, p. 75)

En este sentido, también tiene la función de propiciar el acercamiento amoroso, en particular entre Enrique y Mergelina, justo antes de la batalla contra el moro Mirabel:

Levantóse Enrique en pie con su lóriga vestida, y el almófar por las espaldas y la cofia en la cabeça. Grande es de cuerpo y delgado en la cintura, y las espaldas muy bien complidas, y fermoso en la cara, y muy bien hecho en todo su cuerpo por maravilla. Y se despidió del emperador y la mano le besó y fue a tomar por la mano la infanta Mergelina diziendo:

–Señora, con vuestra gracia y rogado a Dios que vengamos con mucho bien aína.

Y dixo ella:

–Assí plega a Dios, amigo, ca si en otra manera ha de ser, no querría más bivar un día. (*Enrique*, p. 153)

Por otro lado, en el caso de la Poncella, el narrador da relevancia a la apariencia física especialmente para igualarla en fuerza y complexión a cualquier caballero:

Ella era muy alta de cuerpo, más que otra muger, y todos los miembros muy rezios y doblados; el rostro más varonil que de dama: los ojos tenía amarillos y bellos y de muy alegre vista, nariz y boca en su rostro bien puestas; toda ella junta parecía muy bien, y los cabellos muy largos y ruvios, con los quales ella fazía diversos tocados. (...) El aire del pasear tenía de gran señor, mas como la miraba con pensamiento del esfuerzo suyo, más con ojos de ver a Héctor que a dama era de todos mirada, y aunque no más de sola la figura era pintada vi, como a amazona, y no como a muger deste tiempo la miré. (*Poncella*, p. 382)

Nuevamente vemos que el autor de esta obra se esfuerza por construir a su personaje según el género caballeresco, a pesar de que tiene poco material para hacerlo; por lo que en su descripción física procura introducir, por lo menos, la fortaleza que un caballero tendría y una presencia varonil, dejando claro que poco tenía de femenina. Pero no olvida mencionar que era “de muy alegre vista”, es decir que era bella, como el modelo de caballero lo determina.

Finalmente, estas tres características en el rubro de origen y posición social del caballero, la posición social, la crianza y la apariencia física son las que permanecieron en la configuración de los personajes protagonistas en las historias caballerescas. Se mantuvo también su función como presentación y avance de las capacidades del caballero.

Eficacia guerrera

Otros rasgos, ahora en lo que se refiere al proceso de perfeccionamiento y a la actividad guerrera del caballero, también fueron conservados por los autores con

apenas mínimas variantes: la eficacia guerrera –a través del arrojo, la fuerza, la agilidad y el esfuerzo, así como del uso de la lanza y la espada–; el comportamiento del personaje al mando de un ejército, y su desempeño como rey y gobernante. En el proceso mencionado, según se determinó en el apartado 3.2, se concentran las cualidades bélicas del caballero que lo hacen reconocible frente al resto de los personajes con los que se relaciona. La eficacia guerrera es una de las características más llamativas del modelo de caballero novelesco, por lo que su permanencia en el género breve que analizamos es imprescindible, así como las cualidades que la conforman.

Todos los caballeros de las obras revisadas están provistos de eficacia guerrera, y en algún momento y con diferentes intensidades o atención del narrador, presentan las cualidades que éstos requieren para alcanzarla. Revisemos el arrojo, que como ya se dijo implica el denuedo ante una dificultad o la muerte misma. En Artús es evidente cuando lucha contra el león, mientras busca a Oliveros:

Y no hovo andado mucho quando vio un muy grande y espantable león que iva caçando por el monte. Y quando le vido, rebolvió la capa al braço y echó mano de la espada por estar más apercebido si el león le acometiesse. Y en esto sintió el león sus pisadas y tomó el camino para él, y Artús se encomendó a su Criador y lo esperó osadamente. Y del primer saltó pensó el león ferirle con las uñas y tendió la pata, y Artús tendió el braço izquierdo, y el león se asió de la capa y metió las uñas por el braço. Y Artús dió un golpe al león que le cortó el braço y dio con él en el suelo. (*Oliveros*, p. 271)

También se nota esta cualidad bélica cuando se presenta a Canamor decidido a luchar en combate singular contra Brocadán, a pesar de las noticias que tiene de él, pues Leonela le dice que mata a todos aquellos con quienes combate, a lo que el caballero responde: “–Señora, no mande Dios que assí sea, que ayuntado con él uno por otro, que aya en el coraçón de me esperar, que Dios me ayudará contra hombre que tal traición hizo” (*Canamor*, p. 22). Recordemos que, debido a su arrojo, el caballero es capaz de emprender aquello de lo que otros han huido. Desde luego, Canamor cuenta con que él tiene la razón y que Dios le ayudará a vencer al traidor; así

que el autor recurre al tópico medieval de que la fuerza está al lado del justo.

En el caso de París, el arrojo se manifiesta en el enfrentamiento con los escuderos del Delfín a pesar de que está desarmado; pues no desea presentarse ante él ni descubrirse como el que toca todas las noches ante la cámara de Viana, así que está decidido a resistir:

Estonces París dixo a los diez escuderos:

–Dexadnos, por vuestra cortesía, ca nosotros somos por fazer plazer y honra al señor dolfín y por ninguna cosa iremos ante él.

Y los diez escuderos le dixerón que por grado o por fuerça les convenía ir delante el señor. Entonces cada uno dellos metieron mano por las espadas, y aquestos dos, París y Eduardo, no traían sino espadas y broqueles con que se cobrían muy maravillosamente, tanto que todos aquellos diez escuderos del dolfín fueron acochillados y los hizieron huir. (*París*, p. 666)

Enrique también cuenta con arrojo, aunque el narrador lo destaca cuando ya ha empezado la batalla contra el soldán de Babilonia y más que desnudo ante la muerte, parece más un deseo imperioso de ganar:

Y desde que llegaron cerca unos de otros fuéronse ferir muy reziamente de la una parte y de la otra. E los golpes fueron muchos de ambas partes, mas a poco de rato los moros fueron muy maltratados, ca los christianos no les davan vagar viendo que estaban muy lexos de sus tierras e otro esfuerço no avían sino morir en servicio de Dios o escapar honrados. Mas sobre todos los siguió muy bien Enrique, como aquel que avía muy gran gana de vencer, firiendo y matando en los moros y esforçando los suyos y poniendo muy gran espanto en los paganos. (*Enrique*, pp. 135-134)

El arrojo es una cualidad otorgada a la Poncella durante el episodio de su ingreso a una villa sitiada, ya que para presentarse con el rey debe atravesar el cerco en medio del enfrentamiento entre los dos bandos:

E un día en el primero rebato, en una pequeña cesta tomada su fruta, lançóse entre la furia de los de la villa donde más rezió se peleava y assí en la buelta con ellos entró ante la persona del rey. El qual, como hombre cercado, en más tuvo aquel presente y atrevimiento y desseo con que aquella entró a lo dar, que si una ciudad ganara. (*Poncella*, p. 359)

El narrador destaca este arrojo justo antes de que ella participe en una batalla o en un encuentro singular, y recurre a la impresión que le causó al rey esta actitud, lo cual incrementa el dramatismo del rasgo.

Una vez dentro de la batalla, estos caballeros también son presentados como personajes considerablemente fuertes. La fortaleza física es una de las cualidades inseparables del personaje según el género y que tiene varias expresiones durante la acción bélica. Esta es una de las características que más destacan en la Poncella, quien luego de soñar durante nueve noches que ella ganaría para su rey el reino de Francia, nota que su fuerza y entendimiento aumentan:

E assí como la primera noche començó, assí en cada día en aquellos nueve sentía su saber y fuerça crecer tanto qu'el padre y la madre por sus discretas razones lo conoscían. A todos los hombres de aquel lugar, a quien más la fuerça y juventud les ayudava, les fazía tantas sobras en qualquiera que de fuerça ensayava como quatro hombres rezios a uno muy flaco farían. Ella, pues, veyendo sus fuerças y descreción tan crescidas, creyó como si lo viera que la restitución de Francia estava en las sus manos. (*Poncella*, pp. 358-359)

Ya que no posee ni el linaje, ni la educación que corresponderían a un caballero –dada su posición social, según se vio con anterioridad– a esta pastora, junto con los sueños reveladores, el autor le otorga la fuerza y la discreción, recurriendo a una explicación sobrenatural de que las tiene por voluntad divina; así que la doncella en sólo nueve días adquiere *sapientia* y *fortitudo*, ambas cualidades indispensables para ejercer su función guerrera.

En los caballeros regulares, que no requieren justificar la fuerza, ésta se va a reflejar especialmente en las primeras embestidas de los combates singulares, como se muestra con Oliveros, en el torneo de Londres:

Y Oliveros le ferió de tal suerte que le fizo volar de la silla y el cavallo juntó la barriga con el suelo. Y dixeron que el cavallero negro era de muy grandes fuerças. Y bolvió Oliveros con tan gentiles continentes como si nada hobiera fecho, e luego fue servido de lança muy mayor que la primera. Y fue para un cavallero que le esperaba con la lança en el ristre y encontráronse con tanta fuerça que Oliveros

quebró las cinchas y el petral del cavallo y echó al cavallero y la silla en el suelo.
(*Oliveros*, p. 219)

En la mayoría de los casos la fortaleza física es apreciada por los caballeros que la sufren o los personajes que observan los enfrentamientos, de forma que el narrador presenta sus opiniones sobre los fuertes golpes dados por los protagonistas. Un ejemplo de ello son las súplicas de Brocadán ante las embestidas de Canamor:

Y entonçes se apeó Brocadán y se fue a arrimar al padrón que estava en medio del campo, muy cansado, y ya se sentía de su muerte que era muy cercana, y dixo a Canamor:

–Por Dios, señor cavallero, tened un poco vuestra espada. ¡Mal aya quien tan fuerte y tan grande la fizo!, que por ella y la gran fuerça que avéis soy llegado a la fin de mis días, y ruégovos que me dexéis desarmar y matarme heis más aína.
(*Canamor*, p. 29)

La fortaleza de Turián es exaltada en voz de los personajes observadores; cuando el emperador revisa el cadáver del rey Diacolo, quien llevaba una lóriga mágica imposible de romperse pero que murió por los fuertes golpes del caballero:

Y desde fue traído al palacio del emperador, mandóle desarmar e no le hallaron herida de que saliesse sangre, mas tenía todo el cuerpo magullado y negro como el carbón por los golpes. Y desde esto vieron, los señores fueron maravillados y dixo el emperador:

–Ves, amigos, qué fuerça la de aquel cavallero, matar assí este rey que era tan valiente como él sin ferida de que deviesse morir; y con la fuerça le ahogó. (...)

Y mando el emperador catar la lóriga y falláronla sana como la metieron en el campo. Y dixo:

–Agora es bien provada mi lóriga. (*Canamor*, pp. 89-90)

Otra de las cualidades físicas que producen la eficacia guerrera durante los enfrentamientos del caballero y que se mantienen en el diseño de nuestros caballeros, es la ligereza. París es presentado como fuerte y ligero durante el torneo de la ciudad de Viana:

Y diéronse tan grandes golpes pechos con pechos que muchos cavalleros cayeron un momento en tierra, y cada uno hazía su poder de aver el honor. Y como fue tarde, muchos de aquellos eran enojados y toman espacio de reposar, mas París más fresco era a la tarde que a la mañana y dava tales golpes que ninguno le osava esperar. (*París*, p. 669)

Cuando Enrique ve la poca prudencia del senescal de Mergelina, trata de huir de él, y lo hace a través de un salto que muestra su ligereza:

Dixo el senescal:

–Luego avéis de ir comigo o vos tengo que dar con la vara que en la mano tengo un gran golpe.

Enrique ovo muy gran pesar del senescal que assí era desmesurado y porque no se desmesurasse contra él, fuesse hazia la cava y saltó ligeramente de la otra parte. Y como estava ayuno y muy flaco, assí saltó que el senescal quedó aí maravillado y espantado de cómo avía saltado tan ligeramente, porque la cava tenía veinte pies de ancho y treinta en hondo. (*Enrique*, p. 144)

La agilidad y destreza sobre el caballo de Oliveros es descrita por el narrador al final de la segunda jornada del torneo de Londres y ensalzada en voz de los espectadores, lo que ayuda a crear mayor impacto en el lector:

E quando Oliveros vio a Helena, pidió otro cavallo y saltó en él muy ligeramente a vista de Helena y de los juezes, y fizo en él tales cosas que algunos dizían que era diablo y no hombre, y por cosa que el cavallo fiziesse, no hazía más mudamiento en la silla que si fuera nascido en ella. E quando el rey lo hovo mirado, dixo:

–Si el torneo turasse otros tres días, este cavallero era bastante de destruir todos los cavalleros que oy estaban en esta plaça. Mirad quán ligero y quán dispuesto, y mirad su escudo y sus armas y conosceréis lo que ha passado. (*Oliveros*, p. 224)

Desde luego, esta cualidad física ayuda a librarse de adversarios superiores en tamaño, diferencia que implicaría una desventaja, pero que bien aprovechada garantiza la victoria, como se muestra en la manera en que Artús vence al león:

Y Artús, que era muy ligero, desvió el cuerpo dando un golpe de su espada y le cortó la otra mano, y cayó el león dando muy feroces bramidos y Artús alçó su

espada y le cortó el cuerpo por medio, y siguió su camino. (*Oliveros*, p. 271)

A estos caballeros igualmente les han conferido sus autores el esfuerzo o ardimiento, cualidad de mostrarse decididos a vencer en cualquier situación guerrera en la que se encuentren, según se vio en el capítulo anterior. Esta actitud que permite que el caballero sea presentado como resuelto y temible, es destacada por el narrador sobre todo durante los enfrentamientos campales.

Oliveros, durante la batalla contra los irlandeses, presenta tal esfuerzo en sus embestidas que hace huir a sus enemigos a pesar de que lo tienen rodeado:

E estando Oliveros a pie con la espada en la mano cortando braços y piernas, derribando cavallos y cavalleros, trabajavan sus enemigos por darle muerte, mas en poco tiempo derrocó dieziséis cavallos y los cavalleros metió a muerte. (...) E tanto fizo Oliveros y su gente que los reyes de Irlanda no podieron resistir a sus grandes golpes y bolvieron rienda para el puerto. Y Oliveros siempre los siguió fasta que entraron en las naos, matando muchos dellos. E con los que los pudieron seguir alçaron vela y se bolvieron a Irlanda muy desconsolados. (*Oliveros*, p. 247)

Esta misma actitud la tiene Canamor al defender a su amo, el conde Catagán; su resolución lo hace más fuerte y provoca temor a sus adversarios:

Y desde que vido la lid buelta, el infante Canamor entró dentro en medio de la batalla, como esforçado cavallero, y dexó a su escudero en el valle. Y el infante peleava tan bravamente contra los del duque don Gordón por su amo el conde Catagán que le avía criado, que lo amava mucho, que era gran maravilla. E allí fue la batalla muy grande y muy cruel, y duró mucho; pero más durara si les diera vagar Canamor, que en tal guisa los fería con el espada, que no avía aí hombre que rescibiese un golpe que quisiese atender otro. (*Canamor*, p. 6)

Enrique, por su parte, tiene tal esfuerzo que además de hacer huir a los moros, sirve de ejemplo para sus propios hombres:

Assí passó por muchas batallas matando y derribando y llegó a la batalla del soldán de Antonia, que traía muy gran poder. Y entre todos lo devisó, que parecía señor de aquella batalla, y dióle tal golpe con la lança por los pechos que muerto

en tierra lo derribó. Y después passaron aquella haz en que fizieron gran mortandad y Enrique esforçó mucho a los suyos y llegó a la otra batalla, do venía el príncipe de Domas, y ovo de topar con él y dio con él muerto en tierra. Quando los paganos esto vieron, no osaron más atender y dieron a huir quanto los cavallos los podían llevar. Y Enrique con los suyos firiendo y matando en ellos quanto el día les duró. (*Enrique*, p. 135)

El esfuerzo del caballero provoca que se muestre su ventaja sobre sus contrarios; como ocurre con París, que no desea salir del campo del torneo de las tres doncellas, hasta vencer y galardonar a Viana como la más hermosa, mientras que los otros contendientes están cansados y desanimados:

Y en muy poco espacio fasta ora de vísperas fueron hechas tantas de justas y hechos de armas tan fuertes y poderosas que no quedó en la parte de Viana sino París en su cabo, los quales eran muy cansados y dixeron que quedasse la justa fasta otro día de mañana. Y París dixo:

–¡Por cierto, no saldré jamás deste campo fasta que yo aya visto el fin de estas justas!

Y firió tan poderosamente sobre aquellos, que no era ninguno que le ossase esperar ni estar delante, assí que tan valientemente París venció todas aquellas justas y la truxo a fin. (*París*, p. 675)

Además, cuando la vida del caballero corre peligro porque el adversario es superior en fuerzas, el narrador puede destacar su esfuerzo para sobreponerse y vencer, como se presenta a Artús cuando se enfrenta a la bestia-dragón, ya que aún con miedo se muestra decidido a sobrevivir:

Y como estuviesse cansado y ferido en muchas partes del cuerpo, aunque vio alçar la cola, no pudo apartarse tan presto que el cabo della no lo alcançasse por las espaldas y dio con él en el suelo. Y luego, antes que se levantasse, saltó el feroz animal pensado en cevar su vientre. Mas como el cavallero tuviesse aún la espada en la mano, tiró una estocada por baxo, adonde no estava el cuero tan duro como en otras partes del cuerpo, y metió la espada por las entrañas fasta el corazón, y cayó sobre él echando espuma por la boca y fumo que cobría todo el valle. Y el buen Artús salió por debaxo del animal lo mejor que pudo. (*Oliveros*, p. 274)

El esfuerzo de la Poncella es manifestado cuando se enfrenta a una situación de

gran peligro, no sólo para ella sino para su causa, como ocurre durante la batalla contra la armada de Inglaterra que tienen superioridad numérica y de armas:

Y luego de la venida de aquella gente, la Poncella y los suyos tomaron corazón y con furioso acometimiento llegaron a la palizada de los ingleses y quemándola y con gran desnudo peleando, la entraron. E allí todos salieron al campo: hombres de armas a pie con gran peonaje de la flota ofendían mucho a los de cavallo de la Poncella. Pero después de muy porfiada y reñida batalla entre ellos, fueron desbaratados los ingleses y muchos dellos despojados y presos. (*Poncella*, p. 373)

El narrador destaca su esfuerzo durante su intento por descercar la ciudad de Borjas, en medio de un río:

E la Poncella jamás se falló en cosa que tanta fuerza y corazón oviesse menester, que ninguno fue tan rezió que no desmayasse. (...) Y en el río que era muy ancho, mayor mucho que Duero, allí a pie pensó con la prisa de sus enemigos ser muerta. Mas ella con la lança corta como chuça traía un corro en derredor de sí como gran maestro d'espada de dos manos ante sus discípulos. (...) Mas como ella vido assí gran gente de la suya junta, muy esforçadamente començó a pasar su vado. Y ella delante con su bandera, y tan rezió los cometió que por fuerza los ingleses no pudiendo resistir, passó. (*Poncella*, p. 396)

Otro factor para mostrar la eficacia guerrera, el buen uso de la lanza y la espada, se mantiene en la caracterización de estos caballeros. Como ya se vio, el género caballeresco incluye acciones bélicas que pueden ser combates singulares y enfrentamientos campales. En la narrativa caballeresca breve estos encuentros, a pesar de ser descritos más parcamente, siguen funcionando para ofrecer una imagen del caballero como guerrero competente. Así que la destreza con la lanza se expresa, por lo general, con un sólo golpe que derriba al contendiente, como hace Enrique cuando se enfrenta a Mirabel:

Y tomaron los escudos y baxaron las lanças y fuéronse a encontrar el uno con el otro muy reziamente. Mas Enrique lo cogió muy de lleno en el escudo, tanto que todo gelo quebró, y la lança passó de la otra parte del escudo, rompióle quanto de la carne alcançó. Y el almirante Mirabel cayó luego en tierra a los pies de su cavallo. (*Enrique*, p. 149)

La victoria por la primera embestida del caballero es un recurso que permite agilizar la narración y crear mayor dramatismo; por ejemplo, la defensa de la doncella de la iglesia por Canamor:

Entonces se fueron ambos dos a acometer muy bravamente, mas al primer golpe libró Canamor su cabeça y la de la donzella, ca le hincó la lança por los pechos que le passó el escudo y le falssó las armas, y cayó el cavallero en tierra. Y sacóle la lança del cuerpo y descendió del cavallo, y metió mano a la espada y cortóle la cabeça. (*Canamor*, p. 10)

Esta destreza sorprende incluso al mismo caballero, Turián, cuando pelea contra los hermanos de Tibán:

Entonces firió Turián de las espuelas al cavallo y fue herir a Angote con la lança en el escudo, que dio con él del cavallo a tierra y estuvo assí desacordado fasta que le desarmaron, que pensaron que era muerto. Y desque esto ovo hecho, cató la lança y hallóla sana y maravillóse de tan pequeño encuentro caer aquel cavallero. (*Canamor*, p. 113)

No sólo en los encuentros singulares se nota la eficacia guerrera con el uso de la lanza; en la batalla de los arenales, como destaca el narrador de *La Poncella de Francia*, también es posible destacar con esta arma:

La Poncella fizo tales cosas en esta batalla por su lança, que los suyos y los contrarios no hablaban ál sino de su manera de pelear; la qual sacó en las cubiertas sobre un raso unas letras carmesí que dezían: “Ego sum”. E assí este mote escrito, con sus cabellos sembrados sobre una celada, salió a aquella batalla bien conocida, de manera que los estoriadores escriven cosas increíbles de los duques y grandes y menores que ella prendió en aquel día y mató por su lança. (*Poncella*, p. 393)

En cuanto al uso de la espada, los caballeros también se presentan como hábiles y fuertes guerreros. La narración de las acciones de Oliveros en el torneo de Londres permite observar la ferocidad que se requiere para ser un combatiente

eficaz:

E Oliveros echó mano por la espada y entró entre sus enemigos como un león bravo, cortando brazos y cabeças, derribando hombres y cavallos. (...) E iva por el torneo mirando cuál de sus contrarios lo fazia mejor, y no parava fasta en topar con él. Su espada era de color sangre y assímismo la manopla y el brazo fasta el codo. Sus golpes eran más crueles a la postre que al principio del torneo. Nunca descansava, antes discurría todo el campo muchas vezes de un cabo a otro, matando y firiendo a diestra y siniestra. (*Oliveros*, p. 222-223)

La habilidad con la espada también es otorgada a Canamor, quien de un solo golpe puede matar al duque Gordón: “Y diole con el espada un gran golpe por encima del yelmo que le hizo perder la vista de los ojos; y cayó del cavallo en tierra muerto” (*Canamor*, p. 6). Las narraciones de los enfrentamientos armados con la espada, suelen enfatizar la violencia y valor de los caballeros por el uso de la hipérbole, en este caso cuando Turián se enfrenta contra Itaños:

Y metieron mano en las espadas, y a todos parecía que según ellos se ferían que no curavan de sus vidas. Y saltavan las centellas de los yelmos atán fieros golpes se davan y quanto más entre ellos durava la batalla, tanto más se les encendían los coraçones; y feríanse tan reziamente con las espadas que todos se maravillavan de la fuerça de Turián y de los grandes golpes que dava. (*Canamor*, p. 74)

En general, estos caballeros conservan la eficacia guerrera. En algunos casos, no se especifican las cualidades que los hacen buenos combatientes, pero los narradores hacen hincapié en su preeminencia sobre sus contrarios y la admiración que causa en otros personajes; por ejemplo, las reacciones al ver pelear a París luego del Torneo de Viana: “Grandes loores y gran precio fue dado al cavallero de las armas blancas, mas ninguno no le conoció, y tanto era loado de la su cavallería que muchos eran enamorados dél” (*París*, p. 669).

Obligaciones del oficio caballeresco

De las obligaciones caballerescas del personaje protagonista en la narrativa breve que nos ocupa sólo permaneció una, hasta cierto punto: el resguardo de la doctrina cristiana; pero en el sentido de mostrar su religión cristiana a través de acciones aisladas del caballero que implican atenerse a ritos y ceremonias, como encomendarse a Dios o a la virgen, asistir a misa, realizar oraciones, invocar a Dios en las expresiones o juramentos. En París se destaca su amistad con un obispo pero ello no ayuda a caracterizarlo. Oliveros muestra actitudes de buen cristiano al pagar la deuda de Juan Talabot para que fuera enterrado en un lugar consagrado. En algún episodio, todos los caballeros son presentados realizando alguna acción relacionada con la ideología dominante.

Al mando de un ejército

En otra categoría, en estas obras persisten las características del caballero como capitán al mando de un ejército. Ya se habló en el subapartado correspondiente del capítulo anterior, que la eficacia guerrera del protagonista infunde en sus contingentes arrojo y entrega, ya que sus actitudes y cualidades les sirven de ejemplo. Es el caso de la Poncella, cuyo esfuerzo tiene un impacto positivo en su huete: “Seyendo pocos, en el esfuerço della se esforçavan. Y assí todos sin temor otorgaron el desafío de los contrarios” (*Poncella*, p. 371).

Del mismo modo, la participación del caballero protagonista causa temor o ira en sus contrarios, ambas actitudes se notan en la presencia de Canamor:

Y quantos en la lid avía, todos tenían ojo en Canamor, los unos por se guardar y otros por le ferir o matar que nunca en aquella tierra avían visto cavallero que tanto fiziesse en armas, porque ellos no le podían durar. (*Canamor*, p. 5)

El accionar del caballero marca la diferencia en toda la huete. En estos textos vemos que como capitán, al personaje le son dadas algunas actitudes que, aun fuera de la revuelta armada, influyen en el espíritu del grupo. Así se observa en la

configuración de Enrique, quien es presentado como un capitán disciplinario, al ajusticiar al Marqués de Monferrat por rehuir ante la presencia de los moros:

El marqués cayó luego sin habla, que no dixo ni bien ni mal, y murió luego. Enrique mandó a las gentes del marqués que se fuessen luego con él derechamente para el camino y si no, que esso mismo faría con cada uno dellos. E quando los de la hueste de Enrique supieron cómo matara tan sin ninguna duda al marqués por la covardía que mostró, ovieron todos muy gran miedo dél y receláronse dél y dende en adelante esforçávanse mucho con él, porque vieron que tenían muy buen caudillo. (*Enrique*, p. 134)

En otros momentos, el caballero obtiene el respeto de su gente por el interés y cuidado que pone en sus necesidades, según describe el narrador a Oliveros, como capitán generoso:

Y puso los hombres d'armas por su parte y por consiguiente los espingarderos y archeros. Y los anduvo mirando de uno a uno, y a los que fallava mal armados les dio las armas que havían menester muy cumplidamente. Y partió sus nobles con ellos muy francamente, y assí ganó las voluntades de sus hombres. Y dixieron todos que pornían osadamente sus vidas por su honra, y Oliveros les dio las gracias y los mandó aposentar todos muy bien. Y todos tenían qué contar de la franqueza de Oliveros. (*Oliveros*, p. 245)

Estos caballeros devenidos en capitanes o caudillos suelen animar y esforzar a sus contingentes mediante un discurso directo, en el que los instan a luchar con denuedo. En voz de Oliveros, ante la hueste de los reyes de Irlanda, observamos que les habla del servicio y lealtad al rey y sobre la honra que implica la victoria:

–Creo que vuestros vigorosos ánimos son sabidores de cuánto es más digna de gloria la honrada muerte que la vergonçosa vida. En este día se nos ofresce tiempo para combidar el rey nuestro señor a mayor humanidad y para que fagamos de manera que no diga la gente que fuimos para reçibir mercedes y no para servir. Y tenemos lugar para alcançar honra y provecho para siempre jamás empleando nuestras fuerças. (*Oliveros*, p. 246)

En el discurso de Enrique, a su vez, se destaca la urgencia del ataque y la intención vengadora del capitán, justo antes de partir a enfrentar a la hueste del

conde Tomillas:

–A gran priessa cavalgad todos y en los arzones de las sillas llevad alguna cevada. Y el que quiere comer lleve pan en su mano, que tan a priessa hemos de andar que no os podéis assentar a comer fasta que llegemos do os quiero llevar. Sabed que he fallado a aquel traidor conde Tomillas y vi todo su ardid. ¡Y por Dios que vengaremos a doña Oliva mi madre! (*Enrique*, p, 166)

En algunos casos, como el de la Poncella, es el narrador quien, en estilo indirecto, explica la manera en que les infunde valor y da instrucciones a sus compañeros luego de recobrar Turs y ajusticiar a los enemigos prisioneros:

La Poncella les dixo que se esforçassen en Dios y qu'el temor perdiessen, porque de una prosperidad en otra esperava que los echaría del reino y ellos crecerían, y que a los enemigos fazer guerra muy cruel a los vencedores favorece y a los contrarios aflaca. Y así ella, animando y esforçando las gentes que a su mando traía, dexó de la ciudad recaudo y fuesse a Campaña y puso en él real. (*Poncella*, p. 369)

Otra de las cualidades que conserva el caballero al mando de un ejército es el encargo de atribuciones y la planeación de las estrategias de ataque. Artús es presentado de esta manera cuando va contra los irlandeses para vengar a Oliveros, primero ordena a su hueste y después analiza el terreno enemigo, en voz del narrador:

E quando Artús vio a sus enemigos, puso su gente en ordenança y les dixo que no se moviessen. Y el cavallero en su cavallo y una gruessa lança en la mano, fue por ver la cibdad y la ordenança de los enemigos. Y luego conosció que havían ordenado de meterse en la cibdad si caso fuesse que les faltasse la victoria. Y se puso a pensar cómo los guardaría de bolver a la cibdad. Y buelto a su gente, les contó todo lo que avía vido y conosciado. (*Oliveros*, p. 291)

La Poncella de Francia también es mostrada como un capitán interesado en el orden de su hueste, y el narrador da relevancia a la manera en que organizó a los mandos, sin importar el estrato social al que pertenecen, sino su habilidad guerrera:

Las gentes del rey juntas, luego la Poncella como reina dellos ordenó sus batallas, así de cavallo como de peones, y fizo sus capitanes aquellos que más ábiles para la guerra conoció. (...) Y dio cargo de las batallas como ella entendió que más cumplía, y a muchos señores grandes fazía ir debaxo de la governación del cavallero, por pequeño que fuesse, rogádoles ella les pluguiesse de aquello, porque era lo que cumplía. (*Poncella*, p. 390)

Con respecto a las estrategias que proyecta, la Poncella fue conferida de una particular astucia para atacar a sus adversarios. En sus primeras acciones bélicas engaña a los ingleses, gracias a sus vestimentas de pastora; luego, utiliza algunas tácticas para recuperar las villas importantes como Roán, dividiendo su contingente y atacando a la ciudad por dos flancos; creando ingenios mecánicos, como la “nave aferrada” para tomar la Rochela y vistiendo a un adversario con sus ropas para crear confusión y descercar Cambray.

Turián, por su parte, es el jefe de los treinta caballeros que lo acompañan en su demanda por Floreta y como tal tiene que planear las estrategias a seguir y acuerda con ellos lo procedente para llegar a la fortaleza donde está Floreta, luego de divisar la ciudad de Sesena:

Y mostrárongela a ojo cómo estava ribera de la mar. Y él ovo mucho plazer y díxoles:

–Amigos, antes que allá lleguemos, pensad y ayamos nuestro consejo cuerdamente los que avemos de hazer.

Y desde ovieron hablado, acordaron que no llegassen la nave a la ribera, mas que fuesse el infante en el batel con quinze cavalleros y los otros que guardassen la nave. (*Canamor*, p. 42)

Como hemos visto, en la narrativa caballeresca breve el caballero sigue siendo caracterizado como un guerrero capaz de dirigir a un grupo porque tanto sus acciones que muestran eficacia guerrera, como su discurso, motivan esfuerzo en sus huestes y causan miedo a los enemigos. También muestra su astucia en la aplicación de tácticas para atacar a los adversarios.

El caballero como rey y gobernante

En otra categoría, en la que se presenta al caballero como rey y gobernante, encontramos que en cuatro de estas obras subsiste el ascenso social de los protagonistas, ya que Oliveros y Artús, Canamor y Turián, son coronados reyes, y Enrique llega ser rey de Jerusalem y emperador de Constantinopla; mientras que la Poncella alcanza una influencia decisiva sobre el reino de Francia; únicamente París no se convierte en gobernante, pues el delfín hereda a sus nietos.

Como responsables del reino, estos caballeros son caracterizados según el modelo de gobernante, pero principalmente están presentados como ordenadores de la política de sus territorios, por ejemplo Oliveros:

Mandó venir todos los señores del reino a la corte, y assimismo todos los regidores y alcaldes que havían regido las comunidades desde el día que su señor padre falleciera. Y puso algunos corregidores, alcaldes y regidores nuevos. Y hovo mucha justicia en el reino y fue la república muy favorecida. Y era el rey muy querido y amado de todos sus vasallos. (*Oliveros*, p. 304)

El aprecio que ganan de sus vasallos se debe a sus buenas acciones en el trono, como ocurre con Canamor cuando se hace cargo del reino de Leonela:

Anduvo por su reino y conociéronle las gentes y adoravan en él, y él dioles en que biviessen; y a los malos sacó de entre los buenos y fizo justicia dellos, y asseguró así a todos los lugares y caminos de sus reinos, que estaban mal tratados. De aquellos que dexó el malvado Brocadán y de todos lo que pudo aver, de todos fizo justicia, y assí fue ese rey Canamor muy justiciero y amigo de Dios y de su gente, y muy esforçado. (*Canamor*, p. 33)

Turián, como rey de Persia, no sólo organizó el reino de su padre, además logró varias conquistas: “guerreó con los canarios y los turcos, y en la Gran Bretaña muchas islas que ganó de moros” (*Canamor*, p. 122). Esta vertiente cruzada es más clara en Enrique, quien como rey de Jerusalem se la pasaba: “Assossegando su tierra y poniéndola en recaudo como pudiesse vivir en paz y en justicia” (*Enrique*, p. 140).

Si bien la Poncella, debido a la influencia de la fuente histórica no tuvo un ascenso social, se nota la intención del autor de mantenerla en los límites del modelo de caballero, pues luego de recuperar casi todo el territorio para el monarca francés, la presenta con una enorme influencia en la corte:

Y ella no quiso otro título tener sino la Poncella de Francia, que absolutamente el rey y el reino governava, y mercedes y oficios todos los dava ella y las rentas del reino venían a su cámara. (...) Y en aquellos cinco años de tregua tan gran justicia y orden puso en el reino que tanto era loada de virtuosa como de guerrera. (*Poncella*, p. 423)

De tal manera que, sin tener el título nobiliario, en la Poncella se depositan las cualidades de un buen gobernante.

Así que los caballeros en los relatos breves han sido diseñados con las características indispensables para la eficacia guerrera: el arrojo, la fuerza, la agilidad, el esfuerzo y la destreza con la lanza y la espada. Además, mantuvieron los rasgos del modelo como capitán y como rey. Todos estos elementos conservados permitieron que el personaje fuera fácilmente identificado como guerrero y miembro de la comunidad caballeresca, que lo hacen reconocible al público asiduo al género.

Relación del caballero con el rey

En cuanto a las relaciones del caballero que –como se vio en el apartado 3.3 del modelo literario medieval– determinan los rasgos de comportamiento del caballero según los personajes con quienes convive, la única que se mantiene invariable en estas obras es la relación con el rey. Casi todos estos caballeros son vasallos de un rey o de un señor poderoso. Oliveros y Artús, en un momento específico son vasallos del rey de Inglaterra; Turián es vasallo del Duque Marrón, por tener en su guarda la Torre de los Justadores; París es siervo del Delfín y la Poncella sirve incondicionalmente al monarca francés. El caso de Enrique es particular pues su infancia y adolescencia transcurrió viajando como mercader y en cuanto pudo tomar las armas se fue como

cruzado, así que no estuvo bajo ningún señorío; con la única autoridad con la que convivió fue con el emperador de Constantinopla, pero nunca como feudatario sino, al contrario, tomó su lugar como señor de los vasallos en la batalla contra Mirabel. Cuando pide justicia a su tío, el rey de Francia, lo hace desde su calidad de Emperador, es decir de igual a igual.

Aún con estas pequeñas variantes, en los caballeros se conservan los rasgos que les aporta la relación con el señor. Uno de éstos es el trato cortés y humilde de Oliveros, para quien el rey de Inglaterra es la máxima autoridad, por lo que siempre busca servirlo:

Oliveros vino al rey y fincó la rodilla delante dél y dixo desta manera:

–Señor, vuestra alteza me ha fecho más honra que mis servicios fasta agora han merecido, por lo qual le suplico, pues es servido que esté en su corte, me mande dar un oficio en que le sirva. (*Oliveros*, p. 235)

Por su parte, Turián muestra humildad y cortesía ante el emperador, quien representa una autoridad superior y resuelve las querellas entre los reyes, como la del rey Diacolo que reclama al rey Ados la mano de Floreta y no cree que se la hayan llevado sin su consentimiento. Al combate singular para dirimirlo asiste nuestro caballero en nombre del rey Ados y así se comporta, según el narrador: “Vino Turián y fincó los inojos ante el emperador e besóle las manos, y dixo que plaziéndole a su señoría él avía de lidiar aquella batalla” (*Canamor*, p. 83).

En lo que respecta a París, al principio tiene una buena relación con el Delfín, su señor, hasta que le pide la mano de Viana, a través de su padre, pero así fue como reacciona:

–¡Villano, tú no guardas mi honor!, por Dios te juro que yo te castigaré de la tu locura en la persona y en los bienes.

Y mandóle que él y su hijo no le viniessen delante. Y el cavallero abaxó la cabeça, y tornóse para su hijo y contóle todo lo que avía passado. (*París*, p. 686)

La respuesta del Delfín se explica ante la descortesía por parte de París, quien no es villano pero tampoco lo suficientemente noble para Viana y por lo tanto, lo que le pide le deshonoraría. Así que como su máxima autoridad puede disponer de un castigo no sólo corporal sino económico.

Además de la cortesía, derivada del poder, la relación del caballero con el rey implica actitudes mutuas de auxilio. Primero, por parte del caballero, quien a través de su eficacia guerrera presta sus servicios para resolver los conflictos que se le presenten a su señor y, por parte de éste, a través de su autoridad y poder real, puede solucionar alguna necesidad de su vasallo. Estos dos aspectos se observan con claridad en el primer encuentro de la Poncella con el rey de Francia:

E levantando la mesa, el rey le demandó que de qué tierra era; y desque sopo dónde venía, maravillóse tan lexos venir una muger a se poner en tanto trabajo y peligro de su entrada. E el rey le dixo que pidiesse merced, que aunque mayor necesidad tuviesse, se la faría. A quien ella assí respondió:

–No con pensamiento de recibir merced, mas con desseo de poder fazer servicios vine, señor, ante su alteza. (*Poncella*, p. 359)

Aunque el rey se encuentra en serios problemas, cree que ella necesita algo de él. Cuando, en realidad, ella quiere ofrecerle su apoyo. Desde luego, hay que tomar en cuenta que ella es su sierva y es menor, por lo que no tiene las obligaciones vasalláticas que tendría un caballero propiamente dicho.³⁸ No se espera su *auxilium*, por lo que el autor, en voz del personaje, tiene que justificar el deseo de ayudar a su señor, a pesar de los dos grandes impedimentos para hacerlo, ser mujer y ser villana. Nuevamente vemos el interés del autor de esta obra de insertarla en el modelo literario a pesar de que la propia fuente concreta va en un camino muy diferente.

La actitud de Oliveros, al escuchar el desafío de los reyes de Irlanda quienes están invadiendo las tierras del rey de Inglaterra y al notar que nadie se ofrece a ayudarlo, deja claro el servicio que le debe prestar el caballero a su señor:

³⁸ De esta relación propiamente feudal se habló en el apartado 1.1.2.

Oliveros pensó que alguno de los señores que estaban presentes respondiera por su rey, mas viendo que todos tenían silencio, se puso de rodillas delante del rey y dixo:

–Muy excelente, poderoso y victorioso señor yo, Oliveros de Castilla, el menor de sus vassallos, me ofrezco con muy poca gente y con la mucha justicia y razón que vuestra alteza tiene de echar a los reyes de Irlanda de su reino y fazerles conoscer el yerro en que cayeron. (*Oliveros*, p. 243)

A pesar del distanciamiento entre París y el Delfín, cuando el caballero se entera que su señor está preso por los moros en Constantinopla va a ayudarlo, y la primera acción que hace es consolarlo y aliviarle la estancia:

Y allí hablaron de la mucha cortesía de los de poniente, tanto que al dolfín le pareció que fuesse fuera de la prisión, tanto lo consoló París. (...)

E assí se partieron y París dixo a los guardas que muy gran plazer avía tomado en hablar con aquel, por que les rogava que le ayudassen a passar la su vida y que le hiziessen buena compañía. Y ellos, por amor a París, muchas vezes le mejoravan la vianda. (*París*, p. 705)

Finalmente, París logra liberar al Delfín aunque no mediante las armas sino por su cortesía y astucia, pero lo lleva de vuelta a Francia. Sin embargo, se mantiene el apego al modelo al mostrar a caballeros siempre dispuestos a ayudar a su señor, mostrándose entregados a su mandato y permaneciendo leales a él.

Por su parte, el personaje protagonista también recibe ayuda del rey, e incluso manutención, como lo solicita Turián al duque Marrón cuando gana la Torre de los Justadores:

–E comoquiera que a mí no es dado a demandar a vuestra merced cosa ninguna, vos, señor, seréis tal que por ser cavallero estraño y aventurero y pobre me ayudéis a sostener mi honra. Ca, señor, no tengo otras rentas para me mantener y a esta señora y un escudero sino con ayuda de tales señores como vos. (*Canamor*, p. 76)

Si se tratase de un caballero propiamente medieval extrañaría esta inquietud por el sustento económico, pero esta actualización no va demasiado lejos pues a quien pide esa ayuda es a su señor, quien tiene el compromiso de hacerlo. La mayoría de los

caballeros, en algún momento reciben algo de sus señores: del rey de Inglaterra, Oliveros recibe en matrimonio a Helena y con ella el reino, luego de vencer el torneo de Londres y ayudarlo en su guerra contra los Irlandeses; lo mismo Enrique, quien al vencer a Mirabel y salvar el imperio, se casa con Mergelina y se convierte en emperador. Así el rey, ya sea por los vestigios del convenio feudal, por una promesa o por agradecimiento, ayuda al caballero a ascender socialmente; incluso a París, el Delfín le promete para que lo rescate, el delfinazgo, aunque París sólo le pedía que lo mantuviera y no lo despreciara en cuanto estuviera en su tierra:

Un día el delfín hizo llegar toda su gente y díxoles:

–Todo quanto esperáis de mí y de mi señorío quiero que ayáis en aqueste christiano estrangero, el cual me delibró y ha sacado de prisión, que quiero que en mi vida y después de mi muerte aya mi señorío, y aún le quiero hazer mucha honra. (*París*, p. 707)

Gracias a las acciones de París, el Delfín saca a Viana de la prisión y permite que se casen. Y, en general, podemos afirmar que se mantienen las características que contribuyen al modelo de caballero a partir de su relación con el rey, especialmente la cortesía y la lealtad.

La corte como ámbito de presencia del caballero

En otra categoría, con respecto a los ámbitos de presencia del caballero, según se vio en el apartado 3.4, la única que permanece en estas obras es la corte. En este lugar los autores permiten que el caballero muestre su cortesía al convivir con damas y doncellas, así como su gentileza, belleza y dotes artísticas, como las que atribuye el narrador a Oliveros y Artús:

Y juntáronse en una rica sala todas las damas de la corte y algunas donzellas de la cibdad y empeçaron a dançar y bailar de diversas maneras. E los galanes de la corte no olvidaron traer nuevas invenciones, y fizieron atabíos muy costosos y de diversas maneras para parescer en las danças delante de las damas. Mas

Oliveros y Artús tenían tanta gracia en todas las cosas, que assí cevavan los ojos de las damas en ellos como sino hoviera otro ninguno en la sala. (*Oliveros*, p. 190)

París tiene el talento para tocar instrumentos y es uno de los primeros rasgos que le otorga el narrador cuando lo presenta, todos útiles en esta ubicación:

Y avía muy buenas costumbres en tañer instrumentos. Y como fue de edad de xxv años, fue tan avisado y tan famoso de su persona, que era una gran maravilla, y tenía muchas y muy fermosas vestiduras y assimismo cavallos, falcones, y lebreles y açores, que fueran bastantes para una gran señor de Francia. Y aqueste era muy bien querido del dolfín, y del rey de Francia y de todos los varones y cavalleros. (*París*, p. 664)

También Turián convive con las doncellas en la corte del Emperador de Constantinopla, luego de sanar de sus heridas tras el encuentro singular con el rey Diacolo:

Y desde Turián estava en disposición de sano, la emperatriz embió por su hijo y preguntóle si estava bueno Turián, que gelo fiziesse venir, que quería hablar con él un poco. E Corvelín fue a la posada suya y traxo a Turián muy adereçado. Y desde llegaron ante la emperatriz, ella lo rescibió muy solemnemente, y su fija Exceleonesa y otras muchas dueñas y donzellas. (*Canamor*, p. 91)

Como vemos en esta cita, la corte mantiene su función de lugar de reposo y recuperación, después de algunos hechos del caballero. El creador de la Poncella también la ubica en la corte del rey de Francia, cuando regresa de la prisión del duque de Savoya:

A la qual salieron a recibir todos los grandes de su corte, con todas las gentes y con los de la ciudad de Torres en Toraina, donde el rey estava. Y con muchas trompetas y con todos los instrumentos del rey y de los grandes del reino, entró en la ciudad con un amor y alegría de todos como Dios pudiera ser de las gentes recebido. E luego, con la venida de la Poncella, el favor y el plazer creció tanto en la corte y todo el reino, que con ella sola pensavan, sin otras gentes, tornar a ganar lo que del reino avían perdido. (*Poncella*, p. 387)

Recordemos que, al mismo tiempo, este sitio es el punto de partida para las

aventuras del caballero: Canamor sale de la corte de su padre, en secreto, para ganar honra; en cambio, Oliveros tiene que partir para evitar conflictos con su madrastra, mientras que a Enrique lo sacan de la corte de su padre con el propósito de mantenerlo con vida ante el odio del conde Tomillas. Artús deja su propia corte para ir en busca de Oliveros y Turián para robar a Floreta y ganar honra. La propia Poncella sale de la corte del rey en varias ocasiones para seguir recuperando territorios de los enemigos ingleses.

Ya en menor grado, en estas obras la corte sirve como escaparate para divulgar y celebrar las hazañas que logran los caballeros; como se narra que pasa con la Poncella: “E pensad con cada vitoria señalada con que la Poncella venía a la corte, le fazían su recibimiento cada vez de nueva invención” (*Poncella* p. 398). Es el caso también de Enrique, cuyos logros bélicos en Oriente tienen repercusión en las cortes francesas:

Por toda Francia y por la otras tierras eran sabidas por muy ciertas las nuevas de cómo Enrique, fijo del duque de la Rocha y de la infanta doña Oliva, tenía ya la conquista de Jerusalem y que la avía ganado, y a toda la más de la tierra de Ultramar y había cobrado la sancta vera cruz, la qual avían llevado a Jerusalem. Y el duque su padre, quando estas nuevas oyo por cierto, començó en ello a pensar. (*Enrique*, p. 139)

Y más parcamente esto se nota en las noticias que envía el conde Catagán, luego de la ayuda que recibió de Canamor:

Hizo el conde escrevir una carta para embiar al rey su padre Padamón, en la cual embió a dezir todo lo que avía acaescido en la batalla de Canamor y cómo por su causa fuera vencido el duque don Gordón. (*Canamor*, p. 8)

En este apartado hemos recogido las características del modelo de caballero novelesco que persistieron en las cinco obras que conforman el corpus de la investigación. Aquellas que tienen que ver con la posición social del caballero como su linaje, crianza y apariencia física se mantuvieron en los personajes protagonistas, así

como la eficacia guerrera manifestada en las cualidades de arrojo, fuerza, agilidad, esfuerzo y la destreza con la lanza y la espada; también se conservaron los rasgos que tienen que ver con el caballero al mando de un ejército y como rey y gobernante. Con respecto a las relaciones, la que tiene con el rey se preservó según el modelo, así como la ubicación en la corte continuó su influencia en el comportamiento de los caballeros.

Estas características estuvieron presentes en por lo menos cuatro de las cinco historias caballerescas y se pudo comprobar que con ellas los autores se ajustaron al modelo de caballero medieval en el diseño de sus protagonistas. De manera que estos personajes son fácilmente identificables con aquellos caballeros cuyas acciones cautivaron al público medieval a lo largo de los siglos.

En el próximo apartado revisaremos los rasgos del modelo que se transformaron y dotaron a los caballeros con un carácter distinto ya sea por la historia en que están insertados o por la necesidad de adaptarse a un nuevo horizonte de expectativas.

4.2.2. Características del modelo de caballero que se modificaron

A pesar de que los personajes protagonistas de la narrativa caballerescas breves fueron diseñados para seguir el modelo de caballero medieval, algunas de estas características fueron modificadas, ya sea por los requerimientos mismos de la historia en que están insertados o por cuestiones externas a ésta, como la demanda del nuevo público o la propia extensión del género. El criterio para considerar que las características han sido modificadas es cuando dejan de estar presentes en dos o más caballeros, cuando presentan un tratamiento distinto al del modelo sobre el personaje o cuando tienen una función peculiar relacionada directamente al desarrollo narrativo de cada obra.

Siguiendo estos criterios, las características que se transformaron –según el orden del modelo establecido en el capítulo anterior– son la “pre-historia” del caballero y la importancia de la identidad, en lo que se refiere al origen y posición social del personaje; en cuanto al proceso de perfeccionamiento: la ceremonia de

armadura, las obligaciones del oficio caballeresco, el comportamiento ante una afrenta, la fama y la honra; también, las relaciones con su señora, amigos y parientes, enemigos, necesitados y ayudantes; en los ámbitos de presencia del caballero los autores o refundidores modificaron las características otorgadas en el torneo, el camino, el bosque, el *locus amoenus*, el albergue, la prisión y el campo de batalla. En este apartado revisaremos la manera en que los autores llevaron a cabo los cambios en las dichas características con el fin de determinar si con ello se marca una distancia definitiva con el modelo de caballero medieval.

La "pre-historia" del caballero

Con respecto a la "pre-historia" del caballero, aunque estas obras ofrecen cierta información antes de presentar al personaje protagonista y antes de iniciar de las acciones narrativas, ésta tiene propósitos distintos al que podría tener en los romances medievales. Más que contar acontecimientos previos al nacimiento del héroe que determinarían su futuro y con ello su caracterización a partir de un eje de comportamiento dominante, las pre-historias que se insertan en la narrativa caballeresca suelen tener intenciones particulares, marcadamente explicar el contexto o historia misma en que se introducirá el personaje.

En el caso de *Oliveros de Castilla*, a pesar de que hay una pre-historia que narra los esfuerzos de sus padres para concebirlo –por la importancia política de tener un heredero–, en realidad se pone mayor atención en el segundo casamiento del rey de Castilla. Si bien las oraciones y obras pías de su madre fueron escuchadas y logró dar a luz, esto no contribuye a determinar las características del caballero, ni sus ejes de comportamiento. En cambio, al narrar la muerte de la reina y la necesidad del rey de buscar una nueva esposa, el objetivo que parece perseguir el compositor es dejar claro dónde se origina la amistad inquebrantable de Oliveros y Artús y, también, justificar sus acciones futuras. Así que en los primeros episodios se van a destacar las circunstancias por las que estos caballeros se criaron juntos y se introducirá el

inexplicable parecido físico entre ambos:

Y fueron las bodas fechas muy excelentes y honestas. Y estuvieron allí algunos días ordenando la partida e el rey no se fartava de mirar al infante Artús, fijo de la reina, porque parecía de todo en todo a su fijo Oliveros, tanto que muchos se maravillavan y lo miravan pensado que era Oliveros. (...) E fueron los dos infantes criados en una veneración y compañía como hermanos, y tomaron tan crescido querer el uno con el otro que mayor nunca se vio. Y se parecían tanto que muchas vezes tomavan el uno por el otro, como por estenso diremos. (*Oliveros*, p. 187)

Esta parte de la pre-historia, cuando los personajes son apenas niños, es la que determina algunos de sus rasgos como caballeros y que prepara el desarrollo de las acciones narrativas, al justificar no sólo el amor entre ellos sino adelantando la facilidad con que Artús podrá hacerse pasar por Oliveros en la corte del rey de Inglaterra. Esta modificación en la incorporación de acontecimientos previos o ajenos al héroe enriquece y hace más comprensible el relato completo.

Por su parte, en el *Libro del Rey Canamor*, particularmente en el relato dedicado a éste, no hay pre-historia. La narración empieza declarando el linaje de sus padres, una vez nacido el infante. No hay ninguna alusión a la concepción de Canamor, ni de otros acontecimientos previos a su nacimiento. Mientras que en el caso de Turián, la historia de su padre podría ser considerada su propia pre-historia, pero en realidad, es al contrario: el relato de Turián es una secuela del de su padre. Esto, seguramente, porque el autor trató de imitar la tendencia de encadenar las aventuras de los padres en continuaciones con sus hijos, que iniciara el ciclo de la *Vulgata* con Lanzarote y Galaaz y que en la Península se consolidó con Amadís, seguido de Esplandián, y de varios descendientes ya en el siglo XVI. Además, la historia de Canamor no aporta demasiado a la caracterización de Turián (salvo que se repiten algunos rasgos, pero más por falta de habilidad o desinterés del continuador que de intentar hacerlo superior al padre), ni determina acontecimientos futuros, por lo que podríamos asegurar que no existe pre-historia en ninguno de los dos casos.

Con respecto a París, tampoco se presenta su pre-historia, pues como ya se ha

mencionado, el narrador lo presenta cuando ya tiene 25 años. Sin embargo, antes ha presentado a Viana, resaltando su linaje, belleza y crianza, luego de destacar los años que pasaron antes de ser concebida: “Aqueste Dolfín y Diana estuvieron siete años que no ovieron fijo ni fija, y eran mucho desseosos de haver hijos” (*París*, p. 663). Estos datos previos a la presentación del caballero sirven para establecer que ambos personajes tendrán igual relevancia en el relato y para plantear el problema de la dispar posición social de los enamorados. Pero estos antecedentes no podrían ser considerados pre-historia, ya que no contribuyen a determinar el carácter o el futuro del caballero, pues París no logra ascender socialmente, ni tiene un eje de comportamiento que lo determine para hacerlo.

Podría pensarse que la pre-historia de Enrique, en cambio, sí establecería en algún sentido la función del caballero, aunque la traición del conde Tomillas que sufre Oliva ocurre cuando Enrique ya ha nacido. Sin embargo, todos los acontecimientos narrados en torno al engaño y deshonor de la madre de Enrique le aportan poco a su diseño como caballero. Acaso en las menciones y narración del sueño profético de Oliva que tuvo al concebirlo, permiten que se empiece a configurarlo como caballero cruzado:

Y preguntólo a muchos sabios grandes de filosofía. Y dos días y dos noches estuvieron mirando este sueño qué podría ser. Y a la fin fablaron con mucho secreto con mi marido y conmigo y dixerón: “Sabréis que vos, doña Oliva, avéis de ser desamparada de parientes y heredades, mas sabed que sois preñada de un hijo varón y quanto es de la parte que el sol nace él lo ha de ganar y por virtud de Dios ha de alcançar gran honra, más que ninguno de vuestro linaje ovo”. Mas el sueño me declararon desta manera que vos he dicho. (*Enrique*, p. 128)

Esta premonición sobre lo que conseguirá su hijo, es contada en voz de Oliva cuando ella misma ya está en desgracia y para quien Enrique es un pábulo de esperanza a fin de que logre vengar su afrenta. Pero, ni los hechos ocurridos a Oliva, ni las profecías sobre Enrique van a condicionar algún eje de comportamiento ni el futuro del caballero, aunque sí los justifican. Propician, en cualquier caso, que él pase su infancia como mercader, es decir tienen incidencia en el desarrollo de la acción

narrativa, pero no en la configuración de sus rasgos. Ya que el anhelo de venganza contra Tomillas, se le “ocurre” a Enrique cuando ya es Emperador de Constantinopla:

E después que Enrique ovo estado allí un poco de tiempo con su muger la emperatriz, estando una noche despierto en su cama, començó mucho a pensar en la traición que el traidor conde Tomillas avía fecho a doña Oliva su madre, diziendo entre sí que en mal punto él oviera nascido si él no lo vengasse. (*Enrique*, pp. 156-157)

Hasta ese momento, las acciones del caballero habían sido motivadas por mandato expreso del ángel Gabriel y no por un deseo de ascenso social para vengar a la madre. Vemos, entonces, que en este caso la pre-historia del caballero ayuda a desencadenar algunos acontecimientos, como el regreso de Enrique a Francia y su lucha para recuperar el estado y heredades a su madre, aunque es ella quien decide la manera en que debe morir el traidor. Así que los acontecimientos previos al nacimiento del caballero implican apenas el adelanto de su historia personal y de su futuro, al ubicarlo en el contexto del conflicto principal.

En la *Poncella de Francia* también se ha modificado la función de la pre-historia de la pastora, pues se narran como contexto los hechos que desencadenaron la invasión de los ingleses con el apoyo del duque de Borgoña, que el autor reduce a un conflicto de amor:

El duque de Orlens, con osado atrevimiento, trató de amores a la duquesa de Borgoña. Y en la grandeza de aquel reino aquella señora era la que en beldad y gracias a todas las damas de su tiempo excedía; era tanto entre las más acabadas singular ésta para Francia, como Elena para Troya y la Caba para España, puso fuego y destrucción entera. (*Poncella*, p. 353)

La narración del desarrollo del conflicto entre el rey y el duque de Borgoña, los asesinatos y, finalmente los estragos de la guerra entre los ingleses y los franceses, ayuda a explicar el contexto de angustia y deterioro para el bando galo en el que aparecerá la Poncella, presentada como enviada de Dios:

Dios, que en las mayores tribulaciones y afrentas repara, del rey y reino apiadándose, por más mostrar sus maravillas, de la flaqueza de las mugeres y de la rústica inocencia del campo puso el mayor saber y esfuerzo que en el mundo ante ni después fue fallado. (*Poncella*, p. 358)

Es a partir de esta justificación que se empieza a hablar de la pastora. Pero todos estos antecedentes no podrían ser considerados como pre-historia, pues al no hablar de ella, no configuran ni hacen intuir su caracterización o accionar. Es sólo una explicación del contexto en el que se ubica al personaje.

De tal manera que, a pesar de que en casi todas las obras hay una serie de informaciones previas no sólo al nacimiento del caballero sino anteriores a su presentación por parte del narrador, la pre-historia del caballero cambió de manera radical con respecto al modelo de caballero medieval y, hay que aclararlo, también del castellano del siglo XVI, en el que se mantienen los rasgos que se establecieron en el apartado 3.1. Así, estas innovaciones sólo estarían relacionadas con el género caballeresco breve.

La importancia de la identidad

Otra característica que se modificó en lo que se refiere al origen y posición social del caballero es la importancia de la identidad. Ya en el apartado correspondiente del capítulo tercero se habló sobre el nombre del caballero y de su efecto en el desarrollo de las acciones narrativas, debido a que es depositario del linaje y las expectativas que conlleva, de las hazañas que realiza su poseedor y de la autosuperación de su fama. La relevancia del nombre en el modelo de caballero propicia aventuras, ocultamientos, juegos y cambios de identidad, y promesas difíciles de cumplir.

En las historias caballerescas que analizamos este rasgo del caballero apenas es utilizado por sus compositores, por tres cambios principales: en primer lugar, porque todos los personajes protagonistas conocen su nombre, linaje y posición social y, por lo tanto, no hay un proceso de perfeccionamiento que los lleve a encontrar a su ascendencia o a ganarse un nombre que los haga merecedores de una dama o una

elevación social. En segundo término, porque tampoco hay una pretensión imperiosa de ganar la fama y la honra a través de las hazañas caballerescas o por acrecentarla, como se verá en su momento. En tercer lugar, porque el nombre ya no es utilizado como resorte narrativo cuando el caballero trata de conocerlo o ganarlo, ni cuando se trata de preservarlo inmaculado –como ocurría al pagar un don en blanco, por perjudicial que fuera–, ni habrá cambio de armas para ganar más fama con otro apelativo. Así que el nombre y todo lo que implicaba para el modelo medieval, va a ser modificado en estas obras y sólo cobra cierta importancia cuando se trata de ocultar la identidad del caballero con un propósito establecido y, más que por atenerse al modelo, porque lo requiere la propia historia.

En el caso de Oliveros, oculta su identidad en el torneo de Londres porque así lo dispuso el caballero que lo ayuda con las armas y los caballos, pues tienen colores y pelajes distintos cada día. Ya por su voluntad, el caballero decide callar, más que su nombre, su linaje y posición social, cuando le ponen plazo para casarse con Helena: “E despedidos dél, mandó el rey que le preguntassen cómo era su gracia. E él les dixo que Oliveros, mas que su sobrenombre no podían saber fasta en fin del año” (*Oliveros*, p. 235). Y es que como extranjero y desconocido, los grandes de Inglaterra no quieren darle el reino, lo que implicaría una actualización con respecto al modelo medieval. Incluso ya casado con Helena, cuando Artús lo rescata de la prisión de los irlandeses, él se niega a decir su linaje. Sin embargo, el narrador nunca aclara las razones del ocultamiento de la posición social, y éste no propicia nuevas aventuras o el incremento de la honra de Oliveros. Considero que las modificaciones en la preeminencia de la identidad tienen que ver con la extensión del relato, y por otra parte, vemos la intención de mantener –aunque como pálida huella– esta característica en este caballero en particular. En el caso de Artús, oculta su verdadera identidad por cuestiones narrativas, más que genéricas, ya que está sustituyendo a Oliveros mientras se encuentra preso, gracias a su gran parecido físico. Así que no podemos hablar de que siga el modelo, pues no está directamente relacionado.

En el caso de Canamor, en su primera acción caballerescas, en la batalla contra

el duque Gordón, él quiere mantenerse encubierto, según el narrador “porque después, si por aventura la batalla venciese, el conde no lo detoviesse, que quería ir buscar aventuras” (*Canamor*, p. 5). Sin embargo, no es firme en su propósito, como lo eran sus predecesores, ya que en cuanto el conde Catagán le pregunta su nombre, lo dice con apenas cierto reparo:

Entonces se desenlazó el yelmo y el almófar y vídole descubierta, y díxoles:

–Pues me preguntáis quién soy, dezíroslo quiero, aunque se me haze grave de lo dezir. Sabed que soy Canamor, vuestro criado. (*Canamor*, p. 7)

Sólo en esa ocasión hubo un indicio de ocultamiento de la identidad. En el caso de Turián tampoco se oculta su nombre ni su linaje, incluso se nota una desatención por parte del narrador, pues no hay ninguna marca o guiño que indique si es una omisión intencional, sólo un error o falta de espacio, así que la identidad y el nombre carecen de toda importancia en la configuración de este caballero en particular.

En cambio, en París, este rasgo tiene especial relevancia en el desarrollo de la acción narrativa. Al principio, el caballero es presentado ocultando su identidad, cuando trata de alegrar a Viana, mientras canta y toca el pie de su cámara, pues sabe que no tienen una posición social igual, e incluso lucha contra los escuderos del Delfín para no ser presentado ante él. Las únicas hazañas caballerescas narradas con detalle, también las realiza encubierto, con armas blancas. La secrecía –y las joyas que gana en los torneos– propicia que el relato avance y aumente la intensidad dramática al describir la angustia y amor de Viana por no saber quién es su enamorado, y al narrar una serie de episodios que llevan a que la doncella descubra la verdad y confronte al caballero:

–Fasta agora avéis enclada vuestra voluntad, mas ya no podéis más, porque yo vos conjuro de parte de Dios y por el amor que vos he y avéis a vuestro padre y madre y a las cosas que vos más amáis, que me digáis si vos sois aquel que tantas noches de tal mes veniste debaxo la nuestra cámara, y tañistes instrumentos y hezistes cantos maravillosos; y si fuestes aquel que vencistes el torneo de aquesta ciudad. (*París*, p. 683)

En esta obra el juego de la identidad tiene importancia, particularmente para crear un mayor impacto en el receptor, pues en las novelas geminadas de tipo griego o bizantino la intriga que propicia los reconocimientos es de crucial importancia. Esto se refleja con mayor intensidad al final de la obra, pues ya avanzado el relato, el caballero se acerca al prisionero Delfín, pero vestido y hablando como moro, y se gana su confianza sin decirle su nombre. Así, cuando llegan a Francia la reunión de los amantes y su casamiento es más emotivo. Considero, pues, que la influencia del ocultamiento del nombre y la identidad están relacionadas, nuevamente, con los requerimientos de la historia –en este caso de tipo bizantino–, y no tanto con la caracterización del caballero, por lo que es un cambio respecto al modelo literario que analizamos.

También se nota una variante en el uso de la identidad en la historia de Enrique. En su infancia, su nombre y procedencia es ocultada por su madre y su amo, el conde Jufre de Flandes, para salvarle la vida, según lo planea Oliva:

Fabló al conde Jufre y dixo:

–Si por ventura no buscamos arte para desmentir estas espías, no puede ser que el traidor conde Tomillas no busque arte por do nos mate este niño, por ende, vos ruego que busquéis una manera que vos diré. Yo sé cómo aquí en este monesterio ay un pobrezillo que está en finamiento y quando finare, hagamos por él muchos duelos diziendo que es Enrique y enterrémoslo en muy honrada sepultura, y entre tanto esté bien escondido Enrique mi fijo fasta que sean idas las espías. (*Enrique*, p. 129)

Hasta los quince años, cuando se narra que le llega el mandato divino de ir a pelear a Oriente, Enrique viajó con su amo, haciéndose ambos pasar por mercaderes. Y no vuelve a ocultar su identidad, hasta que regresa a Francia a vengar a su madre. Entonces, para hablar con sus padres y para reconocer el terreno enemigo, Enrique se viste de palmero y entra en contacto con el conde Tomillas:

Y el emperador Enrique se fue para aquel real del traidor de Tomillas muy

desmayado, en manera de palmero, y el sombrero sobre los ojos y la palma en la mano, con su bordón herrado. (...) E después que las mesas fueron alçadas, aquel traidor conde Tomillas començó a preguntar al palmero, que estava muy medroso porque avía miedo que lo conosciessen, aunque tenía una capilla muy baxa sobre la cabeça. (*Enrique*, p. 160)

En este caso, la identidad oculta del caballero sirve para planear una estrategia guerrera, pero no ayuda a caracterizarlo como tal o acercarlo al modelo medieval, sino que es un recurso narrativo para crear más expectación en los lectores; pues convive con su enemigo, habla de sí mismo e incluso consuela a sus padres, antes de dar el golpe final. El ocultamiento de la identidad sirve más para el desarrollo narrativo que para la configuración del personaje bajo los esquemas del modelo de caballero.

Lo mismo ocurre con la Poncella, quien utiliza su identidad y su apariencia para engañar al enemigo. Cuando recién llega a auxiliar al rey de Francia mantiene sus vestidos de pastora, que la hacen parecer inofensiva, con el propósito de apresar a los líderes del cerco y de observar su ordenamiento y fuerza. Este primer juego de identidad es mera estrategia militar, pues se muestra tal como es, una pastora, y no como lo que será, un caballero importante en el bando francés. Pero, en ningún momento su nombre y su ocultamiento ayudan a su caracterización ni la acercan al modelo de caballero literario, ya que no lo utiliza como un medio para incrementar la honra o mantener oculta su procedencia. Por ello, hay un cambio en este rasgo: otra vez se percibe que la identidad y la manera en que se maneja está sólo relacionada con el desarrollo narrativo del relato.

Ceremonia de armar caballero

En la categoría del proceso de perfeccionamiento bélico del caballero, particularmente en las características que le puede aportar la narración sobre la investidura caballeresca, también se presentan diferencias respecto al modelo literario que analizamos en el capítulo anterior, y es que sólo en una obra, *Enrique fijo*

de Oliva, se describe la ceremonia de armar caballero. En el resto de los textos no hay ni siquiera mención de que los caballeros hayan sido armados o que se distingan de los caballeros de su hueste, incluso en ocasiones los narradores se refieren a ellos como “el infante”, “el emperador” o directamente por su nombre. Apenas, en el caso de Turián, se hace una velada alusión referente a que tiene la edad para llevar armas, cuando el narrador lo presenta al principio de su historia:

Este infante Turián fue tan bueno y tan adereçado cavallero en armas y en todas las otras cosas, que más no podía ser otro cavallero. Y quando este infante fue en edad de veinte años, en manera que podía tomar armas. (*Canamor*, p. 36)

La ceremonia de armadura caballerisca de Enrique tiene varias peculiaridades y, al mismo tiempo, remite a la de Roboan como influencia directa. En primer término ocurre al final del relato, cuando él ha vencido al moro Mirabel y librado a Constantinopla del peligro, por lo tanto, el emperador lo nombrará su sucesor y le pregunta si es caballero armado:

–Amigo Enrique, quiero preguntar si sois cavallero o sois por armar, sabed que gran plazer he de vos poner en muy gran honra.

Respondió Enrique:

–Aún só por armar.

Y dixo el emperador:

–Ceñirvos quiero la espada; ca en vuestra honra faré. (*Enrique*, p. 155)

No se había mencionado nada al respecto hasta ese momento, pero, como se narra en el *Libro del caballero Zifar*, en la segunda investidura de Roboan, la ceremonia es realizada más para preparar a Enrique para ser emperador que para iniciarlo en la caballería. Por otro lado, la incorporación de este suceso está también relacionada con el eje de comportamiento amoroso, pues es en este momento que se empiezan a expresar actitudes corteses de Enrique hacia Mergelina, ya que es ella quien le ciñe la espada y lo besa. La ceremonia ocurre no sólo con la intención de que

a través de imponerle la orden le traspase el poder que ella heredaría –al ser ella la hija del emperador–, sino que propicia un acercamiento amoroso entre la pareja, hasta entonces inexistente:

E la infanta Mergelina le ciñó la espada y diole una pescoçada, como es costumbre de cavallería y díxole:

–Miémbresevos, amigo, en las batallas que fuerdes cómo yo vos ceñí la espada.

E sonrióse Enrique y començóla a mirar y dixo:

–Señora Mergelina, sacado me avéis de la costumbre de la tierra adonde yo soy nascido natural, ca sabed que dueña que hace cavallero no da pescoçada, mas bésalo a todo su plazer tres vezes.

Respondió Mergelina y dixo:

–Amigo, no quiero que perdáis el uso de vuestra tierra, por esso no quedará. Vos pedís tres besos, yo vos daré seis.

Y luego ante todos assí lo fizo sin ninguna vergüença. (*Enrique*, p. 156)

De forma que el autor o editor condensan dos ejes de comportamiento del caballero que hasta el momento no se había tomado en cuenta, por favorecer el religioso: en la ceremonia de investidura se destaca la eficacia guerrera, las armas, pues se arma propiamente caballero, y la cortesía y el amor, al ser armado por su futura esposa.

Podemos considerar que, a partir de la muestra de caballeros que hemos revisado, el género caballeresco breve, ya sea por la limitada extensión o por la demanda del público, no incluye ni da importancia a la armadura de los caballeros. La razones pueden ser diversas: porque ya no es necesario –como tampoco lo fue en los primeros romans del siglo XII– aclarar que el caballero ha pasado por una ceremonia para integrarse a la élite guerrera; porque los caballeros extraliterarios de la época no requerían formar parte de esa ceremonia para ajustarse al espíritu de la orden ni para ejercer el oficio de las armas y aun porque la caballería deja de tener una función práctica en la realidad concreta. Por cualquiera de esas razones, los caballeros en estas obras pueden ser considerados como tales sin que la armadura caballeresca les pueda adelantar o incluir algún rasgo.

Obligaciones del oficio caballeresco

Otras de las características que se modificaron fueron las obligaciones del oficio caballeresco. A pesar de que los protagonistas de las historias caballerescas han sido provistos de casi todas las cualidades para lograr la eficacia guerrera, en su diseño individual se diferencian por la atención que ponen los autores a sus deberes como parte de su oficio al pertenecer a una comunidad cerrada. Recordemos: en el apartado 3.2.3 se revisó que el caballero tiene compromisos muy precisos: ayudar y sostener a su señor, prestar socorro a quien lo necesite, cumplir con su palabra, combatir a los malos caballeros y resguardar la doctrina cristiana, todo ello a través del uso de las armas.

En las obras en cuestión estas acciones van a experimentar diversos cambios. El más llamativo es que en la mayoría de las obras prácticamente desaparecen las hazañas guerreras que tienen que ver con las obligaciones que implica ser caballero. En todos los personajes sólo se mantiene el servicio que prestan al rey, como ya se vio anteriormente y puede estar relacionado a la lealtad del caballero, más que como parte de su oficio. Las acciones guerreras están vinculadas de manera directa al desarrollo de la historia.

Por ejemplo, el auxilio que Oliveros le brinda a su amigo Juan Talabot tiene mayor relación con la caridad cristiana y no implica el uso de las armas. En el caso de París, tampoco utiliza su eficacia guerrera en situaciones más allá de los torneos; su influencia en la corte del soldán y su ayuda al Delfín son otorgadas gracias a sus actitudes cortesanas. Por su parte, la Poncella, a pesar de que ayuda al rey de Francia y considera que obedece la voluntad divina, no pelea contra los enemigos de la fe cristiana, ni realiza otra obligación caballerescas. Enrique, por su parte, sí combate a los moros, pero como un servicio a Dios, que podríamos considerar su señor; sin embargo, no desempeña otra tarea caballerescas.

Los únicos personajes que están diseñados para cumplir con algunos de los

deberes de la orden son Canamor y Turián. Ambos ayudan en su momento a sus señores, como ya se vio. Además, en el caso de Canamor, defiende y salva la vida de la doncella de la iglesia, quien es perseguida por un mal caballero:

Y Canamor, desde que vido aquella triste donzella atribulada llorando, dixo:

–Cavallero, mi buen señor, ¿por qué queréis assí matar esta doncella?

Y el cavallero le respondió:

–Esso faré a vos si queréis tomar la demanda por ella.

Y dixo Canamor:

–No me parece esso caso de cavallero fidalgo, el que en una muger quiere ensuziar su espada, pero, pues vos plaze, yo quiero tomar en nombre de Dios la demanda por ella.

Y entonçes vino la donzella y echóse a los pies de Canamor y besógelos, y dixo:

–Señor, acorred a esta donzella que en el mundo no atiende otro remedio sino morir a sinrazón. (*Canamor*, p. 9)

Canamor ayuda a la doncella, y con ello no sólo cumple con prestar socorro a quien lo requiera, sino también castiga al caballero abusivo, como se le caracteriza desde su discurso. Más adelante, cuando lo vence, Canamor lo considera “descomunal”, es decir, desmesurado. Además, en voz de la doncella se cuenta que había matado a su padre y hermanos para quedarse con sus propiedades, es decir también es traidor. Lo mismo ocurre cuando ayuda a Leonela, pues Brocadán igualmente es un mal caballero, especialmente traidor a su señor, según lo acusa luego de vencerlo en un largo combate singular:

Y dixo Canamor:

–Agora podéis vos ver la gran traición que feziste a fijos de vuestro señor.

Y entonces cayó Brocadán desapoderado de su fuerça. Y Canamor se apeó y le quitó el yelmo de la cabeça, y desenlazóle el yelmo y el almófar de la lóriga, y cortóle la cabeça. (*Canamor*, p. 29)

Turián, a su vez, cuando logra la victoria sobre Tibán, está ayudando a Floreta, quien ha sido raptada por éste; pero al mismo tiempo libera a los presos que tiene

Tibán encerrados, según la costumbre:

Y allí se otorgó Tibán por suyo, e díxole:

–Señor, vos seréis aquí muy vicioso, e harán todo vuestro mandamiento.

Y dixo Turián:

–Amigo mío, yo vos ruego que me deis los cavalleros y dueñas que aquí tenéis y váyanse libres a sus tierras.

Y dixo Tibán:

–Señor, plázeme muy de grado, y todos vos deven besar las manos, que Dios les faze mucha merced, que por vuestra causa son ellos sueltos. (*Canamor*, p. 115)

En otra aventura, la de su combate contra el rey Diacolo, Turián no solamente ayuda a su señor, el rey Ados, además se hace cargo de sus propios actos. Recordemos que él fue quien robó a Floreta, razón de la querrela (así como Galaor defiende a la doncella de Aldava). Pero aún así pregunta al rey si es verdad que fue robada, quizá como un mecanismo de intensificación:

–Y catando que dize el exemplo que el que bien haze nunca lo pierde, a mí me plaze de lo hazer, con tanto que nos fundemos sobre la verdad, si la tenéis en esto que vos demanda, y que vos fuesse assí llevada la donzella.

Y el rey Ados le dixo que assí era la verdad como Dios era verdad, y que era él el que más mal librava aquel fecho, en perder a su fija y encima ser reptado por ello. Quando esto oyó Turián, dixo:

–Señor rey, no vos ensangustiés. De vuestra hija no digo nada, pero pues tenéis derecho, yo tomo esta batalla por vos en el nombre de Dios. (*Canamor*, p. 81)

Finalmente, antes de entrar en combate, Turián confiesa que todo lo dicho por el rey Ados es cierto pues fue él quien raptó a la doncella. Así cumple el deber de ayudar a su señor y, de paso, se hace responsable de sus actos.

Pero, en cuanto a cumplir con la palabra dada, tanto *Canamor* como Turián, no se muestran apegados al modelo. En su momento, cada uno hace la promesa de regresar con una doncella a quien juran amor y con quien mantuvieron relaciones sexuales (la de la iglesia, en el caso de *Canamor*, y Exceleonesa, en el de Turián, a pesar de que ya está casado con Floreta) y nunca lo cumplen. El narrador no hace

ningún comentario ni ofrece una excusa a dicho quebranto de la ética caballeresca, ni a las consecuencias de las mentiras para los personajes femeninos –una de ellas, Exceleonesa, quedó embarazada–, probablemente esto se debe a que el texto fue reducido o incluso cortado o a que no importó al autor la omisión.

Como ya se dijo en el capítulo anterior estas obligaciones caballerescas ayudan a que avance la acción narrativa y también a que el caballero lleve a cabo un proceso de perfeccionamiento. Pero, en el género caballeresco breve no ocurre dicho proceso, por lo que las obligaciones cumplidas a través de las armas sólo contribuyen únicamente a la progresión que el relato requiere para contar una historia precisa. No se presentan aventuras fortuitas que conlleven cumplir con el oficio caballeresco, así que no vemos doncellas en peligro, caballeros afrentados, juicios injustos, ordalías requeridas. No hay espacio –y aquí considero que esto se debe a la extensión de las obras– para incluir combates aislados contra malos caballeros; incluso ya no se nota el espíritu civilizador de los textos medievales. Nuevamente, cuando están presentes, estas acciones aportan poco a la caracterización del caballero.

Comportamiento ante una afrenta

En el comportamiento ante una afrenta también hay un cambio significativo que está relacionado, cuando lo incorporan los autores o refundidores, con los requerimientos de la historia por narrar, más que con la caracterización del caballero. Los personajes, por un lado, como Oliveros y Canamor, mantienen reacciones de ira ante situaciones que consideran una deshonra –el primero se muestra furioso por lo que él cree ha sido una traición de Artús al compartir la cama con Helena; el segundo, no soporta verse maltratado por el caballero frente a la iglesia, pero lo ataca para defender a la llorosa doncella–. Por el otro lado, al tratarse de Enrique, es expuesto como mesurado ante las afrentas de su padre y el conde Tomillas, pues no reclama ni hay alusiones a que vea menguada su honra; mientras que en París no hay episodios que lo hagan actuar para vengarse. En el caso de la Poncella, su respuesta ante las traiciones del

duque de Savoya parece un mecanismo más del autor para mostrarla como defensora a ultranza de su rey.

La gran diferencia con respecto al modelo es que los autores no incluyen estas acciones guerreras como recurso para exaltar la importancia de la honra para el caballero, que contribuiría a su apego al modelo, sino que forman parte del avance del relato o tienen otros propósitos como caracterizar individualmente a otros personajes, por ejemplo, presentar a Artús como leal compañero ya que no sólo no se acostó con Helena sino que perdona a Oliveros las heridas que le hizo sin razón (*Oliveros*, p. 286). También es claro en el caso de los golpes que Enrique recibe de su padre cuando a los cinco años le reclama que se case con Aldigón (*Enrique*, p. 127), o del Conde Tomillas cuando lo abofetea, creyéndolo palmero, por defender a Oliva (*Enrique*, p. 161) y es que, a pesar de lo lastiman físicamente, Enrique no busca venganza para él y su nombre, sino para su madre. Asimismo, la Poncella se considera afrentada por el Duque a quien en muchos momentos llama traidor, por lo que lo más importante es la caracterización de un mal caballero, en detrimento de su linaje. De tal manera que el comportamiento del caballero ante una afrenta no ha sido incluido para acercarse al modelo sino para contribuir al desarrollo del relato.

La fama y la honra

Por último, con respecto al proceso de perfeccionamiento bélico del caballero, debemos revisar las transformaciones que se desarrollaron en cuanto a la importancia de la fama y la honra. Ya se mencionó en el apartado 3.2.7, que el incentivo primordial para que el caballero haga uso de las armas y manifieste su eficacia guerrera es el reconocimiento, que implica ganar fama y merecer la honra. Los autores medievales suelen presentar a sus protagonistas con una necesidad casi insaciable de ser reconocidos como los mejores caballeros del mundo, mientras que en la narrativa caballerescas breve, alcanzar dicho título pierde casi toda su importancia. Debemos recordar que estos personajes han sido insertados en historias

muy concretas por contar, por lo que se prescinde del perfeccionamiento caballeresco y con ello de la errancia y búsqueda de aventuras que pongan a prueba sus capacidades guerreras; como ya se ha dicho en varias ocasiones, las aventuras y enfrentamientos armados que han de realizar los caballeros funcionan, casi exclusivamente, para desencadenar las acciones narrativas.

Sin embargo, nuestros autores no desdeñan del todo la influencia de la fama y de la honra y del título de mejor caballero del mundo. Así que, en discretas alusiones presentan a sus personajes como los más altos exponentes de la caballería, para acercarlos, sin duda, al modelo en que se basan en la configuración del personaje. Por lo general, mediante la voz de otros personajes se destacan los merecimientos de los protagonistas. Es el caso de la opinión que se atribuye a los espectadores del torneo organizado por los reyes de Castilla donde se destacaron Oliveros y Artús: “que tales cosas fizieron los dos compañeros derribando hombres y cavallos que todos dezían que eran los mejores cavalleros del mundo” (*Oliveros*, p. 189).

También se refieren así de Enrique los señores de Constantinopla ante el Emperador, luego de la batalla contra el moro Mirabel:

Otro día de mañana los reyes con Enrique vinieron al emperador y dixeron:

–Emperador señor, gran razón es que a Enrique deis gran galardón y gran honra, ca bien lo ha merecido. Y vos dezimos verdad que bien creemos que mejor que él en el mundo no come pan. (*Enrique*, p. 155)

En otro relato, en voz del narrador, se cuenta la fama que ha ganado la Poncella fuera de Francia, al referirse a la carta que envió a don Álvaro de Luna pidiéndole ayuda: “que las cosas de su fama no solamente en Francia, mas por el universo mundo era en mayor honra tenida que jamás emperador ni príncipe la tovo” (*Poncella*, p. 401). Pero no son más que mínimas referencias a la fama y a la honra otorgadas a los caballeros a través de acciones narrativas concretas que tienen un papel determinante para la historia.

El Libro del rey Canamor es el único en que la búsqueda de la honra mantiene la importancia del modelo: Canamor sale de la corte de su padre con ese propósito, a los

catorce años, según le confiesa a su escudero:

–Mi buen amigo, la razón es esta: ya tú vees cómo soy en edad en que no devo estar en casa de mi padre, ca los hijos de reyes y de los otros grandes señores que son puestos en esta edad en que yo soy no deven estar más en casa de sus padres, sino en seguir el mundo por alcançar honra y prez. E pues agora es mi voluntad de ir buscar aventura si podré reinar en días de mi padre. (*Canamor*, p. 4)

En la obra hay un indicio de errancia caballeresca, pero es reducida sólo a cuatro aventuras, de las cuales sólo dos se presentan como fortuitas, la de la doncella de la iglesia y la de los leones. En el caso de Turián, cuya historia tiene una mayor extensión, la honra también es una de las causas de su salida de la corte, pero las aventuras que se narran están directamente relacionadas con Floreta, por lo que hay momentos que parece una obra bizantina, en la que importan las acciones para que los enamorados se reúnan y no tanto para que el caballero tenga un proceso de perfeccionamiento. Así, el interés por la obtención de la fama y la honra no se equipara con el concedido en obras precedentes.

En cuanto a París, apenas se menciona su capacidad bélica y a pesar de que el personaje requeriría mostrar su eficacia guerrera, para que al ganar mayor fama y honra pudiese ascender socialmente y hacerse merecedor de Viana, el autor prefiere la cortesía y la astucia para conseguirlo, por lo que la importancia de la fama y la honra, no aparece en el diseño de París.

Podemos asegurar, pues, que en estas obras la conquista de la fama y la honra – de tanta relevancia para el caballero medieval– se desvanece como motivación para la realización de hazañas y para el engrandecimiento del personaje, debido a que la perfección del caballero, en cuanto a eficaz guerrero, está limitada a la historia en que el personaje ha sido incorporado. Este cambio, si bien no aleja al caballero de su modelo medieval, no participa en su caracterización, solamente ayuda a hacerlo identificable para el público.

Otra categoría que incorpora más características al modelo literario de caballero es la relación que el autor le hace establecer con el resto de los personajes

del género. Como se vio en el apartado 3.3, las relaciones le aportan al caballero rasgos que tienen que ver con su comportamiento: cortesía, obediencia, respeto, lealtad, servicio, solidaridad, afabilidad, prudencia, medida, piedad, compasión y generosidad. En los textos que nos ocupan, se perciben algunos cambios en la manera en que el caballero se relaciona con su dama, con los amigos y parientes, con los enemigos, con los ayudantes y con los necesitados.

La primera diferencia con respecto al modelo, es que no están presentes todas estas relaciones. En *La Poncella de Francia*, desde luego, no hay relación con dama alguna pues el personaje protagonista es femenino; mientras que en *Enrique hijo de Oliva*, ésta aparece al final del relato. Tampoco se nota la presencia de un grupo cerrado que comparta los valores caballerescos con el protagonista ni se presentan en todas las obras amigos y parientes solidarios con los caballeros. No se incorpora una gran variedad de ayudantes o necesitados. Como ha ocurrido en casi todas las categorías revisadas, la presencia de las relaciones se ofrece según los requerimientos de la historia y no para satisfacer dicho modelo. La segunda diferencia es la función e importancia que tienen los personajes dentro de cada historia que específicamente se desea contar, como es el caso de la presentación de los enemigos y los necesitados. Y por último, se transformó la influencia que ejercen dichos personajes en la caracterización del caballero en su comportamiento, pues en la gran mayoría de los casos no aportan tanto como el modelo indicaría.

Para facilitar la revisión textual de tales cambios, el orden de exposición será a partir de los personajes con los que se relaciona el caballero, siguiendo el esquema establecido en el capítulo anterior: su señora, amigos y parientes, enemigos, necesitados y ayudantes.

Relación del caballero con su señora

En primer término abordaré la relación con la dama o señora del personaje protagonista. En el género medieval, la interacción con la dama es imprescindible,

salvo en personajes cuyo eje de comportamiento es el religioso, como Galaaz. En nuestras obras, la señora del caballero tiene una relevancia limitada, por lo que su función se reduce a brindar al caballero algunos rasgos básicos identificadores y contribuir al desarrollo de las acciones narrativas.

Únicamente en la configuración de Oliveros, se mantiene hasta cierto punto la importancia de la dama. Oliveros se enamora de Helena “de oídas”, cuando se entera del torneo de Londres, cuyo premio es la mano de la hija del rey de Inglaterra y el reino:

E el cavallero le certificó dello y de la suerte que havían de ser las justas y el torneo, y más le dixo de la gran fermosura y crecidas gracias de la fija del rey, por las cuales le fue aficionado y cayó en pensamiento de amores. Y dixo entre sí:

–Por bien empleadas daría todas mis passadas fortunas si por fuerça de armas alcançasse la tan alabada donzella. (*Oliveros*, p. 210)

Ya en el torneo, sin haberla tratado y sin mediar otro pensamiento, él ya considera a Helena como su señora y por ella se siente capaz de hacerlo todo, por lo que se conserva el tópico de que el amor de la amada hace más fuerte y valeroso al caballero: “Y cada vez que se le ofrecía el tiempo mirava a Helena, y le parecía que en mirarla se le doblavan las fuerças y crecía la osadía” (*Oliveros*, p. 222). Incluso desea tener su aprobación para estar seguro de lograr obtener el estandarte que le daría la victoria y que está custodiado por sesenta caballeros escogidos:

E alçó la visera y miró hazia el cadahalso diziendo:

–Si favor de mi señora Helena tuviesse, bien acabaría cualquier cosa a mi voluntad y ningún cavallero podría resistir a mis fuerças.

E baxada la visera, apretó la espada en el puño y fue a ferir en los sesenta cavalleros que guardavan el pendón. (*Oliveros*, p. 223)

Una vez ganado el torneo, Oliveros tiene la oportunidad de convivir con Helena y la sirve como trinchante a su mesa, en lo que se nota el deseo del caballero de servir a su dama y desde luego, la cortesía suficiente para convivir con ella y sus doncellas,

sin perturbarlas. También permanece cierto dominio de la dama cuando el protagonista enferma por no poder revelarle su amor, y al sentirse despreciado por ella:

Llegado Oliveros a su posada, entró en su cámara, y fatigado de los diversos pensamientos de amores, cayó en la cama muy malo. (...) Y estuvo un mes que no se levantó de la cama. Y mandó el rey a sus físicos que curassen dél como de su persona misma. Los cuales jamás conocieron su dolencia, y por su gran flaqueza le desahuziaron y dixieron al rey que ninguna esperança tenían en su salud. (*Oliveros*, p. 239)

Se presenta a Helena, a su vez, enterada de la causa de esta enfermedad y con la voluntad de corresponderle, cuando lo visita para asegurarle que ella también lo ama y con esto salva a Oliveros de la muerte. A partir de esta relación, el caballero es mostrado como cortés, afable y servicial; así mismo se mantiene el efecto de la dama en la eficacia guerrera y en la resistencia corporal del caballero. Pero este es el único protagonista cuya señora mantiene la influencia en su caracterización. En el caso de Artús, ni siquiera se le da el eje de comportamiento amoroso, pues no tiene una señora que le aporte rasgos de tipo cortés.

Por su parte, la relación de Canamor con su dama está muy diluida: Leonela, quien será su amada, aparece al final del relato, y tiene una función más narrativa que caracterizadora. Ya que, como doncella en necesidad y desheredada por un mal caballero –más que como señora– provoca que Canamor se enfrente a Brocadán y con ello, interviene para que él logre su objetivo de reinar en vida de su padre, mediante su casamiento. De esta relación, más que un comportamiento cortés, se desprende el arrojo del caballero al seguir a los leones que custodian la nave de Leonela, según las propias palabras de la doncella:

E la donzella respondió entonces:

–Cavallero, vos avéis hablado muy bien y pues que vos assí queréis, yo otrosí me puedo alabar que soy del mejor cavallero y más sin miedo que dueña en el mundo puede aver. Ca vos devéis saber que muchos cavalleros han venido aquí y han mostrado muy grandes covardías y avían muy grande miedo de entrar do vos

entrastes. (*Canamor*, p. 17)

En lo que se refiere a Turián, al principio de la obra, la dama tiene cierta repercusión puesto que es el enamoramiento “de oídas” de Floreta lo que ocasiona que el infante salga de la corte de su padre, pero no hay una dependencia directa puesto que la doncella no exige nada del caballero; recordemos que al conocerse sólo se conforma con saber su linaje para aceptarlo como amigo. En el episodio de la separación de los amantes, Turián busca a Floreta pero no realiza hazañas caballerescas para encontrarla, por lo que la señora no tiene los efectos en el valor y fortaleza del personaje. Una vez casados, Turián sí realiza acciones guerreras contra Tibán y sus hermanos para rescatarla, pero no con el afán de merecerla sino como mecanismo para que la historia avance. Por otro lado, Turián no se presenta un comportamiento leal ni cortés hacia su señora, como el modelo exige, ya que en la corte del emperador el infante enamora a Exceleonesa sin recordar a Floreta ni mostrar remordimiento alguno. La señora, por su parte, no realiza acciones que beneficien a Turián, ni le infunde valor, ni lo muestra cortés, ni siquiera lo lleva a probarse como amante ideal. En estos dos caballeros se percibe que en la relación con su señora no se hacen explícitas las características cortesas de los caballeros, ni tampoco de servicio o de lealtad.

En el caso de París, a pesar de que se trata de una historia enamorados de tipo bizantino, la relación con Viana no le aporta más características de las que le dio el narrador en su presentación. París, desde un principio, es revelado como cortés debido a sus conocimientos y talento para tañer instrumentos musicales; el amor hacia Viana provoca que sean mostradas las habilidades que le otorgan la eficacia guerrera. En la primera parte de la obra, vemos que París hace lo posible por deleitar y exaltar la belleza de Viana, pero no es precisamente para convencerla o merecerla, pues él lo considera imposible: “y no osava descubrir el su secreto a ninguna persona –antes se pensava dexar de esto–” (*París*, p. 664). Así que es ella quien lo busca y lo convence de que no importa la diferencia social. Una vez que se han declarado su amor, Viana es comprometida en matrimonio con otro; mientras París intenta

matarse, Viana decide y planea la fuga y cuando el plan fracasa, hace todo lo posible por mantenerse fiel a él, incluso cuando ha sido encarcelada por su padre y es hostigada por pretendientes:

E Viana tomó aquella gallina y partióla por medio, y tomó cada una de la meitad y púsosela debaxo de los sobacos, y assí estuvo hasta quatro días, hasta que el hijo del duque de Borgoña y el obispo de Sant Lorenço la vinieron a hablar. (...) Y ellos se allegaron a ella y sintieron aquel gran hedor que le salía de lo que tenía debaxo de los sobacos, y hedía tan malamente que no lo podieron sufrir, y súpitamente se partieron de allí. Y como Viana vido que avía oido tanto de aquel hedor, díxoles que se fuesen en buena hora.

–Que ya vedes cómo soy medio podrida. (*París*, p. 699)

Al tiempo que Viana hace todo lo posible por alejar al prometido y resiste la dura prisión para conservar el amor de París, él, en cambio, huye de la ira del Delfín a Roma y luego a Oriente, buscando que Viana lo olvide y se atenga a la voluntad de su padre, aunque eso implique la renuncia a su amor. Finalmente, cuando salva al Delfín de los moros, lo hace más como servicio a su señor que pensando en merecer a Viana. A pesar de la importancia que podría tener la dama en esta obra, el narrador no muestra elementos que permitan observar que de esta relación el caballero obtiene algún rasgo significativo.

En el caso de Enrique, su relación con Mergelina se desarrolla casi al final del relato, cuando él está en Constantinopla para ayudar al Emperador contra los moros. Al principio ella le ayuda pues está hambriento, pero no lo hace por amor sino porque ve en él un auxilio para su tierra. Poco antes de empezar la batalla contra las huestes de Mirabel, el narrador incluye un comportamiento cortés por parte de Enrique hacia Mergelina, en un diálogo:

Y se despidió del emperador y la mano le besó y fue a tomar por la mano la infanta Mergelina diziendo:

–Señora, con vuestra gracia y rogad a Dios que vengamos con mucho bien aína.

Y dixo Ella:

–Assí plega a Dios, amigo, ca si en otra manera ha de ser, no querría más bivir un

día. (*Enrique*, p. 153)

Hasta el momento, las veces en que hablaron Mergelina y Enrique fueron para tratar aspectos prácticos: para que la doncella le ofreciese ayuda y comida, después brindándole las armas para la batalla y por último para encomendarlo a las huestes. Sin embargo, es hasta este diálogo de despedida que vemos los términos como “señora” y “amigo”, que no habían aparecido y que señalan ya una relación cortés y amorosa. Ella, en efecto es su señora, por ser hija del emperador, pero se juega, como al principio del género caballeresco, con los dos significados: el jurídico y el afectivo. Pero también destacan siempre las fórmulas de invocación a Dios, quizá con el propósito de descartar cualquier amor poco cristiano, en un caballero con una misión tan específica como la de cruzado, pues en todo el desarrollo de la obra no aparece el interés amoroso del caballero. Mergelina influye luego, más que en las características del caballero, en sus acciones, cuando se entera que desea a vengar a su madre:

–Señor, desto no sabía nada, mas pues que assí es, tomad de vuestra gente quanta más pudierdes tomar y por mengua de riquezas no lo dexéis, que allí está una torre toda llena de tesoros y riquezas. Tomad de aí quanto quisierdes, que harto fallaréis, lo qual os bastará; y aún que quede ende mucho a nos para hazer lo que quisiéremos. Y assí como lo prometéis, id a acorred y honrad a vuestra madre doña Oliva, ca por vuestro amor la amo como a mi madre si fuesse biva. (*Enrique*, p. 157)

Fuera de esta ayuda, la señora del caballero no aporta más a su caracterización, incluso si no fuera porque es su esposa podría considerarse más como un personaje ayudante.

Por su parte, la Poncella no muestra ningún interés amoroso. Sólo al final, el narrador, quizá para no dejar fuera ningún aspecto del modelo de caballero al que insiste en apegarse, hace hincapié en que ella nunca quiso aceptar las propuestas matrimoniales de los numerosos pretendientes:

Ningún grande fue en el reino ni en otros reinos donde sus fechos supiesen que

no la demandassen en casamiento, y no passava día que embaxada de un reino o de otro no viniessen al rey aquexándole mucho por ella. Pero la Poncella jamás quiso casar. (...) El rey de Chipre por la Poncella en ausencia señaladas cosas como a su noticia della viniessen fazía, mas la Poncella, de aquello poco cuidosa, en su palacio no se platicavan amores, mas famosos fechos de los passados y presentes. (*Poncella*, pp. 423-424)

Como vemos, la relación del caballero con su señora ha sufrido en estas obras una especie de dilución, pues a pesar que sigue presente la importancia de la dama no ejerce tanta influencia sobre el caballero como en el modelo medieval que hemos revisado. La señora ya no impone pruebas, ni ofrece impulso a las hazañas del caballero, no requiere extraordinarios esfuerzos para ser merecida, ni brinda auxilio emocional o físico a su enamorado. Apenas se nota que a través de la relación con la dama el caballero recibe algunas características como la cortesía, el servicio y la lealtad. La influencia de la señora ya no es determinante en la configuración del caballero.

Relación del caballero con amigos y parientes

Con respecto a la relación del caballero con amigos y parientes, la diferencia más notoria con respecto al modelo literario es que el protagonista casi siempre está solo. Y no es únicamente porque emprenda las aventuras en solitario, sino que en este género ya no pertenece a un grupo compacto –como los caballeros de la Tabla Redonda o la mesnada del rey Lisuarte–; el protagonista no está integrado al prestigio de una comunidad, ni tampoco se lo ofrece, por lo que se justifica el menor interés por parte de los autores de presentar la obsesión por la honra. Así, no tiene valores ideológicos que compartir ni una forma de vida que defender frente a los malos caballeros; ahora debe solucionar los conflictos de la historia donde ha sido insertado, que ya no tienen que ver con la configuración de la caballería. Los caballeros de los relatos breves, entonces, sólo cuentan con algunos amigos y parientes con quienes se relacionan según las necesidades narrativas; y únicamente en algunas de ellas, estos personajes cercanos al caballero tienen una importancia crucial para su

caracterización.

La relación entre Oliveros y Artús es una excepción, puesto que su leal y recíproca amistad es justamente el tema de todo el relato, incluso la relación amistosa de Oliveros con Juan Talabot también forma parte del asunto. Por ello, todo lo que hacen los caballeros en nombre de la amistad tiene relevancia en dos dimensiones de la obra: en la progresión de la historia y en la caracterización del caballero, como ocurre con las características del modelo de caballero medieval.

El amor fraterno entre Oliveros y Artús se explica porque fueron criados como hermanos y, por ello, todo lo que hacen para ayudarse mutuamente tiene esa justificación, más que compartir la orden de caballería. Por lo que las acciones que estos amigos hacen por el otro no tienen como prioridad conseguir la fama y la honra, sino probar su vínculo. La lealtad y la solidaridad son las cualidades principales que les confiere el autor. La acción más dramática que Oliveros realiza para salvar la vida de Artús es matar a sus hijos, con todo lo que ello implicaría, según el narrador:

La grande amistad del compañero con los muchos servicios y beneficios rescibidos le dezían que sin piedad ni temor matasse los fijos por el amigo. El natural querer de padre le rasgava las entrañas y fazía tembrar las manos y estropeçar los pies quando se movía para derramar su propia sangre. Y no menos le combatía el querer de la muger, ca bien sabía que matando los fijos perdería la madre, y que no osaría parar en todo el reino de miedo del rey, que con muy justa razón le mandaría matar. Mas como viesse que la dolencia de Artús crecía de día en día, olvidó el paternal amor y el grande querer de la muger, y pospuesto todo temor, tomó una espada en la mano. (*Oliveros*, pp. 295-296)

Sin embargo esta acción, por mucho que implique la ayuda a los necesitados y la lealtad a su amigo, no es precisamente una obligación caballeresca o una hazaña guerrera. Es casi antinatural, pues sus consecuencias son perderlo todo para salvar al amigo: los hijos, el amor de la mujer y del suegro, pero además toda la honra ganada al convertirse en asesino. En todo caso es una prueba muy dura para Oliveros, para demostrar su amistad, pero no alcanza a ser una prueba de perfección caballeresca.

Por su parte, Artús deja su reino para buscar y auxiliar en sus problemas al exiliado Oliveros; miente a Helena y al rey de Inglaterra al hacerse pasar por Oliveros,

y luego declara la guerra a los Irlandeses por haber encarcelado a su buen amigo. Este personaje también está diseñado para anteponer el bienestar de su amigo por encima del suyo, según se escucha en voz de Artús cuando ve que el agua de la redoma está revuelta:

–Está mi corazón muy lastimado y mi pensamiento muy turbado, y asimismo están mis sentidos en crecidos cuidados, por ser ignoto el lugar o provincia donde os he de buscar. (...) Mas vos prometo de dexar mi reino, como vos dexastes el vuestro, y solo sin ninguna compañía me partiré, como vos os partistes, y jamás descansaré buscando todas las provincias y lugares del mundo fasta fallaros y librarvos de todo peligro. Y si fuere tan desdichado que no meresca consolarvos como desseo, a lo menos en el destierro y en el dolor vos terné compañía. (*Oliveros*, p. 269)

Esta solidaridad y lealtad perfecta es premiada con la inclusión de varios pasajes maravillosos, como la resurrección de los hijos de Oliveros y la recuperación de la salud de Artús. En este mismo sentido, la relación de Oliveros con Juan Talabot, que recoge la leyenda tradicional del muerto agradecido, ayuda a caracterizar al primero como buen cristiano y leal amigo, al presentarlo preocupado por pagar sus deudas:

Mas falló tan poca piedad en ellos que ni los unos quisieron vender sus raíces ni el otro perder nada de la deuda. Y parecióle inhumanidad que su compañero quedasse descomulgado y su cuerpo tan vituperado, y dixo entre sí:

–Si lo poco que del camino me ha quedado bastasse, aunque supiesse vender el cavallo, yo le haría absolver porque su alma no penasse. (*Oliveros*, p. 209)

Y a Juan, incluso muerto y por medio de elementos maravillosos, el narrador lo presenta como un buen ayudante del protagonista, pues él le provee de caballos y armas para el torneo de Londres y le da informes a Artús para que lo rescate:

Y Artús fincó la rodilla en el suelo y le saludó muy benignamente, y el cavallero a él. Y después le dixo:

–Artús, ¿tienes buena voluntad de sacar a Oliveros tu compañero de la presión y querrás poner tu vida en aventura por librarle, como él ponía la suya por tu bien?

Y Artús le dixo que el mayor peligro del mundo tenía en nada si por él se esperaba la libertad de Oliveros. (*Oliveros*, p. 280)

Finalmente, cuando el caballero muerto quiere su recompensa según lo acordado antes del torneo y nota que Oliveros está dispuesto a compartir incluso a su señora Helena, éste le condona la deuda, al ver la lealtad del protagonista:

Quando el rey vido que no podía fuir de darle lo que simplemente le había prometido, se bolvió para su muger y llorando le rogó que le perdonasse su muerte. (...) Y el rey sacó su espada de la vaina y alzó el braço por le cortar la cabeça. Quando el cavallero blanco vio la grande lealtad de Oliveros, que aunque su demanda era injusta y fuera de toda razón le quería contentar en todo lo que cautelosamente le havia demandado, hovo gran lástima de él. (*Oliveros*, p. 307)

Podemos asegurar que en esta obra en particular la relación del caballero con amigos y parientes tiene influencia tanto en la progresión de las acciones narrativas como en la caracterización del personaje, aunque los rasgos que aportan, como la amistad, la compasión y la solidaridad, no estén vinculados únicamente con una visión caballescaca.

Sin embargo, en el resto de las historias analizadas la amistad y el amor fraternal no es significativo. En el caso de Canamor y Turián, padre e hijo, sus aventuras son narradas en relatos independientes. Por lo que los vemos interactuar sólo al principio de la historia de Turián, cuando Canamor da algunos consejos y ayuda para su primer viaje.

Canamor realiza sus aventuras en solitario, aunque lleva a su escudero, de quien recibe consejos y advertencias, pero no es una relación horizontal. Lo mismo ocurre entre Turián y su amo Aliseos. Sin embargo, el vínculo de agradecimiento se rompe cuando Aliseos se convierte en el principal instigador de los marineros que quieren echar a Floreta al mar para hacer menguar la tormenta, pero finalmente Turián logra convencerlos de que la dejen en una peña:

E quando los marineros llegaron a la nave, dixeron a Turián las nuevas de Floreta

cómo quedava, luego començó a llorar y todos los otros con él, y dixo al conde:

–Yo no me puedo quejar de quantos aquí están más que de vos, e todos sois mis enemigos, y vos, conde, capital. ¡A mal vaya la criança que en mi fizistes si nunca de mí buen deudo ayáis!

Desde allí jamás habló al conde ni a los que con él fueron, sino al escudero. (*Canamor*, pp. 61-62)

Turián también se hace de la amistad de Corvalín, hijo del emperador de Constantinopla, quien “llevólo a su posada, y allí le hizo mucha honra. Allí venían los cavalleros a le ver y hablar con él” (*Canamor*, p. 91). Pero esta relación no revela confianza o lealtad, pues cuando se acuesta con Exceleonesa y Corvalín pregunta al protagonista dónde ha estado, él le miente con descaro. Aún así, en esta relación se alcanza a reflejar la afabilidad entre los caballeros en la corte:

Desde que Turián esto ovo dicho, rióse el infante y echóle los braços al cuello, y con estas palabras le llevó do estavan los cavalleros por contarles lo que le avía acaescido a Turián y cómo avía estado preso. Y desde lo oyeron, començaron todos a reír. Y Turián avía hambre, que avía estado una noche e un día so el rosal por amor de la señora, y dixo:

–Cavalleros, dadme de vuestro juego y tráyannos de comer. (*Canamor*, p. 100)

A pesar de esta convivencia, no conforman un grupo cohesionado que comparta valores o expectativas, pues estos caballeros son de la corte de Corvalín, no de la de Turián –Turián mismo nunca se considera al servicio del emperador– y no realizan hazañas o ejercicios de armas juntos.

Por otro lado, París tiene como compañero de armas y música a Eduardo, aunque se separan cuando el protagonista se va a Oriente. Entonces su amigo recibe la función de ayudante, pues en su ausencia auxilia a su padre y a Viana, que sufren las consecuencias del amor de París. También sirve de intermediario y contacto, pues a él van dirigidas las cartas desde el exilio que mantienen informados a los enamorados. Sin embargo, París no realiza ninguna acción que lo una o muestre su solidaridad con Eduardo. Pareciera una relación unilateral, por lo tanto distinta a las que presenta el modelo medieval. Jordi, por su parte, es presentado como amigo del protagonista, sin

embargo, por las cosas que realiza para París –organizar la huída de los enamorados, pero sin saber la verdadera razón pues París le dice que huye de un caballero– parece más bien un criado. Esta idea se comprueba cuando muere Jordi al pasar un caudaloso río y París se lamenta por el fracaso de su plan, no por el sacrificio del amigo. De tal manera que podemos afirmar que el caballero no recibe más rasgos de la relación con los amigos y parientes ya que, o no son relaciones horizontales o no son recíprocas, por lo que no se perciben las cualidades de las que se habló en el apartado 3.3.

En cuanto a Enrique, tampoco tiene relación con amigos ni parientes. Su única compañía es su amo, el conde de Flandes, quien lo aconseja y lo ayuda; como por ejemplo, cuando fue a mendigar pan a Constantinopla luego del naufragio y del trayecto sin comer. Pero, a pesar del respeto que siente Enrique por él y de su amor al considerarlo como un padre, no se nota un interés del autor por reflejar reciprocidad de sentimientos, ni de aprovechar la relación para otorgar al personaje otras cualidades más allá de las necesarias para identificarlo como caballero medieval.

La Poncella tampoco es acompañada por un amigo, o confidente y ni siquiera por un ayudante. Sus hazañas al mando del ejército del monarca francés las realiza de manera solitaria. En esta ocasión el autor, tan cuidadoso en caracterizar apropiadamente a su personaje, no dio importancia a estas relaciones horizontales de la doncella. Pero, también es necesario hacer notar que la persona concreta en la que se basó el relato no requería de mayor séquito o compañía.

Así que, la relación con amigos y parientes, salvo en una obra, pierde toda influencia en la configuración del caballero e incluso también en la historia misma. Cuando es tomada en cuenta, otorga al caballero cualidades como la lealtad, la solidaridad y la afabilidad.

Relación del caballero con sus enemigos

Con respecto a la relación con los enemigos, en la narrativa caballerescas breve también hay varias transformaciones que están vinculadas, sin lugar a dudas, a su

extensión. En las cinco obras que analizamos no se encuentra una gran variedad de enemigos como en el género propiamente medieval y no se incluyen, por ejemplo, los enemigos que son la encarnación del diablo ni los que tienen poderes sobrenaturales. Sólo hay un adversario principal para la mayoría de nuestros protagonistas y suele ser un caballero soberbio y, sobre todo, traidor. Estos personajes hacen acciones muy concretas que los caracterizan como malos caballeros. Generalmente, cometen traiciones a sus señores naturales, lo que provoca un desequilibrio y afecta a los señores de los protagonistas, como es el caso, en *La Poncella de Francia*, del duque de Savoya quien se comporta desleal con el rey de Francia al apoyar a los ingleses. En otras ocasiones, estos malos caballeros traicionan o lastiman a personajes cercanos a los protagonistas, como ocurre con Oliva, al ser traicionada y deshonrada por el conde Tomillas, en *Enrique hijo de Oliva*; Leonela ha sido desheredada por Brocadán (en el *Libro del rey Canamor*) y Maquemor encerró a traición a Oliveros. París no tiene un mal caballero con el cual enfrentarse.

Todos estos personajes mantienen características contrarias a las del caballero protagonista, salvo, en el caso de Turián cuyos adversarios no representan precisamente su contraparte; sin embargo, ha de vencerlos para conseguir algo: a Itaños para ganar la Torre de los Justadores, según la costumbre del lugar al que llegó fortuitamente; al rey Diacolo para ayudar al rey Ados y dar a conocer que se ha casado con Floreta; a Tibán y sus hermanos para rescatarla y, por último, a los hermanos de Diomana para ayudar a Tibán.

Hay otros enemigos, de carácter masivo, que representan a los adversarios políticos de los señores de los caballeros; estos contingentes no están suficientemente caracterizados, aunque sí ayudan a mostrar la eficacia guerrera del caballero y su capacidad de mando al ser capitán de un ejército. Son los irlandeses que invaden Inglaterra, a los que se enfrentan, en diferentes momentos, Oliveros y Artús; la hueste del duque Gordón contra la que lucha Canamor; los ejércitos de los reyes que invaden el reino de su padre, a los que combate Turián; los moros a quienes Enrique arrebató los sitios sagrados cristianos y de quienes el protagonista defiende también

Constantinopla; por último, son los ingleses y borgoñones que dominan Francia y a quienes la Poncella paulatinamente gana terreno.

Pero los caballeros, en general, no combaten contra estos enemigos ni con el fin de civilizarlos ni traerlos al orden que ellos respetarían o defenderían, pues no hay tales definiciones ideológicas, sino que luchan contra ellos para solucionar un conflicto preciso dentro de la historia. A pesar de que muestran rasgos contrarios a los caballeros, como la traición o la cobardía, éstos no están suficientemente establecidos para que a través del contraste se exalten los valores del protagonista. Tampoco son tan poderosos como para que su fama sea trasladada a la honra del vencedor, salvo en la detallada descripción de la fuerza de Brocadán, que se intensifica luego en voz de Leonela, cuando Canamor se muestra decidido a luchar contra el traidor:

–¡Ay, el mi señor, no sea assí!, ca él es el más fuerte cavallero en armas que ay en todo el mundo. Ca, señor, nunca hasta oy cavallero peleó con él uno con otro que en sus manos no muriesse. Y assí ha muerto muchos cavalleros. Por ende, señor, no vos querría ver con él justar uno con otro. (*Canamor*, p. 22)

Y, aun en este caso, al vencer a Brocadán, Canamor no gana tanto la honra de su adversario, sino que consigue el reino que había arrebatado, pero a través del matrimonio con Leonela.

Con respecto al comportamiento del caballero frente a sus adversarios, sólo hay algunas pugnas que sirven para dotar al personaje de cualidades como la prudencia o la cortesía; por ejemplo, cuando Turián arriba al puente de la villa de Tibán, pregunta gentilmente la costumbre del sitio, cuando va a rescatar a Floreta:

–Ruégovos que me digáis la costumbre deste lugar, que yo vengo a una cosa y vos mandáisme a hazer otra.

E los porteros del dixeron:

–Vos avrés muy caro de sacar de aquí essa demanda a que vos venís, por ende idvos contra aquel cavallero que os espera. (*Canamor*, pp. 112-113)

En esta cita se aprecia que a pesar de que Turián va con la urgencia de saber de Floreta, tiene la cortesía y prudencia de preguntar lo que debe hacer antes de mostrar su eficacia guerrera. En lo que se observa el interés del autor de dotarle de dichas características que no todos presentan. Así ocurre con la conducta cortés de la Poncella en su combate singular con Antonio de Londres, no sólo al inicio, sino al vencerlo:

E él como la vido fizole una gran reverencia, y ella, viéndole assí cortés, assimismo le hizo una baxa mesura. Y el cavallero no tenía puesta el armadura de cabeça y allí se armó, y un padrino de la Poncella quiso quitarle el almete porque mejor alentasse, y ella no curó sino alçar la vista. (...) Y ella dexó la hacha y apretó con él a los braços, y tomó en peso y casi muerto dio con él de la otra parte del palenque; y allí él assí tendido, salió presto tras él y quitóle la armadura de la cabeça, y la espada puesta en la garganta, le dixo:

–Cavallero, ¿seréis contento que os dexe la vida? (*Poncella*, p. 381)

Esta actitud no sólo de cortesía sino de piedad, al vencer al enemigo, también se recoge en la configuración de Enrique, cuando vence a Mirabel en un improvisado combate singular, antes de la batalla campal. A pesar de que el cruzado podría evitar con ello el enfrentamiento posterior, lo deja libre para que vaya a organizar a su hueste, pues lo contrario implicaría cobardía, según le responde al Almirante:

Y el almirante respondió y dixo:

–Enrique, comoquier que tú me prometiste gran honra, mejor me será que yo me pierda que no poner tanta gente en aventura.

Respondió Enrique y dixo:

–No debes mostrar covardía, ca pues que tanta gente llegaste para venir a esta ciudad y conquistar este imperio, bien debes entender que la fazienda y todas las cosas has de aparejar y agora no hablas como rey, mas como hombre covarde.

Y el Almirante ovo gran vergüença de lo que le dixo Enrique y óvogelo de otorgar. (*Enrique*, p. 151)

Este comportamiento de Enrique causa extrañeza incluso al emperador mismo, quien considera que tiene ya en sus manos al que quería atacarlo y que de algún modo podría negociar con él. Pero esta acción de Enrique puede tener dos justificaciones

relacionadas directamente con su caracterización: el combate singular, propiamente dicho, fue una casualidad, no había testigos y nada iba en juego, por lo que no hay incremento de la honra en la victoria. Además, en la misión cruzada de Enrique no bastaría con negociar con los moros, sino que debería buscar acabarlos y conquistarlos. Por eso es que el almirante mismo acepta que no quiere poner a toda su gente en peligro. Enrique, a partir de esta actitud, no sólo está dotado de prudencia y cortesía, sino también de valor y deseo de honra, en un resquicio mínimo de este rasgo.

En la configuración de Enrique, se ve otra actitud caracterizadora al vencer al enemigo, vinculada a su misión de proteger la ideología cristiana, cuando intenta hacer que se bautice el verdugo de la ciudad de Domas, de cuyas manos recuperan la vera cruz:

–Esta vera cruz has tenido fasta agora honradamente assaz, venla adorar devotamente y tórnate christiano y yo te asseguro que si esto fazes, que no padecerás ningún mal. (...)

Respondió el moro:

–Bien lo podéis fazer, pues en vuestro poder estó, mas esto que vos queréis no lo haré.

Y entonces dixo Enrique que lo sacassen de la ciudad y que lo descabeçassen, y luego lo fizieron assí. (*Enrique*, p. 136)

Desde luego, al no lograr el objetivo inicial, que es convertir al enemigo a la doctrina cristiana, en Enrique, como en ningún cruzado, no queda espacio para la piedad.

Entonces, la relación del caballero con sus enemigos sólo ayuda a caracterizarlo en contados episodios a través de su comportamiento antes y después de una batalla. Por otro lado, se nota el cambio en la reducción de la importancia y de la peligrosidad que tienen los personajes adversarios dentro de cada obra analizada, quienes una vez derrotados aportan escasos elementos al caballero, pues no divulgan sus capacidades guerreras ni le proporcionan una mayor honra de la que los ha dotado el narrador desde su inicial presentación.

Relación del caballero con los necesitados y ayudantes

Otro tipo de relación, la que el caballero establece con los personajes necesitados, sufre un cambio radical como consecuencia de la disolución de las obligaciones caballerescas. Como ya se vio con anterioridad, en los personajes protagonistas de las obras de la narrativa caballerescas breve que analizamos, los deberes del oficio de la caballería casi han desaparecido. Si en el diseño del modelo medieval se presenta un gran porcentaje de los personajes en un peligro inminente o ya lastimados que necesitan la ayuda del caballero –sea por medio de las armas o por la influencia de su fama– para solucionar sus conflictos, en nuestros textos éste se ha reducido al mínimo. En general, los necesitados que se incluyen en el relato son de cierta relevancia para el desarrollo narrativo aunque no aportan demasiado a la caracterización del caballero. La mayoría son personajes apreciados por los protagonistas y tienen diversas funciones en el relato; por ejemplo el rey, en el caso más notorio de la Poncella de Francia y París; o los íntimos amigos, como son Oliveros y Artús; mientras que la Iglesia o el sistema de creencias, algo menos concreto, requiere la ayuda de Enrique. Sólo en la configuración de Canamor y Turián se expresa el impulso de auxiliar a personajes prácticamente desconocidos en alguna necesidad.

Por ejemplo, Canamor ayuda a la doncella de la iglesia, quien está a punto de recibir la muerte del caballero traidor:

Y desvióse del camino y fuese contra la iglesia. Y desque llegó, dixo al cavallero que estava a la puerta de la iglesia:

–Buen cavallero, ¿qué aventura sacáis de aquí?

Dixo él:

–Las que vos e yo sacaremos si quisierdes.

Y ellos en esto estando, oyó Canamor gritos de muger dentro de la iglesia y fue maravillado. Y entró dentro e vido estar en el altar una donzella muy hermosa llorando fieramente de sus ojos. (*Canamor*, pp. 8-9)

El caballero salva a la doncella de la muerte, pero no recibe honra de esta victoria, pues la doncella no divulga su eficacia guerrera; en cambio, Canamor la requiere en amores, lo que sí contribuye en cierta medida a su caracterización. En lo que respecta a Turián, accede a auxiliar a Tibán para conseguir el amor de Diomana, según le solicita luego de ser vencido:

–Quiérovos contar mi hazienda, a la qual he menester vuestra ayuda; yo os pido por merced que a vos plega de me ayudar a complir esta demanda. Devéis saber que yo amo tanto a una donzella, que me es forçado de tomar muerte por ella si no la he, que ha gran tiempo que la demando y no me la quieren dar. Y ella ha quatro hermanos, tan buenos cavalleros que en gran partida no ay su par. Y ella me embió a dezir que no casaría conmigo si no tomasse un cavallo y yo e mis hermanos y todos iij lidiássemos con sus hermanos. Y si los venciésemos, que casaría conmigo. (*Canamor*, pp. 114-115)

Turián no sólo lo ayuda por medio de las armas, sino que además ha de convencer a Diomana a que lo acepte aún sobre la deshora que han sufrido sus hermanos, y hasta es el padrino en sus bodas. Curiosamente, este episodio ayuda a caracterizar al caballero como cortés y solidario, pero no favorece al desarrollo de la historia, ya que esto ocurre casi al final de la obra, cuando el protagonista ya ha obtenido todo lo que deseaba.

La relación con los necesitados fue apenas implementada por los autores de estas obras, por lo que su influencia sobre el caballero, e incluso sobre cada relato es mínima.

El mismo fenómeno ocurre con la relación del caballero con los ayudantes. En estas historias caballerescas no se incluyen poderosos magos que brinden asistencia maravillosa, ni personajes que le ofrezcan un objeto necesario, ni siquiera se presentan aquéllos que les curen las heridas, por no mencionar a los que los auxilian en algún combate a través de la eficacia guerrera. El número de ayudantes suele ser nimio, y quienes cumplen la función son personajes que comparten con el protagonista la posición social, la amistad o el amor, es decir, el rey, los padres y

amigos o la señora, respectivamente. En nuestros textos, pues, los escasos personajes cercanos al caballero, como hemos visto, comparten su función principal con la de ayudantes del caballero en los momentos álgidos del relato. Ya se ha hablado de Oliveros y Artús, así como del mismo Juan Talabot, cuya amistad sirve para auxiliarse mutuamente, lo mismo que París y Eduardo; Canamor y Turián, por su parte, no precisan de socorro; Enrique, recibe alimento y vestidos de Mergelina, que después será su esposa y, además, dicho apoyo no es desinteresado. Aunque, antes, obtiene los insumos necesarios para su cruzada del Marqués de Monferrat, quien ya había decidido ir en peregrinación a Ultramar. En cambio, la Poncella sí requiere y solicita, de manera expresa, refuerzo a los castellanos para tomar La Rochela:

Como la Poncella llegó a ver aquella cibdad tan fuerte, vio que no avía remedio de la ganar por parte de la tierra, por ser el muro muy alto y torreado de la mejor cerca del mundo. Escribió luego la Poncella al rey don Juan de gloriosa memoria y embióle por sí, sin el rey, sus embaxadores, requeriéndole, por la aliança y hermandad que con su señor el rey de Francia tenía, le mandasse embiar algunas naos de armada de los sus reinos de Castilla. (*Poncella*, p. 400)

El autor destaca la admiración que siente don Álvaro de Luna por la Poncella, quizá como un mecanismo para vincular al público castellano con las hazañas de la francesa. Por lo que la ayuda fue prestada pronto: “E luego dio gran priessa al rey le embiasse una flota tal con que el rey de Francia y la Poncella fuessen bien ayudados” (*Poncella*, p. 400). En este caso, la presencia de los castellanos como ayudantes intensifica las características de eficacia guerrera y la fama de la protagonista.

Es preciso señalar aquí que los caballeros también reciben ayuda maravillosa o divina que no procede necesariamente de un personaje en particular, como son los sueños proféticos que en su momento tienen: Helena, alertándole del peligro que corre Oliveros en el bosque; Oliveros mismo, recibiendo instrucciones de la Virgen para sanar a Artús; Oliva, adelantándole los hechos de su futuro hijo; Enrique, ordenándole que emprenda la cruzada en Oriente y la Poncella, asegurándole que ayudaría a recobrar el reino. Los autores incluyen también objetos maravillosos sin explicar su procedencia, como la redoma de agua que deja Oliveros como señal para

Artús o la armadura indestructible del emperador que rechaza utilizar Turián; así como los ciervos que rescatan a Oliveros y a Juan Talabot del naufragio.

La relación del caballero con los ayudantes es escasa y cuando aparece es desarrollada de manera escueta. No tiene influencia alguna en el relato, salvo para incluir motivos tradicionales y maravillosos que aunque son significativos para la configuración y la uniformidad del género, no lo son en el diseño del caballero.

La última categoría que integra el modelo de caballero, según se vio en el apartado 3.4, es su ámbito de presencia. La ubicación espacial del personaje protagonista condiciona su comportamiento y sirve para advertir al público el tipo de acciones que ocurrirán allí, es decir, tiene incidencia tanto en la caracterización del personaje como en el desarrollo de la historia. En la narrativa caballerescas breve, los ámbitos de presencia que se modificaron son el torneo, el camino y el bosque. Tal cambio se refleja en la importancia que reciben estos lugares, puesto que no siempre son incluidas en las cinco obras. Cuando aparecen, pueden ver modificadas sus funciones tanto en el relato como en el caballero protagonista.

El torneo como ámbito de presencia del caballero

El torneo aparece como ubicación del caballero sólo en dos de las cinco obras analizadas: *Oliveros de Castilla* y *Artús d'Algarbe* y *París y Viana*. En el primer caso, cuando se ubica a los caballeros en el torneo, para Oliveros y Artús mantiene su función de ejercicio armado y entretenimiento cortesano, como se ve en el torneo de Castilla:

E como el rey y la reina consciessen esto y lo oviessen visto muchas vezes, suplicándogelo los dos compañeros, les dieron licencia que mandassen pregonar unas justas, lo que muy afincadamente por su tierna edad les havían vedado. Y pregonadas las justas y assignado el día, venieron de muchas partes grandes señores y cavalleros muy esforçados a ellas. E mandó el rey a hazer cadahalsos do estuviessen los juezes, porque viesse quién mejor lo fazía, y que el precio y la honra le fuesse dado como merescía. (*Oliveros*, p. 188)

Más tarde, Oliveros participa también en el torneo de Londres cuyo premio es la mano de Helena y el reino de Inglaterra, que conserva la función de hacer interactuar el uso de armas con la práctica de la cortesía, al convivir caballeros y doncellas en un mismo espacio: “Fue levada Helena, la hija del rey, a la plaza do estava ordenado el torneo, acompañada de dozientas damas vestidas de brocado” (*Oliveros*, p. 217). En este espacio el caballero conoce a su señora, de quien por oídas conocía su belleza. Y a pesar de que tuvo que esperar un año, entre enfermedad y guerra, el ganar dicho torneo lo ayudó a conseguir sus propósitos.

En el segundo caso, en la configuración de París, el torneo es el único lugar donde gravita toda la demostración de la eficacia guerrera del caballero. En los torneos de la ciudad de Viana y el de Las Tres Doncellas, el narrador puede describir las capacidades bélicas de París, pero éste no puede convivir con su señora porque va encubierto y es imposible que ella lo reconozca. Por otra parte, estos dos torneos se realizan como mero entretenimiento cortesano: el primero planeado por el Delfín para alegrar a Viana y el segundo para determinar qué doncella es la más hermosa, organizado por el rey de Francia:

El rey pensó cómo avía de ordenar un muy hermoso torneo por aquestas tres donzellas y que todo hombre viniesse bien armado y aparejado de sus armas, gentilmente arreado para hazer las justas a ocho días del mes de setiembre, a la natividad de la Virgen María en la ciudad de París. Y allí quien mejor hará en armas se llevará el honor de la fiesta y aquella donzella que mejor será mantenida, aquella será tenuta por la más bella y avrá el honor de toda la belleza de toda la tierra de Francia y Inglaterra y Flandes. (*París*, p. 670)

Las hazañas realizadas en estos torneos son las únicas acciones bélicas de París, por lo que se refuerza que el eje de comportamiento que predomina en este caballero es el cortés, pues su eficacia guerrera está en el ámbito cercano a la corte.

Cuando se utiliza esta ubicación, los autores la aprovechan de manera discreta, como mecanismo que logre describir a los caballeros en tanto buenos guerreros y que acelere el desencadenamiento de las acciones amorosas, más que como un lugar intermedio entre la guerra cruel y la amable corte.

El camino como ámbito de presencia del caballero

En lo que respecta al camino, el principal cambio que presenta es que deja de ser un trayecto propiciatorio del proceso de perfeccionamiento del caballero. Como sitio de desplazamiento, en nuestras cinco obras, va a tener nuevas aportaciones al caballero más que al desarrollo del relato.

En el caso de *Canamor*, el narrador describe el camino que recorre para indicar el principio de una aventura, como la de la doncella de la iglesia:

Y este infante, desde que se partió del conde, anduvo todo aquel día e la noche con mucho trabajo por una tierra hielma. E otro día por la mañana llegó a una ribera de un río bueno y de muchas arboledas. (...) E anduvieron perdidos por una montaña muy tristes fasta medio día, que no sabían a qué parte salir, e pararon mientes y vieron lexos de sí estar en un otero una iglesia y fuéronse allá. (*Canamor*, p. 8)

También funciona con el propósito de presentar la aventura de la nave de los leones, el narrador describe el camino por el que avanza *Canamor*, por lo que no sólo indica el desplazamiento de un sitio al otro sino para advertir al público la próxima acción narrativa.

Para la caracterización de Artús como fuerte y ágil guerrero pero también como leal amigo, el narrador lo ubica en el camino en su búsqueda por Oliveros, así que el recorrido de los numerosos sitios permite condensar los trabajos que pasó:

Y en pocos días buscó todas las montañas y las sierras del reino, mas no pudo saber ni oír nuevas de lo que buscava, y bolvió al lugar donde dexara su cavallo. Y salió de Portugal y buscó por toda la Andalucía y el reino de la Cataluña y Aragón, y entró en el reino de Francia y anduvo toda Gascoña, Lengadoch y Overña, y bolvió a Normandía y entró en la dulce Francia, y buscó toda Picardía y todo el ducado de Borgoña, y anduvo toda Bretaña. (...) Y estuvo muchas vezes en peligro de muerte por las espantosas y muy feroces animalias que fallava y le acometían por fartar su fambre. (*Oliveros*, p. 272)

En la misma obra, el camino también es presentado como un sitio peligroso también para Oliveros, quien es asaltado por unos caballeros cuando va rumbo al torneo de Londres: “Anduvo tanto que llegó a un monte no muy lejos de la ciudad de Londres y entrado en él, se falló cercado de quinze salteadores de camino” (*Oliveros*, p. 210). Pero más que propiciar la adquisición de honra del caballero, este rasgo del camino introduce el encuentro de Oliveros con el Caballero Blanco, que es su fallecido amigo Juan Talabot.

El camino como sitio peligroso se utiliza, además, cuando Enrique se dirige a Constantinopla, no tanto por los salteadores sino por el hambre que tienen los personajes, después del naufragio al que sólo tres sobrevivieron:

Y luego comenzaron de ir su viaje quanto más pudieron fasta que llegaron a Constantinopla muy muertos de hambre, que no avían comido en aquellos cinco días sino yerva que fallavan por el campo y assimismo no bevían sino de las aguas que hallavan. (*Enrique*, p. 141)

A su vez, cuando París y Viana huyen del Delfín también son ubicados en un camino peligroso por cuestiones meteorológicas:

E Jordi fue el primero por les enseñar el camino, y vino tan gran tempestad de lluvia y de viento que nunca jamás les faltó fasta otro día en la tarde. (...) Y quando fue de mañana, cavalgaron todos fasta que llegaron a un gran río que venía muy grande por la gran agua que avía llovido, y no osavan passar. (*París*, p. 689)

Los infortunios en el camino, generalmente, desencadenan nuevas acciones narrativas, como es el caso de la separación de los enamorados, en la última cita, y la ayuda de Mergelina a Enrique, cuando se él queja en la torre a la entrada de la ciudad. En cambio, cuando se ubica a la Poncella en el camino, más que como indicativo de desplazamiento, su descripción sirve para hacer un recuento rápido de sus logros bélicos:

Y vase por toda Francia con las gentes de cavallo y de pie que sobre La Ruchela avía venido. Y oyendo cómo avía puesto a espada a los ingleses que allí tomó, las otras villas y cibdades tanto la temían que sin esperar afrenta, como la veían señorear el campo, se le davan. Y en siete meses ganó todo aquel reino dende París fasta La Ruchela y en onze meses ganó de La Ruchela fasta Tholosa, en que ay cient leguas, en las quales avía doze cibdades y treinta villas y quarenta fortalezas. (*Poncella*, p. 406)

Pero la mudanza más notoria con respecto al camino, es cuando se traspasa la idea del desplazamiento del caballero, casi siempre por tierra, al mar. Oliveros, Artús, Canamor, Turián, París y Enrique realizan viajes marítimos. En este tránsito ocurren algunas acciones narrativas significativas: Oliveros conoce a Juan Talabot y naufraga junto con él, al salir de la corte de su padre (*Oliveros*, p. 206); Turián es obligado a separarse de Floreta por los marineros luego de una tormenta (*Canamor*, pp. 46-48) y, a su vez, Enrique naufraga cuando se dirige a defender Constantinopla de los moros (*Enrique*, p. 141).

El bosque como ámbito de presencia del caballero

Otra ubicación para el caballero, el bosque, se presenta sólo en dos de las cinco historias caballerescas que analizamos: en *Oliveros de Castilla* y *Artús d'Algarbe* y en el *Libro del rey Canamor*.

En la primera obra mencionada se mantiene únicamente la descripción del bosque como un lugar peligroso por su cualidad de agreste, pues en él se encuentran animales salvajes, como se nota claramente en los enfrentamientos que realiza Artús en su búsqueda por Oliveros y allí es presentado como un fuerte y arrojado caballero. Al propio Oliveros se le ubica en el bosque, mientras caza, cuando lo apresa el hijo del rey Maquemor de Irlanda:

Oliveros con los monteros salió del lugar y con multitud de podencos y lebreles entró en el monte. Y quando llegó al valle, los podencos fallaron un rastro. (...) E quando el rey hovo conoscido a Oliveros y le vido sin ninguna compañía, dixo a grandes voces a sus gentes:

–¡Prended! ¡Prended al traidor que mató a mi padre y quemó mis villas!
(*Oliveros*, p. 266)

Es este caso, el lugar es peligroso y muestra las características corteses de Oliveros a partir de la montería y también su esfuerzo –al pelear contra un número muy superior de hombres armados a caballo, mientras que él sólo lleva un venablo–, aunque es vencido y llevado a una prisión. Este rapto en la floresta desencadena varias acciones narrativas, entre ellas, la presencia de Artús en la corte, haciéndose pasar por Oliveros.

También Canamor es ubicado en el bosque cuando sale del castillo de la doncella de la iglesia. La descripción de la agresividad del sitio se utiliza como un tópico del género, aunque nada ocurre allí al caballero; pues no hay espacio para narrar una aventura que implique el uso de las armas o la demostración de otro rasgo en el personaje, sólo es un sitio terrible por el que tiene que pasar:

Iva Canamor por una montaña muy espessa que no fallavan por dó ir a parte ninguna, ni fallavan poblado, ni avían comido cosa alguna ellos ni sus cavallos, y estavan los más tristes hombres del mundo, que no sabían qué se fazer. E toda aquella noche estuvieron de pie, quándo el uno quándo el otro, guardando a sí mismos y a los cavallos, que no los comiessen malasbestias, assí como leones, ossos y lobos y otras bestias muchas que enderredor dellos andavan, ca bien pensaron aquella noche ser comidos de fieras animalias. (*Canamor*, pp. 14-15)

En ninguna otra obra se ubica al caballero en la floresta, por lo que podríamos pensar que pierde cierta importancia en el género, quizá debido a los requerimientos de cada historia y, desde luego, a la extensión. Además, algunas de sus características se han fundido en las descripciones del camino.

El *locus amoenus* como ámbito de presencia del caballero

Respecto del lugar propicio para los enamorados, el *locus amoenus*, ya no se utiliza como ubicación del personaje ni en *Oliveros de de Castilla y Artús d'Algarbe*, ni en *París*

y *Viana*, ni en *Enrique Fijo de Oliva*, ni, desde luego, en *La Poncella de Francia*. En estas dos últimas obras, tiene sentido, puesto que ni *Enrique* ni *la Poncella* fueron diseñados a partir del eje de comportamiento amoroso; en el caso de *Oliveros*, tampoco es tan extraño, puesto que a pesar de la importancia del amor hacia *Helena* en la configuración del caballero, la temática principal del relato es la amistad y las buenas obras cristianas, por lo que se justifica que no haya espacio ni intención para narrar escenas eróticas. Sin embargo, sí resulta una omisión notoria en *París y Viana*, cuya historia está relacionada directamente con el amor.

En cambio, en el caso de *Canamor*, en su encuentro con *Leonela*, aunque no se describe propiamente un jardín, florido y apacible, el narrador ofrece un atisbo de la hermosura y tranquilidad de la cámara donde yace dormida la doncella: “Y descendió a la cámara y entró dentro y vido una cama rica, de cendales y paños de peso toda encortinada” (*Canamor*, p. 17).

Sólo en la historia de *Turián*, en el *locus amoenus* se ubican los intereses amorosos del caballero: el lugar donde vive *Floreta* es descrito por los mercaderes como una hermosa huerta “complida de todos árboles y de todas frutas” (*Canamor*, p. 37) y el jardín de *Exceleonesa*, también es descrito como bello y escondido: “apartado de los otros árboles, grande y muy hermoso, y fazía de sí muy gran sombra, tal que no podía el sol entrar por alguna parte dél, y allí estaban muchas yervas verdes y muy olorosas” (*Canamor*, p. 93). Pero, como ubicación del caballero, el rosal donde tiene relaciones sexuales con la hija del Emperador, *Excelonesa*, no sólo conserva una función erótico-amorosa, sino que también implica peligro, pues allí se presenta el emperador con hombres armados, buscando a un fugitivo. *Turián* piensa que lo han descubierto y se esconde en el rosal:

Y desde que *Turián* vido la gente así toda armada, fue muy espantado e no se osava menear so el rosal. Pero ofreciéndose más a la muerte que a la vida, púsose sobre las rodillas y echó el manto en el brazo y la espada sacada en la mano, proponiéndose de salir a matarse con ellos, que muy mejor era morir como hombre que no que le matassen deshonoradamente. (*Canamor*, p. 98)

Turián permaneció en el rosal de Exceleonesa una noche y un día, hasta que el peligro pasó. Así, el *locus amoenus* mantiene su función para el encuentro del caballero y su señora, pero también recibe una variante al intensificar la acción del personaje.

Otros ámbitos de presencia del caballero

Por último, en lo que respecta a los ámbitos de presencia del caballero menos frecuentes en el género: el albergue, la prisión y el campo de batalla, también son incluidos sólo en algunas obras.

Por ejemplo, el albergue donde reposa el protagonista mantiene la tendencia de destacar al personaje que se lo ofrece: fidalgos y ermitaños. Además, se incluye el mesón como una nueva vertiente de la ubicación, es decir un lugar donde deben pagar por los servicios recibidos. Allí “estuvo Oliveros en el mesón detenido algunos días por la dolencia del cavallero. E el mesón era de un fidalgo que las más partes del mundo había andando y folgava mucho de departir con Oliveros” (*Oliveros*, p. 207). Por su parte, París y Viana, aunque no están ubicados en el mesón, el narrador destaca su reticencia para quedarse ahí, lo que se considera una referencia al sitio:

Y llegaron a un lugar y no quisieron ir al mesón, y fueron a una iglesia que era fuera de la villa, donde no avía sino un capellán, el qual les dio de las cosas que tenía muy largamente. Y aquí París comió y durmió con el capellán de fuera, y Viana y Isabel dentro de la iglesia. (*París*, p. 689)

Esto ocurre en la primera noche luego de la fuga de Viana, quien hizo prometer a París que la respetaría hasta casarse. Por otra parte, Turián recibe alojamiento de un villano, algo impensable en el género medieval: “Posó en casa de un hombre bueno, labrador pobre, en un alcaría, y no halló aí ninguna cosa que comiesse sino pan y agua, y los cavallos avena montesina” (*Canamor*, p. 112). Ni *Enrique fijo de Oliva* ni en *La Poncella de Francia*, hay alusión alguna a un albergue o a su requerimiento.

En lo que se refiere a la prisión, sólo dos caballeros son ubicados allí: Oliveros y La Poncella. Oliveros es encarcelado por el rey de Irlanda durante tres años, pero el narrador no describe las condiciones de ésta, salvo que destaca las impactantes condiciones de su ropa:

Y le quiso dar de sus thesoros y de sus cavallos, mas Oliveros no quiso tomar ninguna salvo unos vestidos que estaban fechos para la misma persona del rey, porque los suyos estaban quasi podridos de la humedad de la cárcel. (*Oliveros*, p. 283)

En voz del Caballero Blanco, que informa a Artús dónde está Oliveros, conocemos que sólo comía pan y agua. Por su parte, el narrador de *La Poncella de Francia*, sí describe la prisión donde el duque de Savoya la mantiene:

Fue puesto sobre su persona tan gran recaudo que estando en un estrecho algibe y con gran peso de cadenas y adobes, aún pensavan que se les avía de soltar, y siempre gran guarda con ella de gente, de manera que por fuerça ni industria no remediavan. (*Poncella*, pp. 385-386)

En estas dos obras, los lugares donde están prisioneros los caballeros son inhóspitos, pero no sirven para caracterizarlos, ya que dicha estancia es apenas narrada; no se utilizan los tópicos del carcelero cortés que los ayuda, ni del esfuerzo que los mantenga animados, ni siquiera los lamentos del encierro.

En cuanto al campo de batalla sólo tiene una mención en *Enrique hijo de Oliva* y en *La Poncella de Francia*. En la primera obra tiene la función de intensificar las acciones guerreras de Enrique:

Tan grandes eran los polvos que unos a otros no se podía devisar, y los de Enrique perdiéronlo de vista. Y no sabían a cuál parte estava y hallóse solo en la ribera de la mar y vio venir muchos moros y ninguno de su compañía; ívanse ya tornando de los suyos de cara la ciudad. (*Enrique*, p. 154)

El narrador de *La Poncella de Francia*, en cambio, hace énfasis en la forma en

que está garantizado el campo para su combate singular con los tres caballeros del duque de Savoya y funciona también para intensificar el rapto de la protagonista:

Y luego la Poncella, como persona en otras mayores cosas ocupada, dio gran brevedad en el deste su desseo, y tal fue su gana de lo traer en breves días al cabo, que sin mirar mucho en la seguridad del campo se vino a fiar de un hermano del duque de Savoya, cavallero de muy especial fama, de verdadero tenido en aquellos reinos. El qual fizo muy bien todo lo que fue a su cargo, y puso cincuenta de cavallo en el campo y con aquellos prometió de les dar a todas partes seguro. (*Poncella*, p. 380)

A pesar de la seguridad y lealtad del hermano del duque, la Poncella fue emboscada y llevada a prisión.

Los ámbitos de presencia del caballero sufren, en la narrativa caballeresca breve, un interés irregular por parte de los autores. También hacen pequeñas variantes a las características con que el género los configuró inicialmente. Así, los lugares no suelen servir para que el caballero sea revestido de rasgos nuevos o diversos.

Según se ha revisado a lo largo de este apartado sobre las modificaciones que se llevaron a cabo en las características del modelo de caballero en el género caballeresco breve, es de llamar la atención que los autores, refundidores o editores han preferido que los elementos narrativos tópicos sólo sirvan para la progresión de las acciones, mientras descuidan, en muchos casos, la configuración del personaje protagonista.

Por la corta extensión de las obras se podría desear que cada uno de los aspectos narrativos –sean personajes, acciones y ubicaciones– estuviesen más cargados de significado tanto para la historia misma como para el caballero, pero no es así. Los autores finales sólo aprovechan aquellos elementos que hacen más identificable al caballero o que intensifican su labor, el resto desaparecieron o palidieron ante otros requerimientos narrativos.

El desvanecimiento o modificación de los rasgos del caballero forman parte de la evolución misma del género y del propio personaje a lo largo del tiempo. Ya para

finales del siglo XV, la desfuncionalización guerrera del caballero histórico se refleja en la dilución y casi desaparición de la importancia de las obligaciones del oficio caballeresco en nuestros relatos. Esto se nota también en la eliminación casi total de la importancia de la fama y la honra, que habían sido durante varios siglos los móviles principales del accionar de estos personajes.

Por otra parte, el rasgo que pierden estos nuevos caballeros es su proceso de perfeccionamiento, lo cual está relacionado directamente con la estructura narrativa y no con las exigencias de la época. El narrador los presenta ya como caballeros completos y perfectos, que no requieren superar ni a su linaje ni a ellos mismos. Esto, sin lugar a dudas, se debe a que el caballero, a pesar de ser el protagonista de las obras y uno de los elementos más constantes del género ya no es el centro del relato, pues ya no se cuenta la historia de su vida y de su desarrollo caballeresco, sino que está inserto en otras historias cuya temática es más importante que la historia del propio caballero. Ya no es importante destacar su función como parte de una élite, su proceso de perfeccionamiento ni su búsqueda por la fama y la honra, puesto que se da por hecho que lo tiene, que está en el tope de sus cualidades y sólo debe resolver conflictos muy concretos y aventuras muy específicas.

En eso radica la importancia del género caballeresco breve y la evolución que propicia: en que “saca” al caballero de las aventuras que lo hacen ser el mejor caballero, y lo “acomoda” en otras historias que requieren su “presencia”. Así que para los autores de estas obras ya no se trata de armar al personaje a partir de las aventuras, relaciones, lugares y de las mismas acciones narrativas, sino que se parte de un caballero ya terminado –aunque en un análisis profundo, como ya vimos, no lo esté– para que resuelva los conflictos de una historia particular.

Esta evolución del género a partir del caballero permite observar que el personaje es un material flexible para que los autores lo adapten a las exigencias del público. El modelo es utilizado para apegarse al género, pero está a la disposición de las historias. Lo que, en parte, podría explicar la permanencia de estas obras en el gusto de los receptores.

CAPÍTULO CINCO

PECULIARIDADES DE LOS CABALLEROS EN LOS RELATOS BREVES

Una vez concluida la revisión de las características de los personajes protagonistas, en las cinco historias caballerescas objeto de esta investigación, que se mantuvieron apegadas al modelo medieval y las que fueron modificadas, es factible asegurar que el caballero es un elemento unificador del género en cuestión. A pesar de los cambios en algunos de sus rasgos, estos personajes no han sido alejados de su configuración tópica. Sin embargo, aún falta examinar los nuevos rasgos que, fuera del modelo, los autores dieron a sus creaciones. En este capítulo se repasará cada una de las obras considerando las peculiaridades que hacen únicos a los caballeros y que, con ellas, renuevan el diseño medieval.

Como ya se explicó al justificar de la elección del corpus, los caballeros protagonistas –pues ya se ha comprobado que, en efecto, lo son– han sido provistos de algunas características distintivas e individualizadoras tan interesantes que obligan a un análisis que ayude a revelar su función, su propósito y su resultado dentro de cada obra. Estos nuevos rasgos, por su misma diversidad, pueden constituir un elemento más que unifica al género.

En términos amplios, las adiciones que reciben los caballeros tienen que ver con la actualización de las obras, según la mentalidad de la época y las nuevas expectativas del público, por lo que están relacionadas estrechamente con la realidad extraliteraria; así, se encuentran nuevos usos y costumbres como la mención y necesidad del dinero, nuevos conflictos que solucionar, ubicaciones diferentes, deseos y actitudes reflejados en los protagonistas. Por otro lado, las peculiaridades otorgadas por los creadores a sus caballeros, que de cierta manera los alejan del modelo medieval, están vinculadas directamente con las historias a las que están integrados y que requieren diferentes acciones o actitudes por parte de los personajes.

Así, en los siguientes apartados se revisará el *Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe* para observar que cada uno de los caballeros tienen características distintas

y que al unirlos conforman el modelo completo de caballero, además de que el dúo da ejemplo de lo que aun hoy podemos considerar una amistad cabal. Del *Libro del rey Canamor*, se examinarán las relaciones amorosas de los caballeros a partir del amor cortés y la lealtad, que son opuestas al resto de los caballeros. En *París y Viana* se analizará el conflicto por la diferencia de linaje y su reflejo en los rasgos cortesés y guerreros del caballero. La venganza familiar frente al servicio de la religión, es la peculiaridad que se explorará en *Enrique Fijo de Oliva*. Y por último, en *La Poncella de Francia* se profundizará el traslado de la idea de caballero a la figura femenina.

5.1 Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe: la perfección de la amistad

Las singularidades en la configuración de los personajes en *La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe*, como ya se ha mencionado en varias ocasiones, radica en relato en que han sido insertados. El tema de la obra es la amistad, por lo que los caballeros han sido diseñados para mostrar más que su perfección en el oficio de las armas, –a través de la eficacia guerrera y la cortesía– para destacar su amor fraterno e incondicional, mediante acciones de lealtad y piedad. Así, a lo largo de esta historia caballerescas encontramos cuatro elementos que, aunque no son del todo ajenos al género, son tratados de manera peculiar. El primero es que la amistad es el móvil de las acciones de los caballeros, ya no la honra ni la perfección caballerescas. El segundo: las características del modelo de caballero están repartidas entre ambos amigos de manera complementaria. El tercer elemento distintivo es el uso de recursos maravillosos que propician o justifican los acontecimientos más dramáticos y llamativos. El último, es la actualización de la función del caballero como heredero de un reino.

Los dos personajes protagonistas son presentados desde el inicio por el narrador como hermanos:

Y assí como crescían en cuerpo y conoscimiento, assí crescía su querer, en tanto grado que fizieron liança y fraternal compañía, juramentándose que ninguna cosa, salvo la muerte, los partiría jamás de en uno. (*Oliveros*, p. 188)

Pero Oliveros debe romper esta promesa, pues en la corte se cierne el peligro ante las proposiciones amorosas de su madrastra: “Y assí siguiendo el camino de la virtud fuyó de los aparejos del vicio” (*Oliveros*, p. 197). La extensión de los episodios de las solicitudes de la reina y el de la separación de los hermanos, intensifica el lazo amistoso que los une y que desencadenará los conflictos más significativos del texto. Así, Oliveros parte de Castilla entre lamentos y en una carta le suplica perdón a Artús por el secreto y la separación:

No hayáis a maravilla, muy querido hermano, mi partida ni penséis que mudança en nuestra tan firme hermandad causó no comunicarla con vos, como hazía todos mis secretos. Que aunque fortuna alcançó poder para desterrarme de mi reino, no me podrá con sus bravos reveses tan baxo derrocar ni con sus engañosas lisonjas tanto enxalçar que el íntimo querer que desde mi puericia convusco tengo sea mudado. Y solo porque no hoviesse estorbo y porque entiendo que me reventara el coraçón a la despedida, dexé de hablaros; mas todavía vos suplico que me queráis perdonar. (*Oliveros*, p. 198)

La reacción de Artús al enterarse de la partida de Oliveros es narrada a partir del tópico del planto medieval, lo que acentúa la pérdida del amigo y conmueve al lector. En medio del dolor, Artús se siente traicionado por Oliveros, al no llevarlo consigo:

Entre otras quejas decía:

–¡Ay, mi señor hermano y compañero!, si vos me quisiérdes tanto como yo a vos, imposible vos fuera partirvos como vos partistes, ca no podiera yo dexar vuestra compañía como vos me dexastes a mí. Aunque bien sé que no fue vuestra partida sin gran razón, mas tampoco nunca os deserví porque dexássedes de darme parte de vuestro enojo, pues sabéis que lo sintiera yo tanto como vos mismo. (...) Acabada su fabla tornó a mirar la carta, y leyendo en ella le faltaron las fuerças corporales y perdió los sentidos; y el gesto de color mortal quedó, tal que parecía que ya havia dado fin a sus días. (*Oliveros*, p. 201)

La separación parece la muerte y por eso Artús la pide para sí: “–¡Ay, muertel!,

¿por qué me dexas agora que tanto querría morir? Pues aunque agora me perdonas, imposible me será vivir sin mi verdadero amigo Oliveros” (*Oliveros*, p. 202). Luego de los lamentos del reino completo por el exilio de Oliveros, la narración se bifurca, contando primero todos los hechos de Oliveros y después, la búsqueda que por él emprende Artús, al enterarse por medio de la redoma con el agua enturbiada que su compañero está en serios problemas. Una vez reunidos, luego de que vence al rey de Irlanda y le exige la libertad de Oliveros a cambio de su vida, nuevamente el narrador destaca el amor entre los hermanos:

E quando Oliveros vio a Artús, le conoció de muy lexos y dexó al rey y fue corriendo con los braços abiertos, y assimismo Artús le fue a rescibir. Quien viera a los dos compañeros y leales amigos bien tuviera el corazón más duro que azero si de grande plazer con ellos no llorara. Ellos estuvieron más de una hora abraçados el uno con el otro sin poder hablar palabra. (*Oliveros*, p. 283)

Artús para entonces ya es rey de Portugal y virrey de Castilla, pero deja su tierra y poderío para errar en busca de su amigo; quedó malherido por el enfrentamiento con la bestia-dragón; se hizo pasar por Oliveros para salvar de la muerte al rey de Inglaterra y a Helena, quienes adolescían por su ausencia, y peleó contra los seis guardias del rey de Irlanda, para sacarlo de la dura prisión en la que ya llevaba tres años. En voz del narrador, sabemos que Oliveros intuye todo lo que ha pasado: “Oliveros pensava en la grande amistad de su compañero, ca bien conocía que sin grande trabajo no le pudiera fallar ni librar de la cárcel” (*Oliveros*, p. 283).

Pero la más clara demostración de la perfecta amistad y lealtad entre los dos personajes es presentada a partir de la terrible enfermedad de Artús:

Artús fue herido de una mortal pestilencia, y fue desahuziado de todos los físicos y çurugianos del reino. Ca de su cabeça salía una especie de gusanos negros como el carbón y le descendían por la frente y le comían toda la cara, y eran tantos que quando le quitavan uno salían luego cinco o seis; y salía tan grande fodor dél que ningún hombre ni muger lo podía visitar ni entrar en la cámara donde estava. Y todos le desampararon, salvo Oliveros, que jamás día y noche se apartava de su compañía. (*Oliveros*, p. 292)

El autor ha escogido situaciones extremas en dramatismo para elaborar pruebas sobre lo que cada personaje ha de estar dispuesto a hacer por el otro. Pero, como vemos, no tiene que ver con pruebas de valor o eficacia guerrera, ni de lealtad sobre asuntos materiales y ni siquiera de cuestiones de ética o de honra –como se vio que hizo Galahot por Lanzarote, al regresar los territorios que estaba a punto de ganarle al rey Arturo¹–, sino de sacrificar la propia vida para salvar la del otro. Así que la prueba máxima de amistad entre nuestros personajes es la que tiene que aprobar Oliveros al matar a sus hijos y perder con ello todo lo que ha obtenido hasta ahora y aprecia: la promesa de un reino, el amor de su señora y la tranquilidad de tener herederos. Pero a través del discurso del caballero, se exalta la amistad por encima de todo lo anterior:

–¡O, Artús!, quán dichoso me fallaría si sin la muerte de mis fijos te pudiesse dar salud. Mas no pienses que el amor de los fijos, ni de la mujer ni la pérdida del reino que esperaba heredar sea ninguna en comparación de nuestra leal amistad. Y me parece que he caído en gran ingratitud porque antes no te di lo que tan justamente mereciste.

E fue a gran priessa a la cama de los niños sin mirarlos en la cara, tomó el fijo por los cabellos y le cortó la cabeça, y luego después a la niña, y rescibió la sangre en el bacín. (*Oliveros*, p. 297)

A pesar de las dudas que tuvo antes de matarlos, una vez sano Artús, Oliveros no se muestra arrepentido: “Y no me pesa por ello, ca precio más tu salud que todas las cosas del mundo” (*Oliveros*, p. 298). En su configuración, a Oliveros le fue dada esta tendencia a proteger a Artús por encima de todo. Pero una nueva separación, esta vez definitiva, parece ser la única solución para no ser culpados ambos del asesinato. Artús reprocha a Oliveros la muerte de los niños, pero también está diseñado para buscar su compañía y el narrador, aumentando el dramatismo del episodio, describe así la reacción de Artús: “Llorando y sollozcando se echó a sus pies rogándole que

¹ Recordemos la relación entre Galahot y Lanzarote, en la *Historia de Lanzarote del Lago*. El amor y admiración que siente Galahot por Lanzarote, también es puesto a prueba; hará cualquier cosa por él para agradarle y tenerlo a su lado: “–Pedid lo que deseáis y lo que queráis, pues no os negaré nada, ya que os amo más que a cualquier honor de la tierra”. (*Lanzarote del Lago*, p. 370). *Historia de Lanzarote del Lago*. Tomo II: *El libro de Galahot*. Trad. e introd. Carlos Alvar. Madrid: Alianza, 1988.

pues le había dado la vida con la muerte de sus hijos, no gela quisiese quitar con su ausencia, y prometiéndole que sin él no viviría tan solamente un día” (*Oliveros*, p. 299).

Desde luego, este remedio radical es dado a Oliveros a través de la visión de la virgen, es decir, desde el inicio está configurada como una prueba divina. Así, la perfecta amistad entre ambos hermanos es premiada finalmente bajo la explicación de la voluntad divina, al encontrar indemnes, luego, a los niños sacrificados:

E Oliveros, sin le poder responder palabra, le tomó por la mano y le levó a la cámara adonde dexara a los niños muertos. Y entrados en ella, cerraron la puerta por dentro y fueron juntos a la cama de los niños, los quales por la gracia de Dios estaban vivos y sanos retoçando el uno con el otro. (*Oliveros*, p. 299)

Tanto las acciones de los protagonistas como sus consecuencias a lo largo de toda la obra están marcadas por el interés del compositor por resaltar el lazo que los une. Pero la singularidad de este rasgo, el elemento que refrescó a los caballeros frente al modelo, es que la relación de Oliveros y Artús no parte de un vínculo caballeresco. Fueron criados juntos como hermanos y, si bien en su juventud fueron compañeros de armas, sus principales hazañas las realizan cada uno por separado. Por lo que las pruebas de su lealtad no están relacionadas con la honra caballeresca o las aventuras guerreras sino con acciones de piedad y rectitud: desde las posibles y lógicas –como al dejar Artús su reino y al engañar a Helena–, hasta las dramáticas y aun crueles, al matar Oliveros a sus hijos. La amistad, el amor, el espíritu de sacrificio por el otro, no son cualidades únicas del caballero o de una ideología particular, sino universales e intemporales que pueden penetrar con mayor facilidad en la emoción de los espectadores.

Por otro lado, las hazañas caballerescas que cada uno de los personajes realiza, aparte del torneo de Castilla organizado para su ejercicio y entretenimiento, son narradas en momentos diferentes y les otorgan también distintos rasgos. La salida de la corte de Oliveros determina no sólo la separación de los amigos sino un desarrollo caballeresco individual, pero todavía apegados al modelo. Sin embargo, las acciones

narradas no son paralelas, pues en la estructura de la obra no se aprovecha, como en el género medieval, el entrelazamiento. Así que el narrador habla primero sobre la infancia de los personajes, las causas del escape de Oliveros y la separación de los amigos, para luego dedicarse sólo a las acciones de Oliveros hasta que lo encarcela el rey de Irlanda; entonces regresa a contar las acciones de Artús, desde la partida de su compañero y se resume su actuar como rey, su búsqueda y hazañas, la llegada a la corte del rey de Inglaterra y la liberación de Oliveros, hasta que se reúnen y se narra la enfermedad de Artús, el regreso a Castilla y el pago de la deuda con el caballero blanco y la descendencia de cada caballero.

Lo peculiar de esta parte de la narración, que bien podría ser geminada o dual, es que los caballeros reciben características complementarias del modelo medieval.² Mientras Oliveros es presentado como un caballero pobre y desterrado, Artús recibe su reino y el de Castilla. El primero es piadoso hidalgo al ayudar a su nuevo amigo, Juan Talabot, y el otro es considerado justo y noble por sus vasallos. Oliveros enfrenta a caballeros adversarios en un torneo y en una guerra, mientras que Artús, en su búsqueda, pelea contra animales salvajes. El primero tiene una relación amorosa y cortés, el segundo tiene que fingir un voto para evitar cualquier contacto físico. Ante estas situaciones desiguales los caballeros reciben a su vez rasgos diferentes, que unidos en la obra completan los que configuran al modelo. Además, al final de la historia, otro caballero, Enrique, hijo de Oliveros, emprende la guerra contra los moros, algo que no hizo su antecesor. De tal manera que podemos asegurar que el compositor conocía los rasgos del caballero literario y los distribuyó en los personajes más importantes del texto.

A Oliveros, en un principio se le presenta más como hidalgo y buen cristiano que como a un caballero en búsqueda de aventuras, a través de la amistad que entabla

² Esta distribución de características no es nueva, ya en la épica, en *La canción de Roldán*, se presenta a Roldán como temerario e incluso soberbio, mientras que Oliveros es mesurado y prudente. Pero, en nuestra obra no sólo se reparten la *fortitudo* y la *sapientia*, sino rasgos mucho más específicos como la cortesía y el ascenso social y además, es de suma importancia para el desarrollo argumental, y en el cantar es una parte de la caracterización del héroe. Quizá, desde tal origen provenga la noción de complementar a este caballero en particular, si aceptamos que el nombre no es casual; pero es imposible de comprobar en la larga cadena de producción a lo largo de los siglos y por la evolución genérica que separan a los textos y tomando en cuenta que nuestro Oliveros es infante de Castilla y no uno de los doce pares de Francia.

con Juan Talabot. Salvo el viaje por mar y el naufragio que sufre, este personaje no es ubicado en el camino ni en la errancia; en cuanto entienda a su nuevo amigo, es ubicado rumbo al torneo de Londres con la oportunidad de conseguir la mano de Helena y el reino de Inglaterra a través de su eficacia guerrera. Una vez ganado el torneo, Oliveros debe esperar un año para recibir lo prometido por el rey y permanece en la corte sirviendo de trinchante a Helena, mostrando su cortesía y gentileza. Hasta que regresa de la guerra contra los irlandeses, Oliveros obtiene en casamiento a su señora, del rey de Inglaterra, quien se justifica así de la tardanza:

–Oliveros, mi hijo y mi especial amigo, muchos días ha que vos fago sinrazón en no darvos lo que mereciestes y apartarvos de lo que tan justamente ganaste, dexando aparte el grande cargo que de vos tengo por las señaladas cosas que por mí fizistes. Y la causa fue porque quise que tomássedes conocimiento de la tierra y de la gente della antes que fiziéssedes assiento en ella, lo qual creo que ya tenéis mirado y conocido. Por ende las cosas que más quiero en este mundo vos dó en satisfacción del agravio y en galardón de vuestros servicios: Helena, mi sola fija, será vuestra muger y vos su marido; y será vuestro el reino de Inglaterra después de mi muerte, o antes si vos sois servido. (*Oliveros*, p. 258)

Por su parte, Artús recibe su reino y es nombrado “visorrey” a la muerte del padre de Oliveros, poco tiempo después de su partida de la corte: “Tovieron todos los señores y cavalleros del reino por bien de rogarle que quisiesse tener el dominio y regimiento del reino fasta que Oliveros viniesse” (*Oliveros*, p. 269). Aunque no se describen sus acciones como gobernante, se nota la diferencia entre los dos compañeros, uno tuvo que realizar hazañas caballerescas para ascender socialmente lejos de su propia herencia, mientras que el otro recibió la suya sin hacer ninguna. Pero, una vez que se entera del peligro que corre su amigo, deja sus reinos encargados a otros señores y emprende la búsqueda en solitario. En las aventuras de Artús se recuerda la errancia caballerisca y los peligros del camino comunes en el género, como se vio en el apartado anterior, que no se presentaron en las de Oliveros. La eficacia guerrera de Artús es probada sólo ante adversarios salvajes, como el león y una extraña bestia que describe así el narrador:

Su vista era para espantar a todos los hombres del mundo. Tenía las narices y los dientes y la boca como león; sus ojos parecían dos antorchas encendidas; las orejas tenía muy largas y muy derechas. (...) Y echava por la boca tanto fumo que le cubría todo, y ninguna cosa se veía salvo el fumo y los ojos, que parecían tizones de fuego. Y después tendía el cuello quanto podía y sorbía otra vez todo aquel fumo, y dava chiflidos y gemidos muy grandes. Tenía dos braços muy grandes y muy diformes; y los pies tenía como águila; tenía dos alas muy grandes, de manera de alas de morciégalo; y el otro medio cuerpo tenía como sierpe; y la cola tan larga como una lança de armas. Su cuero era como corteza de roble y tan duro como punta de diamante. (*Oliveros*, p. 273)

Además, frente a la cortesía que despliega Oliveros en la corte del rey de Inglaterra y de la convivencia con su señora, Artús no presenta ningún interés amoroso, por lo que no tiene rasgos aportados por la relación con una dama, a pesar de que al final de la obra es casado con la hija de Oliveros, Clarissa. En cuanto a la cortesía, el narrador sólo la equipara con la de su amigo, al servir de trinchante al rey. Por otro lado, la incursión armada contra el rey de Irlanda, Artús la organiza para vengar la injuria y traición que le hizo a Oliveros –quien la perdonó como hidalgo sin tomar en cuenta el honor de caballero–, no para ganar honra caballeresca ni para obtener otro beneficio para sí.

Ya hemos visto que los caballeros tienen características complementarias en dos ejes de comportamiento: el guerrero y el cortés. En lo que se refiere al eje de comportamiento religioso, el compositor agrega a otro personaje para completar el interés hacia la ideología. Ya Artús y Oliveros suelen mantener los rituales y ceremonias instaurados por la iglesia, como las misas y oraciones de gratitud. Incluso Oliveros lo presenta en un mayor porcentaje, desde sus primeras acciones, al hacer todo lo posible por enterrar el cadáver de Juan Talabot bajo la comunión cristiana y mandar hacer misas por su alma, lo que posibilita que las acciones narrativas con respecto al motivo tradicional del muerto agradecido avancen y den sentido a buena parte de la historia. Pero al final de la obra, el hijo de Oliveros, Henrique, es presentado como un caballero cruzado:

E en este tiempo llegó una embaxada al rey Oliveros de parte del rey de Chiple, el qual demandava socorro por servicio de Dios contra los enemigos de la fe

cathólica, que le tenían cercado. Y como viniessen las tales nuevas a oídos del príncipe don Henrique, puesto de rodillas delante de su padre, le pidió por merced le diese licencia y gente para ir contra los infieles a favor de la cristiandad, lo qual el rey, viendo su buen desseo, no le pudo negar. Y le dio XXV mil hombres bien armados, y se partió para Chiple. (*Oliveros*, p. 309)

Podemos observar que el autor, y más probablemente los editores, no descuidaron el eje de comportamiento religioso, al desarrollarlo a partir de la lucha contra los moros, que recobró importancia durante el siglo XVI, al añadir a un nuevo personaje más comprometido con la causa, al que se dedica el penúltimo capítulo, incluso después de la muerte de Oliveros, pero que ya nada tiene que ver con la historia principal.

Otra gran diferencia que ayuda a complementar las características de los caballeros es su actitud ante los infortunios y las afrentas. Mientras que Oliveros es más visceral, pues reciente con frecuencia todas las desgracias que le ocurren; Artús es mesurado ante las afrentas y los conflictos. Por ejemplo, cuando Oliveros se queda sin dinero ni caballo, luego de que lo asaltan rumbo a Londres:

Quando Oliveros vido perdido el cavallo y la barjoleta, que estava en el arcón de la silla, viéndose en tierra estraña sin ningún dinero, se tendió en el suelo como desesperado e mayor pesar tenía porque no podría ir al torneo que por el dinero ni el cavallo. Y estuvo gran rato tendido, su boca pegada al suelo, más desseoso de morir que de vivir, y después se levantó diziendo:

-Ya veo que la fortuna me es y será muy contraria para siempre jamás. (*Oliveros*, p. 211)

También se desespera cuando cree que el Caballero Negro no cumplirá, pues se tarda para llegar con los caballos prometidos; lo mismo ocurre mientras espera que venza el plazo para casarse con Helena. En cambio, Artús es mesurado y tranquilo, nunca pierde la esperanza, ni cuando está a punto de morir a manos de las animales salvajes o por la enfermedad:

Y en pocos días le comieron los gusanos las narizes y le cegaron los ojos. E de todo esto dava el buen Artús gracias a Dios y le rogava caramente que le

embiase la muerte y no le consintiese vivir en tanta miseria, pues que a todo el mundo era enojoso. (*Oliveros*, p. 293)

También es mesurado y humilde al perdonar a Oliveros cuando se cree afrentado y lo hiere malamente, al suponer que dormía con Helena. Su razonamiento, no habla sólo de la amistad que siente por él, sino de la templanza de carácter con que el autor quiso distinguirlo. Así, en voz de Artús se explican razones para perdonarle:

Quando Artús vio a Oliveros tan arrepiso de su yerro, dixo:

–Hermano y señor mío Oliveros, dos razones me combidan a perdonarte, aunque más ingrato me fueras. La una el íntimo querer que desde mi nascimiento está enraigado en mis entrañas, que no consiente en mi corazón ninguna saña ni mala voluntad contra ti. La otra es porque no está en poder de hombre apartarse de los primeros movimientos y tú en el primer movimiento y vencido de ira hoviste de serme cruel. Y no menos te es perdonar qualquier yerro por gran arrepentimiento que dello tienes. (*Oliveros*, p. 288)

Uniendo características que aportan las aventuras corteses y guerreras de Oliveros, con las agrestes de la búsqueda solitaria de Artús, más los atisbos de las actitudes religiosas, esta obra recuerda las amplias aventuras narradas en las primeras prosificaciones de la materia artúrica. Además de las actitudes mesuradas o desazonadas que les añaden a los personajes cualidades humanas, pero aún ideales, como a aquellos primeros representantes del género. Así, a lo largo de la obra, y como si de un rompecabezas se tratara, en cada personaje y en cada acción se encuentra una pieza, un rasgo, que sólo unidos, permiten ver al caballero perfecto, ideal, completo, que se manifiesta a través del modelo medieval.

La inclusión de motivos maravillosos y de sus justificaciones a partir de la ideología dominante, que es uno de los rasgos en común de la narrativa caballerescas breve, tiene una marcada importancia en el desarrollo narrativo en *Oliveros de Castilla* y *Artús d'Algarbe* y también influye en la configuración de los caballeros protagonistas. Los hechos maravillosos están justificados a través de dos vertientes: la primera, el motivo tradicional de la historia del muerto agradecido y, la segunda, la voluntad celestial. Pero todos los acontecimientos de índole maravillosa están

explicados en un capítulo especial al final del texto, como sucesos milagrosos permitidos por Dios como respuesta a la lealtad, piedad y fe de los protagonistas.

Las acciones relacionadas con el muerto agradecido son el suministro de caballos y armas para el torneo de Oliveros, por parte del Caballero Negro; la información del encierro de Oliveros a Artús que le da el Caballero Blanco y la dispensa de la deuda de Oliveros. Por su parte, las que están vinculadas con la intervención divina son la redoma de agua que advierte a Artús el peligro en el que está Oliveros; la supervivencia del naufragio de Oliveros, gracias a que unos ciervos lo rescatan; la enfermedad y recuperación de Artús, a través de los consejos de la Virgen en sueños y la resurrección de los hijos asesinados por Oliveros. Al final del texto, en un capítulo aclaratorio en el que cada uno estos hechos están atribuidos a la gracia divina, quizá, nuevamente por parte de los editores finales, leemos:

E pues que a Dios no hay cosa imposible, ninguno deve tener en mucho lo contenido en este presente libro, ca Dios promete muchas maravillosas cosas y por nuestra doctrina haze muchos milagros por confirmarnos en la fe y ponernos en el verdadero camino de salvación. (*Oliveros*, p. 313)

Así, en este último capítulo es evidente que todas las pruebas y sus justificaciones tratan de exaltar la lealtad de los caballeros. Como dice la explicación a la enfermedad y sacrificio de los hijos de Oliveros:

De lo que dize de Artús que no podía sanar si no bevía la sangre de dos inocentes, Dios quiso que assí fuesse revelado a Oliveros porque la grande lealtad y muy verdadero amor de los dos compañeros fuesse públicamente experimentada, como leemos en Abraam, que por mando del ángel quería sacrificar a su hijo Isaac, y Oliveros quiso matar sus fijos por sanar a su compañero. (*Oliveros*, p. 312-313)

Aunque los hechos maravillosos tampoco tienen nada que ver con la perfección caballeresca, presentan a los personajes más cercanos a los sentimientos y valores concretos de índole moral y ya no ideal, y por lo tanto afines al nuevo público que no ya tendría por qué compartir los valores de una clase social o de una orden de élite,

sino los de la ideología dominante.

Por último, el elemento que hace singular a esta obra es la función que el autor, a través de otros personajes, ha dado a Oliveros como heredero del trono. Oliveros representa, primero para su padre, el rey de Castilla, y luego para el rey de Inglaterra, la tranquilidad de todo el reino al tener la garantía de un señor cuando el actual fallezca. Esto se nota, especialmente al principio de la obra, antes de que Oliveros naciera y luego, a su salida de la corte, como se expresa en voz del personaje cuando se despide:

Y salióse de la cibdad bañado en lágrimas y desde que se vido fuera, se bolvió a mirar la cibdad y con sospiros que le querían afogar dixo:

–Señor y verdadero Dios, que fiziste el cielo y la tierra y me formaste a tu semejança, yo te ruego que por aquella sanctíssima pasión que por la general redempción sufriste, quieras consolar este triste rey que oy pierde a su fijo y guardar el reino que hoy pierde su heredero, y no menos a Artús, que oy pierde su leal compañía.

E assí se despedía de todos los de la corte como si estovieran presentes.
(*Oliveros*, p. 199)

Mientras está en Castilla, la principal función de Oliveros es prepararse para heredar el reino y ser buen gobernante. Incluso, su nacimiento buscaba evitar conflictos entre los vasallos al morir su señor y explica la aflicción de su madre: “conociendo la rebuelta del tiempo que se esperaba, se ponía muchas vezes en oración y fazía otras muchas obras pías, (...) por apartar tanto mal como en su reino se esperaba, dar fruto de bendición” (*Oliveros*, p. 183). Por eso, cuando se va por los acosos de la reina, su padre sabe que ha perdido a su heredero y la garantía de la paz:

–¡O, Oliveros, mi fijo y corona de mi reino!, de cuánta tristeza me dexas acompañado y el reino quán turbado. Tu nascimiento causó la muerte de tu madre y tu partida la acarrea a tu padre. Estava en mi vejez quito de todo cuidado mirando tus crecidas virtudes, y los vassallos muy pagados esperando el día que sucediesses en el reino, ca tenían en ti un firme poste de sus amigos, y otrosí espada tajante de sus enemigos. Mas espero desastrada vejez; y ellos perdieron su natural señor, por lo qual esperan discordia en el reino. (*Oliveros*, p. 203)

La misma angustia se refleja en los lamentos del rey de Inglaterra, su suegro, cuando Oliveros desaparece en el monte, y en la corte no saben que ha sido encarcelado a traición por el rey de Irlanda:

–¡O, desdichado reino!, tú perdiste las principales flores de tu corona y la mayor parte de tus armas. ¡O, Oliveros!, tú eras mi hijo y te tenía en el lugar de padre y por principal fortaleza de todo el reino; tú velavas quando yo dormía, tú trabajavas quando yo descansava; por ti me honravan y obedecían los enemigos; por ti vivía en gran sosiego y tenía muy próspera vejez. (*Oliveros*, p. 268)

En ambos discursos se nota la importancia de los infantes o príncipes para conducir a sus reinos, especialmente frente a la vejez de los monarcas. Y resulta singular que esta función del caballero como futuro rey y sustento de los reyes ancianos se mencione en varias ocasiones a lo largo de la obra, pues ya en el *Libro del Cavallero Zifar* aparece también el rey anciano en busca de un heredero. Esta influencia es evidente en la convocatoria del torneo de Londres, pues el rey de Inglaterra también debe dejar a alguien a cargo de su reino, como lo sería el que lograra victoria de Mentón en la guerra. Pero, al mismo tiempo se actualiza presentando el resquemor de los grandes del reino por dejarlo a un desconocido, por ello el plazo de un año dado a Oliveros. Otro rasgo donde se ve esta función del caballero es que al final del libro se habla de los herederos de Oliveros y Artús y de sus hechos en el trono. Así, en esta obra, se trasluce, luego de la amistad y la lealtad que conlleva, la importancia del caballero como heredero de un reino, quizá como una manera de legitimar a las familias reales de la época.³

La amistad de Oliveros y de Artús, que los hace ser compañeros en la configuración de un caballero perfecto, así como la exaltación de su lealtad a través de hechos maravillosos, permite asegurar que en esta obra fue de suma importancia el

³ A decir de Cristina González en su análisis de la trayectoria social del caballero: “Tal vez lo único que viniese al caso desde principios del siglo XVI fuese representar a los reyes mereciendo sus reinos. Se trataría de la utilización de la caballería para justificar a la monarquía: el rey es el mejor caballero del reino. Las novelas de caballería[s] empezarían siendo un fenómeno medieval, de defensa de los caballeros, y acabarían siendo un fenómeno moderno, de defensa de los reyes. Es posible que en esta sutil transformación se encuentra en parte, el secreto de su largo éxito”. Cristina González, “Introducción”, del *Libro del Cavallero Zifar*, Ed. de Cristina González. México: Rei, 1990, p. 54.

modelo de caballero medieval al que se sujetaron los encargados de la misma – primero, el compositor y, después, el editor último– para hacer personajes no sólo identificables sino apreciados para el público. Al mismo tiempo utilizaron actualizaciones en los rasgos, como la función de heredero al trono para Oliveros y las actitudes miméticas de desesperación y mesura y dejaron, justamente a partir de la amistad, la posibilidad de que el diseño del caballero aceptase cambios y nuevas características que le permitieron vivir mucho más tiempo. No hay que olvidar que quizás estas peculiaridades –que no tienen que ver con el espíritu caballeresco sino humano– fueron las responsables de que este texto viviera en la literatura popular de cordel hasta principios del siglo XX.

5.2 Canamor y Turián: la dilución del amor cortés y la lealtad amorosa

El análisis del *Libro del rey Canamor y el infante Turián su hijo* resulta interesante porque es el único de nuestros textos cuya historia intenta contar la *vida* ficticia y las aventuras de los caballeros protagonistas. Sin embargo, a pesar de que el autor o refundidor trata de imitar el modelo de caballero medieval y muchos de los tópicos del género, sus personajes no fueron dotados de un proceso de perfeccionamiento y los anhelos que les caracterizan son obtenidos sin complicaciones narrativas. Los caballeros fueron diseñados para perseguir un objetivo concreto pero el argumento no está estructurado para lograr una narración del todo atractiva, lo que deriva en una configuración frágil y somera, por lo tanto peculiar.

Lo primero que resalta de estos dos caballeros es que su diseño no está apegado a un código de comportamiento establecido por el género medieval para conquistar o convencer de sus señoras; es decir, no actúan según los lineamientos del amor cortés, tan importante para el modelo. Y cuando la relación ha sido establecida no presentan los rasgos de dependencia, ni sumisión, ni de lealtad absoluta que caracterizaron a muchos caballeros anteriores. A pesar de que el eje de

comportamiento amoroso en ambos personajes es acusado, los autores no alcanzaron a plasmar estas pautas de conducta en las acciones de Canamor y de Turián. Otra de sus singularidades es que, a pesar de impregnarles la importancia de la honra y de mantener las obligaciones del oficio caballeresco, –que, como se vio en el capítulo anterior, son los únicos en los que ambos aspectos se presentan– contradicen algunas normas de la orden que dicen defender con sus acciones frente a las damas, al mentirles y al abandonarlas. Así, en el diseño de los caballeros se dejaron de lado algunas características que serían indispensables, incluso en la realidad extraliteraria, como la importancia de cumplir la palabra para cuidar la honra, que según se revisó en el apartado 1.2.2 es determinante para el espíritu caballeresco que pervivió en el siglo XVI. Por último, a lo largo de la obra se presentan numerosas actualizaciones que influyen en la caracterización de los personajes mediante la alusión a las necesidades económicas, la convivencia entre diferentes estratos sociales, las diferentes funciones de los personajes y la referencia a armas modernas.

En este texto el concepto de amor cortés y algunas de sus actitudes y rasgos que se reflejan en el caballero están muy diluidos. En primer lugar, la dama de quien se enamoran y se casan no es superior a ellos en cuanto a linaje ni en cualidades de índole moral o espiritual, y al ser presentados ante ellas se establece una relación sexual sin que haya un proceso de perfeccionamiento caballeresco que ayude a merecerlas.

En el caso de Canamor, a pesar de que ya ha participado en la guerra contra el conde Gordón y ha rescatado a la doncella de la iglesia, la única hazaña para merecer o alcanzar a Leonela, es entrar a la nave custodiada por los leones gracias a su arrojo, más que al uso de las armas. Pero apenas entra a la cámara obtiene el amor de la doncella. Aquí es importante aclarar que las aventuras anteriores fueron realizadas para ganar la honra que el caballero requiere para ascender socialmente en vida de su padre, su principal anhelo (*Canamor*, p. 4). Por otro lado, la relación con Leonela no le aporta ninguna una actitud cortés, que implicaría la sumisión, la humildad e incluso la timidez o respeto ante la mujer dormida, a quien sin mayor cortesía besa:

Y vido una donzella yazer durmiendo, y ella era tan fermosa que él fue fuera de su seso. E quando la vido, todo lo ál del mundo olvidó, y desenlazó el yelmo del almófar y de la lóriga y besóla. Y desque lo sintió la donzella, recordó espantada. E quando al cavallero vio cabe sí, cubrióse de un manto. Y dixo Canamor:

–Señora, vuestra buena ventura fue la mía, ca bien creo que en el mundo no ay muger que tan hermosa sea como vos. E agradezcólo a Dios, mi señor, que me truxo a lugar do vos pudiesse aver, ca siempre seré vuestro e assí me podré alabar que soy vasallo de la más hermosa y mejor dama que en el mundo ay. (*Canamor*, p. 17)

Si bien es cierto que se enamora a primera vista de ella, luego no requiere hacer nada para conseguir su favor, pues en ese preciso instante se considera su vasallo; pero sólo a través del discurso y sin otra acción de por medio. A Leonela, por su parte, le basta únicamente con su valor demostrado al seguir a los leones hacia la nave –que justamente fue construida por el conde Edos con el fin encontrar y probar a un caballero capaz de ayudarla –para concederle su amor:

Y con estas palabras fueron muy pagados el uno del otro e assí se fueron a la cama ambos dos. Allí folgaron a gran plazer de sí, y hallóla acabada donzella y allí les dobló el amor más que antes. Y a tan grande plazer avían de departir el uno con el otro que no se preguntaron su fazienda. Y assí estuvieron folgando gran parte del día. (*Canamor*, p. 17)

Cuando la desterrada Leonela le cuenta su historia, Canamor no duda en ayudarla contra el traidor Brocadán, pero deja claro por qué lo hace y no es por el amor hacia la doncella, lo que reflejaría una actitud cortés de servicio y protección a su señora; al contrario, le sirve para conseguir sus objetivos de elevación social, según le dice a su escudero:

–Amigo, entra y mete estos cavallos en esse batel y verás lo que he fallado, que si a Dios plaze que lo acabe, venirme ha por ello tanto bien que pueda reinar en días de mi padre. (*Canamor*, p. 21)

No le habla del amor que encontró, ni exalta la belleza de la doncella, ni de la

necesidad de defenderla del traidor. En voz de Canamor sabemos lo que le interesa, mientras que el narrador ya había descrito brevemente el súbito enamoramiento del caballero. Desde luego, la victoria en el combate singular contra Brocadán le asegura a Canamor el trono de Tersia, pues Leonela lo presenta como su marido a sus vasallos y por lo tanto como su señor:

Pues que assí es –dixo Leonela– que a todos plaze con la venida de mi señor marido e mía, yo vos ruego que lo recibáis por rey y por señor, que esse vos libró del peligro en que bivíades con vuestro enemigo. Creed que este es fijo del rey Padamón y de la noble reina Deida, reyes y señores muy poderosos y honrados, al qual tomo y recibo por mi marido y señor. (*Canamor*, p. 32)

Sin embargo, Leonela no es el único interés amoroso de Canamor; antes, ya había requerido en amores a la doncella que salvó del caballero traidor de la iglesia. Pero esta relación está aún muy lejos de expresar los códigos del amor cortés, y quizá trate de imitar a las actitudes de caballeros artúricos como Galván y sus hermanos, que se acostaban con las doncellas que rescataban. De la misma manera, nuestro caballero hace su amiga a la agradecida doncella:

Començó Canamor a le demandar su amor lo mejor que él pudo. Y la donzella era muy hermosa, y avía voluntad de la aver por amiga. E la donzella, desque vio que era cavallero tan esforçado y muy fermoso y de gran cuerpo y por el bien que dél avía reçebido, ella fue enamorada dél y desseávale complazer en todas las cosas que le demandasse. (*Canamor*, p. 11)

En esta primera relación, el narrador da cuenta de la inexperiencia del caballero, pues no se pone de acuerdo con la doncella para verse cuando llegan al castillo de su prima: “Y Canamor estando en la cama començó a pensar cómo fuera errado que no pusiera a la donzella dónde se ayuntassen” (*Canamor*, p. 12). A pesar de estas primeras angustias, el caballero permanece con esta doncella durante ocho días y le miente para poder seguir su camino:

Después que los ocho días passaron, vido que no le era honra de morar allí más.

Estando una noche en la cama con la dueña folgando, díxole:

–Señora, no hayáis enojo por lo que os quiero dezir. Sabed que tengo que ir de fuerça a me ver con un cavallero a cierto plazo, el qual se cumple de oy en IX días y para me adereçar de las cosas que he menester para el campo me es forçado de me partir luego. (*Canamor*, p. 13)

En este episodio se percibe una singularidad en la construcción del caballero respecto al modelo. Los caballeros medievales no suelen ser presentados como mentirosos, pues temen perder la honra ganada y, en caso de que lo hicieran, tal mentira propiciaría el desarrollo argumental con una nueva aventura posterior. En esta obra, *Canamor* incluso le promete que regresará, pero dicho juramento y su quebranto no tienen mayor repercusión en la historia, pues ya nada se sabrá sobre esta doncella abandonada: “Y subióse luego la dueña su enamorada en una torre por mirar por do iva y nunca fizo sino llorar fasta que le perdió de vista” (*Canamor*, p. 14).

Turián, por su lado, también tiene estas inconsistencias en su eje de comportamiento amoroso, si bien su historia con Floreta tiene algunas variantes. Y es que desde la primera presentación del infante se destaca su interés por las mujeres, cuando platica con los mercaderes en los jardines de su padre:

E a bueltas de muchas razones començaron a fablar en el parecer de las donzellas hijasdalgo, y ellos dixeron:

–Señor, hazémosvos saber que la más fermosa donzella que nunca nosotros oímos dezir ni creemos que aya en ningún reino es la hija del rey Ados, nuestro señor.

Y Turián, quando gelo oyó dezir fue muy maravillado; y llamólos aparte y díxoles:

–Que vos Dios vala, amigos, ¿qué me queréis dezir del parecer desta donzella?, que bien creo que lo podéis vosotros saber, pues sois naturales del reino del rey Ados, vuestro señor. (*Canamor*, p. 36)

Contrario a lo que marcan los tópicos amorosos, Turián no se enamora perdidamente de esta doncella de oídas, sino que la ve como un trofeo para su propio “ensalçamiento”, para ganar honra debido a las dificultades que implica acceder a ella pues está muy vigilada por su padre:

E Turián fue maravillado desto que los mercaderes le dixeron, y pensó en su corazón que si él pudiesse aver tal muger como esta, que le sería gran ensalçamiento sobre todos los cavalleros de su reino. Y entonçes se partió de los mercaderes e andúvose paseando en su cabo por la huerta, pensando cómo podría esto acabar. (*Canamor*, p. 37)

Turián logra robarse a Floreta, pero no es gracias a su eficacia guerrera sino a la astucia y el cuidado con que entró a la fortaleza a la hora de la siesta. Aquí se percibe un alejamiento del modelo, ya que el caballero no actúa honrosamente al llevarse a la doncella contra su voluntad; pudo haberla convencido o merecer su favor, a través de hazañas caballerescas. Por lo que, en el primer encuentro de los personajes no hay amor cortés pues Floreta está triste y llorosa por el agravio que cometió contra ella; mientras que Turián, en su propio discurso, admira su belleza, pero no se dice enamorado de ella ni se le ofrece como siervo. Apenas se ve un rastro del efecto del amor en el caballero cuando él le dice que por ella valdrá más, pero, según hemos visto hasta ahora, valdrá más no por el influjo de la dama, sino por el hecho de haberla conseguido:

–Señora, cessen ya vuestros lloros, que no vos aprovechan ninguna cosa. (...) Ca yo vos juro que, según la fermosura que de vos me dixeron, no quisiera no vos aver visto por quanto ay en el mundo, e buena ventura dé Dios a quien me fabló de vos, ca por mucho bien que de vos me dixeron, no me podieron tanto dezir como en vos veo. Por ende, señora mía, no vos pese por esta fuerça que de vos he fecho, siempre os verná por mí mucha honra e podrá ser que valga yo por vos mucho más. (*Canamor*, pp. 43-44)

En esta primera actualización dramática, sin mayor explicación del narrador – ya sea por hermosura, valor o discreción del caballero– la doncella es presentada por completo enamorada de él. Además, vemos que en lugar de que Floreta tenga el lugar prominente o el poder en la relación, ella se “deja” al amparo y al mandato de Turián, bajo el argumento de que ésa es su ventura:

Y no embargante que Floreta estava llorando e solloçando, y mirando a Turián, que le parecía muy bien lo que dezía, y estava muy enamorada de él. Y alimpiando sus ojos, díxole:

–Señor, pues que a Dios plugo que oviesse de ser vuestra e por mi ventura esto estava ordenado de mí e soy deliberada a vuestro mandamiento, no puedo ál hazer. (*Canamor*, p. 44)

No se percibe en ningún momento que el caballero se entregue a Floreta como a su señora, ni que sienta el poder que solía ejercer el amor en el ánimo de sus antecesores medievales: ya no hay dudas, angustias o desvelos. En este encuentro inicial sólo hay un momento en que el narrador presenta a Turián sensible al llanto de Floreta:

E diziendo esto Floreta, començó a llorar muy de rezio, que era gran dolor de la ver. Y Turián, quando assí la vio, por dar alegría a su coraçón, con mucho plazer fue a le dar paz y saltávanle las lágrimas de los ojos porque la vía llorar. E falagándola, alimpióle los ojos y començó con palabras de amor confortarla. (*Canamor*, p. 44)

La manera en que consuela Turián a Floreta es diciéndole su linaje, lo cual derrumba las últimas dudas de la doncella, que se entrega al casi desconocido caballero:

E quando ella le oyó dezir que era hijo de rey y de reina, ovo mucho plazer y fuele a dar paz con mucho amor. E luego la tomó Turián en los braços e dio con ella en la cama, e hizo Turián todo lo que quiso con ella, e fallóla muy acabada donzella y virgen. E allí fueron el uno del otro muy pagados, e dixo Floreta:

–Señor, agora he olvidado el llorar y amor de padre y madre, y en vos es todo mi bien y esperança e amor. (*Canamor*, p. 45)

Después de los paradigmas de Lanzarote del Lago y Amadís de Gaula como caballeros amantes y devotos de su señora, la manera en que Turián consigue a Floreta deja mucho que desear; especialmente, cuando éste la ve como un vehículo para ser rey, según el diálogo que entabla con el Conde Aliseos, cuando navegan de regreso a la corte de Canamor:

–Yo vos juro, señor conde, por la bendición del mi señor padre, que no quisiera oy

estar sin esta fuerça desta donzella por el reino de mi padre, ca yo entiendo plaziendo a Dios de ser rey en vida de mi padre o muy gran señor por cosa della. Y si a Dios pluguiere que todos vamos con bien y se adereçan nuestros hechos, yo partiré de mi pobreza con vosotros. (*Canamor*, p. 46)

Sin embargo, el amor que debe sentir el infante será demostrado a través de sus llantos y lamentos por su separación de Floreta, durante el viaje de vuelta, cuando debido a una tormenta, los marineros quieren echar al mar a la doncella, culpándola de sus desgracias. Turián, entonces, es presentado como un amante desesperado por salvarla, pero, al mismo tiempo incapaz de hacerlo:

La infanta Floreta se abraçó con Turián llorando y dando fieros gritos, que no avía hombre que no quebrasse el coraçón de las cosas que cada uno dellos fazia. Entonçes echó el conde mano de Floreta e torcióle los dedos e apartóla de Turián. (...) E quando aquello vio el infante Turián, començó a dar muy grandes gritos y dolorosas palabras rebolcándose por el suelo, que con las manos atadas no podía nada hazer; e los otros cavalleros estavan todos asidos a él. (*Canamor*, p. 53)

Finalmente Floreta es dejada en una peña y la embarcación sigue su rumbo, pues Turián nada pudo hacer. Esta separación, tan común en las novelas de aventuras de tipo griego, es sólo un episodio que aunque dramático no tiene una influencia directa en la estructura narrativa, salvo para mostrar la pasión del caballero. Turián logra encontrar a Floreta con vida y, ya reunidos, llegan a la Torre de los Justadores, hasta entonces la primer aventura propiamente caballeresca del personaje. Como vemos, el amor y sus códigos corteses no están plenamente desarrollados en la relación de Turián y Floreta y, sobre todo, no determinan algún rasgo del caballero en particular. Aún así es interesante observar el proceso de dilución que sufren estos códigos de comportamiento que tanto éxito tuvieron en el público medieval. Y que lo seguirán teniendo, pues esta obra tuvo un éxito relativamente menor comparado con otras obras del género breve.

Los cambios en cuanto a los rasgos que aporta al personaje el eje de comportamiento amoroso, como el servicio y la lealtad, se reflejan en la relación que tiene Turián con Exceleonesa, la hija del emperador de Constantinopla. Ya casado con

Floreta, Turián requiere en amores a Exceleonesa mientras se recupera de las heridas del combate singular contra el rey Diacolo. Esta es una aventura peculiar en el género: nunca un caballero en cuya historia tiene relevancia el amor a su señora comete adulterio. Porque Turián y Floreta ya han celebrado el matrimonio, no sólo el secreto frente a Ortaleza (*Canamor*, pp. 67-68), sino el público, organizado por el Duque Marrón en la Torre de los Justadores: “Y assí hizo honradamente su boda, y fueron fechas muchas alegrías y duraron XV días; el duque hizo allí muy grandes salas e hizo gran costa” (*Canamor*, p. 77). Sin embargo, este alejamiento del modelo de caballero no parece importar al autor –quizá para reflejar la cortesía del personaje, para darle un rasgo singular o por simple descuido– que presenta a Turián cortejando a la hija del emperador; además con mentiras que el lector reconoce:

E Turián, desde se vio solo con ella, començó a reqüestarla de amor diziéndole:

–Señora, las virtudes de vos y lindo parecer y perfición complida de vuestra señoría, las cuales corren por todo el imperio, me fizieron venir a esta tierra y busqué manera cómo ligítimamente viniessi a ella. (*Canamor*, pp. 91-92)

Si bien es un tópico en el género caballeresco que el caballero se traslade a una cierta corte para ver a la mujer que ama de oídas, en este caso Turián fue a esta corte a combatir contra el rey Diacolo, justamente por haberse robado a Floreta; no para ver a la infanta. El caballero logra convencer a Exceleonesa y tienen relaciones amatorias en el rosal de la huerta, en el mismo castillo del emperador. Curiosamente este encuentro es narrado con más amplitud que el de Floreta, desde la planeación del encuentro por parte del caballero, como “sotil industria”, al esconderse toda la noche bajo el rosal y dar detalles que incluyen el motivo tradicional del cabello suelto, como preámbulo de la intimidad:⁴

⁴ Los estudiosos de la lírica popular hispánica medieval, coinciden en que la caballera es un símbolo utilizado para asociarlo con la sexualidad femenina. Por ejemplo, para Mariana Masera los cabellos, en especial sueltos, son un atributo que simboliza simultáneamente la virginidad y la pérdida de la misma; y, en particular, “peinar los cabellos” significaría la preparación para la unión sexual o el encuentro amoroso en sí. Cfr. Mariana Masera, “*Que non dormiré sola, non*”. *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, Barcelona: Azul, 2001, p. 94.

Y estando Turián tendido so el rosal, violas venir e ovo singular gozo, e ovo miedo de ser visto de las donzellas y encogióse. La infanta Exceleonesa iva en cabello, ca los avía muy bellos e más rubios que filos de oro muy luengos, allí so el rosal era su lugar de ir los lavar y peinar. (...) En tanto Exceleonesa andava por la huerta tomando de la fruta, el ojo de Turián, metido so el rosal, andava empós della, que pensava ser fuera de seso por saltar en ella y presumía tantas cosas que no sabía qué fazer. Más quisiera tenerla allí so aquel rosal que ser señor del imperio de su padre. (*Canamor*, p. 94)

Por otro lado, también es interesante ver la descripción de Exceleonesa que hace el narrador, pues pareciera culparla por acceder a las solicitudes del caballero: “Que era muy enamorada dél, posponiendo perder la vergüenza y qualquier daño que por le complazer le pudiera venir” (*Canamor*, p. 89). Esta advertencia se cumple pues Turián la deja para ayudar a su padre en la guerra contra los reyes que invaden su territorio. Y la abandona con un serio problema ya que está embarazada y ella sabe ya que está casado. Pero, cuando se despide de Exceleonesa, Turián le responde nuevamente con mentiras y promesas que no cumplirá:

Y desque Turián la veía llorar, llorava él por no saber qué cobro poner, que también le pesava a él el mal que ella avía de rescibir por causa dél como a ella y díxole Turián:

–Señora, de mí no vos aflijáis tanto, cessen vuestros ojos de llorar, las lágrimas de los quales a mi coraçón dan tormento. Que creed, señora, que mi casamiento no vos embarga nada, que dexadas todas las cosas del mundo, en vos es mi esperança. (...) Que a vos plega en este comedio encelar el fecho, que yo os faré juramento de otra señora jamás conocer ni amar en toda mi vida, que yo me devo tener muy contento en casar con vuestra señoría. (*Canamor*, p. 103)

A pesar de que esto podría devenir en un conflicto y así desencadenar más acciones narrativas que el caballero debería sortear, nada más se cuenta. Una vez que sale de Constantinopla, ya no se vuelve a mencionar a Exceleonesa ni las consecuencias de dicha relación. El propio caballero, cuando se reencuentra con Floreta admira su belleza y apenas se atisba una preferencia hacia ella, pero no arrepentimiento alguno: “E Turián catando a todas las otras mugeres le parecían nada a pos della y él se maravillava en su coraçón cómo podía estar sin ella” (*Canamor*, p. 105).

El objetivo argumental de estos episodios amorosos con Exceleonesa no es comprensible ya que no influyen en el desarrollo narrativo posterior de la obra, ni parecen buscar caracterizar al caballero como arrojado –por tener relaciones sexuales justo en un palacio donde es huésped–; ni para considerar la aventura como una enseñanza moralizadora contra el adulterio –cuando el emperador busca a un asesino en el rosal y Turián cree que lo han descubierto y teme por su vida–, pues el narrador no explica o justifica tales acciones, no presenta algún indicio que favorezca una interpretación.⁵

Lo cierto es que el modelo de caballero no está plenamente aplicado en este caballero, especialmente porque le falta la lealtad que debe a su señora. Esto podría considerarse como una actualización, en cuanto a los valores del caballero, que puede tener dos señoras sin ningún conflicto interno o una crítica al modelo medieval, al no sujetar al personaje a una sola señora. Incluso, podría pensarse que los lectores contemporáneos verían estos episodios desde una perspectiva cómica, al observar cómo miente el caballero ante personajes que conocen menos que el mismo receptor. Lo cierto es que no se alcanza a percibir la intención en ningún caso, lo cual tal vez se debe al poco talento del escritor o a que el texto sufrió recortes descuidados en la edición. Esto ocasiona que haya algunos cabos sueltos que hacen a la obra inconsistente tanto en la configuración del personaje como en la estructura narrativa.

Esta singular manera de actuar de Turián, al mentir constantemente, hace ambigua la intención del autor en su diseño, sobre todo si tomamos en cuenta la relevancia que tiene ganar la honra dentro del relato. A pesar que se incluyen algunas obligaciones del oficio caballeresco en las aventuras de los protagonistas, la forma de conseguir fama y honra es sólo gracias a la eficacia guerrera y se descuidan los otros aspectos en la configuración del caballero, como la lealtad y cortesía. No guardar su palabra de caballero o mentir para quedar bien, se contraponen al modelo medieval

⁵ A decir de Nieves Baranda, la corta vida editorial de esta obra termina en 1586 y puede estar relacionada con que “nos encontramos ante recursos mal aprovechados y poco trabados entre sí, mostrándose los episodios casi independientes, sin ninguna relación clara para poder señalar la lógica del relato. “Introducción”, p. XXVIII. *Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. e introd. de Nieves Baranda, Vol. II, Madrid: Turner, 1995.

cuya configuración impide estos actos pues socavan su nombre y su honra, no sólo dentro del texto, ante los personajes con los que interactúa, sino ante el lector que lo recibe. En cambio, las mentiras de Turián resultan evidentes para los espectadores: por ejemplo, la que dice ante el duque don Marrón, cuando le asegura que es un caballero pobre y que ha ido a probarse a la Torre de los Justadores: “–Señor, las vuestras virtudes y fama me fizieron venir a vuestra tierra por le conocer” (*Canamor*, p. 76); mientras que el receptor sabe lo que el narrador ha contado, que, en realidad, Turián llegó allí por casualidad, por cuestiones marítimas: “la mar fazía llana, pero no les hazía viento para que pudiessen ir a su tierra, y assí andavan por la mar baldíos, que no sabían dó estavan” (*Canamor*, p. 68). Esto podría significar que el autor tiene un propósito irónico, al presentar a los personajes dentro del relato a un caballero intachable, mientras que muestra al lector a un caballero con rasgos menos idealizados. Sin embargo, no aparecen en el discurso del narrador marcas que indiquen la ironía o la crítica, no hay indicios que establezcan este juego con la imagen del caballero, por lo que me parece que es sólo un descuido del compositor.

Esta ambigüedad en la construcción del personaje –intencional o no– se nota también en los reproches de Exceleonesa a Turián en la despedida, en la que lo equipara con los “hombres” y no con los caballeros:

Desde Exceleonesa lo oyó començó a llorar y maldezir su ventura, y díxole:

–Señor, pues, ¿qué será de mí, triste?, que en fin como vos sabéis esta es la manera de los hombres, que después que vos aprovecháis de las mugeres no curáis más dellas. Por ende, señor, pues soy puesta a la muerte por amor de vos, por Dios vos pido que no me desamparéis y ponedme algún cobro porque no muera. (*Canamor*, p. 103)

Como hemos dicho, no queda claro a lo largo del relato si estas actitudes del caballero son para criticar al personaje principal o para darle rasgos alejados del modelo y del género o, simplemente, son incongruencias en su construcción no percibidas por el autor ni por los editores.

Otra de las peculiaridades de la obra es la gran cantidad de actualizaciones que

presenta, las cuales reflejan el deseo de acercar los textos a la realidad extraliteraria mediante el uso del dinero, la presentación de las armas y la guerra y de personajes que ya no forman parte del estrato noble, como los comerciantes. Estos elementos, que en un principio no forman parte del género caballeresco, afectan de manera tangencial el diseño del caballero, particularmente el de Turián, a quien se le muestra advertido de la necesidad de manutención. Por ejemplo, cuando sale de la corte para ir a buscar a Floreta y le solicita ayuda económica a su padre:

–Señor, no quiero de vuestra merçed otra cosa sino que mandéis a mi señor el conde que venga conmigo, so cuya ordenança e mandamiento yo biva y haga mis hechos. E con él que me mandéis dar treinta cavalleros mancebos que en mi ayuda sean do conviniere, e una nave abastecida de armas y de vituallas e de todas las cosas que avemos menester e a vos venga en plazer. (*Canamor*, p. 40)

En todo lo que pide a su padre se observa que las necesidades extraliterarias tienen una mayor proporción. Parece que en este texto ha quedado atrás el caballero que sale solo con su caballo y escudero y, en su universo ficticio, no necesita nada más que su fuerza y reglas caballerescas para sobrevivir. La actualización respecto a los requerimientos financieros también se observa en los caballeros que acompañarán a Turián a su viaje en busca de Floreta que son pagados por el rey Canamor:

E mandó llamar a todos los mancebos hijosdalgo de su corte y díxoles lo que tenía ordenado el infante su hijo, cómo quería ir a buscar aventuras. Si les plazía alguno dellos ir con él y que les pagarían sus tierras a cada uno. (*Canamor*, p. 40)

El narrador hace evidente que el rey les ofrece tierras a cambio de este servicio, como si apenas los estuviera “contratando”. Hay que recordar que para la época el sistema feudal ya está casi extinto y quizá se tenía que aclarar que los caballeros sirven al rey a cambio de tierras, por lo que se convierte en una actualización, es decir en un intento de reflejar la realidad extraliteraria. Además, al referirse a los jóvenes, el narrador no los denomina caballeros –y con esto englobar todas las cualidades de vasallos y hombres de armas corteses que implica el término y el modelo–, sino que

los llama “mancebos hijosdalgo”, lo que determina que sólo se toman en cuenta dos características del modelo de caballero: la juventud y la posición social. Esto también refleja la realidad extraliteraria de la época, en la que los nobles no tienen tanto funciones meramente guerreras al servicio del señor sino solamente la posición social, como se vio en el apartado 1.2.

En este texto hay una preocupación expresa por la comida y el sustento del caballero, como se nota cuando han quedado varados en las tierras del duque Marrón, y Turián pregunta a su escudero por los víveres:

–¿Sacaste alguna cosa de la nave de lo que traías para la gobernación?

El escudero le dixo:

–Señor, sí.

Y que esforçasse, que assaz avía sacado para su basticimiento para algunos días. Quando esto oyó el infante Turián, ovo gran plazer y esforçóse mucho, porque Floreta no desmayasse. (*Canamor*, p. 70)

También es notoria en la solicitud de manutención de Turián al duque, una vez que ha ganado la Torre de los Justadores (*Canamor*, p. 76).

Otra actualización se presenta en la función de Floreta. Cuando ella se queda en la Torre de los Justadores mientras Turián va al combate singular contra el rey Diacolo, recibe sus instrucciones, en voz del narrador: “Rogó a Floreta que mandasse todavía cerrar la puerta del corral y parasse bien mientes por la casa” (*Canamor*, p. 82). Es decir, Floreta ya no es sólo una dueña desocupada esperando a su caballero, sino una esposa que tiene ciertas obligaciones como ama de casa. Esto también reluce, poco antes, cuando ella lamenta no haber sido buena anfitriona con su padre, ya que está casada:

Desque Floreta le oyó dezir que su padre avía estado allá e ella no lo avía visto, pues que estava en su honor y casada con buen marido, començó a llorar y maldezir su ventura, porque la primera vez que su padre iva en su casa recibía tan poco honor della. (*Canamor*, p. 82)

Estos pequeños detalles, en actitudes o acciones de los personajes, los alejan del mundo ficticio –y por ello ideal– del género, donde no hay ese tipo de preocupaciones materiales, pues lo que se busca reflejar es la perfección de los modelos idealizados. La cercanía con la realidad, a través de otras inquietudes fuera del diseño genérico, es evidente en el conflicto que se originó cuando Turián escoge a los 30 mancebos, ya que todos desean acompañarlo y los rechazados se inconforman:

Y desde los otros que quedaban aquello vieron, oviéronlo en mengua e dixeron al rey:

–¡Cómo, señor!, ¿nosotros, que acá quedamos, no somos hombres do convenga? Esto es de nos gran desfallecimiento e no lo aya a enojo vuestra merced si sobre ello acaeciére alguna cosa y desastre grande.

E respondieron sobre esto los treinta gentiles hombres que el infante llevaba, de tal manera que ovo entre ellos tal escándalo y tal bollicio en la ciudad que ovieron harto que fazer el rey y el infante en los poner en paz. (*Canamor*, p. 41)

La actualización aquí radica en la discordia de los nobles que no fueron escogidos, quienes no se atienen al mandato del infante y de alguna manera se rebelan y amenazan al rey, por lo que parece que no es tan ostensible su autoridad regia. Además, demuestra no hay un cuerpo de élite propiamente establecido en la corte que sirva de manera exclusiva a los deseos de Canamor o del infante. Desgraciadamente, como ocurre con frecuencia en la obra, el episodio concluye sin ninguna aclaración de los términos de la tregua y sin indicios de su propósito en el argumento.

Por otra parte, también se hace mención a un arma, la ballesta, que refleja los cambios en la forma de combatir en la realidad extraliteraria, al narrar la reacción bélica de la gente de Sesena, ante los gritos de Floreta cuando se la roba Turián:

E desde esto oyeron los de la villa, vinieron todos armados a la ribera de la mar e començáronles a tirar con las ballestas; y otros lançávanse en las naves; y començaron a ir empos dellos, e no osavan llegar quando veían tantos cavalleros bien armados, y tiravan con las ballestas, que no osavan llegar. (*Canamor*, p. 43)

Aquí se alude al uso de las armas modernas, que sirven para atacar desde la distancia; y se contrasta con las espadas de los caballeros a bordo de la nave, que los

esperan para pelear cuerpo a cuerpo y que aún inspiran miedo. Esta nueva forma de combate acerca el texto a la realidad extraliteraria y a la de los lectores, e irremediabilmente lo separa del mundo ficticio, donde no hay villanos armados ya que toda la fuerza la ejerce el caballero. En cuanto a esto, la presencia de personajes que no forman parte del estrato noble, también implica una actualización, como es el caso de la convivencia de Turián con los mercaderes que le informan sobre Floreta: “Estando el rey Canamor su padre un día hablando con unos mercaderes y preguntóles que de dónde eran” (*Canamor*, p. 36). Y les ofrece ayuda con su padre a cambio de más datos:

Y si la verdad me dezís, yo vos prometo que nunca de mí lo perdáis, ca yo vos puedo aprovechar en vuestros hechos con el rey mi señor y en otro lugar qualquier donde vos plazerá. (*Canamor*, p. 36)

Turián quiere saber todo sobre la doncella y promete a los comerciantes recompensarlos, pero no a través de la eficacia guerrera, como caballero, sino mediante su influencia con el rey, es decir que les garantiza lo que su función como infante puede pagar.

Como hemos visto, las actualizaciones de algunos detalles de la obra como la preocupación económica y los personajes con los que interactúa el caballero, así como las nuevas funciones que se les añaden, les aportan rasgos distintos a los del modelo y les otorgan algunas peculiaridades. Sin embargo, es difícil asegurar si esto fue planeado por los compositores, si se realizaron con una intención determinada o, simplemente se debe a inconsistencias en la creación o a recortes descuidados en la edición.

5.3 París: la cortesía y la desfuncionalización guerrera

Las singularidades del personaje protagonista en *La historia del noble cavallero París y de la hermosa donzella Viana* se hallan en la conformación de sus características a

partir del eje de comportamiento amoroso o cortés, mientras que sufre una desfuncionalización guerrera. Además, a pesar del linaje insuficiente de París hay una ausencia total de un proceso de perfeccionamiento por lo que la obra no concluye con su elevación social. Así, el modelo de caballero no es aplicado completamente en el personaje, lo que causa que éste se manifieste un tanto indefinido. En contraste, es necesario recordar que el autor o los editores insertaron al caballero en una historia de aventuras amorosas, donde el personaje de la doncella enamorada, Viana, tiene gran relevancia y, en este caso, está mucho mejor construida.

El eje de comportamiento de París es el amoroso o cortés. Desde su presentación inicial, el narrador destaca su cortesía, a partir de sus vestimentas, su talento para tañer instrumentos y, más adelante, cuando es ubicado en Oriente, mediante su ayuda al Soldán gracias a su destreza en el arte de la cetrería. El interés del narrador en la calidad y belleza de la ropa del caballero se observa, por ejemplo, cuando Viana visita al padre de París por su enfermedad y conoce su habitación, que es descrita así:

Y avía aí dos perchas grandes de ropa, la una era llena de diversos paños de oro y seda labrados y de diversas maneras, y la otra era llena de muchas acubiertas y aparejos de cavalleros, que eran de oro y de seda, y aparejos de justas, y assí que todo hombre estava maravillado. E Viana dixo a Isabel:

–Por cierto yo, hermana, no me devo maravillar ser hecha tanta mención de aqueste donzel París, que bien paresce en esto que sus cosas manifiestan parte de su valor. (*París*, p. 679)

Según la opinión emitida por la doncella, las pertenencias de París reflejan su cortesía y también su valor: por un lado las ropas adecuadas para la corte y por el otro, para las armas. Pero es en la primera categoría donde el narrador intensifica su atención, como lo demuestra al destacar la ropa que lleva a su regreso de algunas justas: “Y Viana, que tanto avía desseado la venida de París, la qual lo vio venir vestido con una bella vestidura que avía fecho en el condado de Brabant, muy gran amor le creció” (*París*, p. 681). El atractivo del caballero se incrementa ante los ojos de la doncella por las vestimentas que usa. Luego, el narrador vuelve a mencionar la

manera de vestir de París, cuando se adapta a la usanza oriental:

Y después de dos años, él y su paje aprendieron muy perfectamente aquel lenguaje, y entonces París mudó sus vestiduras y dexóse crecer las barvas, que parecía que fuese moro. (*París*, pp. 701-702)

Esta nueva forma de vestir y el idioma tienen importancia en el desarrollo argumental ya que gracias a que parece moro puede relacionarse con el Delfín mientras está en la cárcel y ganarse su confianza para liberarlo y regresarlo con bien a Europa. También contribuye al dramatismo en los episodios de la anagnórisis entre los amantes y ante el propio padre de Viana. Cuando París vuelve al delfinazgo y se presenta en la prisión a la doncella –quien está encarcelada por no querer casarse con nadie sino con París– no es reconocido por ella, y usa a la gallina en putrefacción para alejarlo:

Y ella usó con él aquel engaño que avía hecho con el hijo del duque de Borgoña. Y el obispo y el fraile y París, todos tres se llegaron allá y sentían aquel tan gran hedor que apenas podían allí estar. E París no mostrava que sentía cosa ninguna. E Viana le dixo:

–Señor, ¿este hedor no lo sentís vos?, yo creo que devéis estar resfriado.

Y París dixo al fraile:

–Yo de aqueste hedor que ella dize no siento nada, ni por aquesto yo no la dexaría jamás, ni partiré de aquí fasta que ella lo aya otorgado.

Y Viana le dixo:

–¡Por Dios, señor!, vos no queráis porfiar en esto, sino haréisme dar con la cabeça por las paredes fasta que salgan los sesos y vos seréis la causa de la mi muerte. (*París*, p. 709)

La exasperación de Viana revela que no sabe a quién está rechazando y esta demora en el reconocimiento incrementa la intensidad del episodio, que finalmente es resuelto mediante la señal de la sortija de diamantes que Viana dio a París durante su matrimonio secreto la última vez que se vieron. Así que las numerosas alusiones a la ropa de París ayudan a caracterizarlo como un cortesano gentil y, al mismo tiempo, es un recurso para el desarrollo argumental.

Igualmente ocurre con las muestras de habilidad para la caza y la cetrería del caballero, que como ya se ha dicho en varias ocasiones, son consideradas actividades por antonomasia de la nobleza y, por lo tanto, exhibiciones de su cortesía. Desde su presentación, el narrador destaca la cantidad que tiene de “falcons, lebreles y açores, que fueran bastantes para un gran señor de Francia” (*París*, p. 664). Y también se describen en la visita de Viana al castillo familiar: “Y después le mostró otra cámara donde avía falcons y açores y lebreles y muchas cosas, y aves de caça” (*París*, p. 679). La importancia de la destreza de París en la cetrería se revela en su estadía oriental, pues gracias a sus conocimientos logra la simpatía del Soldán:

Entre los cuales halcones avía uno que estava mal, el qual falcón el soldán amava mucho. Y París les dixo un día:

–Esse falcón me parece que ha mal de piedra.

Y dixeron los halconeros:

–Muchas cosas le hemos hecho y no aprovecha nada.

Y díxole París

–Hazed lo que yo vos diré y dádgelo de comer con pasto, que esto le sanará si alguna cosa lo ha de sanar.

Y los falconeros por probar hizieronlo assí. A cabo de pocos días el falcón fue sano y estos falconeros entonces tomaron con París muy gran amistad y le hazían muchos plazerés, y el soldán, por amor del falcón y de aquellos falconeros, hizolo almirante. (*París*, p. 703)

Aunque el narrador no aclara si París convivió directamente con el Soldán, ni si sirvió en su corte, sí menciona que por amor a su halcón recuperado el poderoso personaje le da un salvoconducto y joyas, cuando París decide irse:

E luego los falconeros dixeron al soldán lo que París les demandava y el soldán, por amor al falcón, le hizo presto su mandamiento, que pudiesse andar y estar toda su tierra y le diessen todas las cosas necessarias a su voluntad. (...) Y el soldán fizo traer de muy hermosos vestidos de oro y lo mejor que pudo, le dio de sus dineros gran cantidad, y cavallos y todo lo que había menester. (*París*, p. 704)

Entonces, gracias a sus destrezas en la cetrería, París tiene los medios legales y

financieros para ir a buscar al Delfín y rescatarlo de los moros; es decir que este rasgo desencadena nuevas acciones narrativas. Estos elementos corteses del caballero le han sido otorgados no sólo para caracterizarlo sino para que cumplan una función clara dentro del relato.

Sin embargo, hay otras características indispensables para configurar al caballero según el eje de comportamiento amoroso que no están presentes en este personaje, como el servicio y la entrega a su señora. A pesar de que la historia tiene como tema central el amor entre París y Viana, nuestro caballero no se comporta como un amante devoto de su dama. Y esto se nota en tres aspectos fundamentales: primero, en el recelo del caballero a presentarse ante ella por su linaje insuficiente, lo que causa que carezca de iniciativa para acercarse a Viana; después, en que las hazañas caballerescas que realiza son ocultas, por lo que él no recibe la honra de ellas, sino que le causan problemas con su padre, quien lo considera poco valeroso. Por último, las muestras de desesperación de París ante la imposibilidad de estar con Viana.

París, ya lo vimos en el capítulo anterior, no tiene un linaje lo suficientemente alto para casarse con la hija del Delfín de Francia, Viana, por lo que al principio es presentado sin mayor esperanza de acceder a ella, y sin intención alguna de realizar hazañas caballerescas para merecerla o conseguir su favor:

París aún no sabía qué cosa era amistad de muger, salvo que avía ya un año que era enamorado de Viana, hija del dolfín de Francia, y quanto más andava, tanto más le crecía el amor de Viana. Mas como París pensava que aquel amor no le era a él igual, como él no era de tan gran sangre ni tan gran linaje como era ella, y no osava descubrir el su secreto a ninguna persona –antes se pensava dexar de esto– y a ninguno jamás lo descubría, salvo a Eduardo, su amigo. Y Viana de aquesto no sabía ninguna cosa, porque París no osava demostrarse assí como los otros varones, que por amor de Viana hazían muchas cavallerías, puesto que París todavía se alegrava del su amor. (*París*, pp. 664-665)

París es singular frente a los caballeros medievales que también suponen o reconocen la superioridad de su dama, pero que no cejan en su intento de honrarla a través de acciones bélicas o de ser los mejores, aunque ella no se enterase; se

distinguen por buscar la honra para cortar la brecha que imaginan o existe con su señora. Pero París no lo hace así, sólo participa en los torneos para divertir a Viana, primero, y luego para consagrarla como la más hermosa doncella; sin embargo, lo hace de manera tan velada que ni siquiera su enamorada lo sabe. Esta actitud del caballero, como ya se ha visto, tiene una justificación argumental, pues su ocultamiento propicia que sea Viana la que descubra la identidad de su enamorado. En varias ocasiones el narrador la presenta ansiosa por conocerlo, como ocurre cuando regresa el Delfín con la corona a la doncella más hermosa del mundo, pero no sabe quién la ha ganado para ella:

Viana quedó muy desconsolada por no saber quién era el cavallero y dixo a Isabel:

–(...) Bien me tengo que tener por muy descontenta que yo no pueda saber quién es y bien dolorosa mi vida que yo no lo he podido conocer. Ciertamente, Isabel, que si yo no tomo algún consejo, creo que la mi vida hará fin muy aína por el gran amor que yo le tengo.

Y començó a llorar tan fuertemente que una ora estuvo que no se pudo tener de pie. En aqueste pensamiento passó muchos días la su dolorosa y triste vida como más secretamente podía. (*París*, p. 677)

El amor que declara Viana se ha generado justamente porque ignora la identidad de quien le ha hecho tanto honor y en el mismo diálogo enumera las cualidades que ha alcanzado a descubrir: “¿no te dixes yo el otro día que yo era amada del más valeroso cavallero de toda Francia?” (*París*, p. 677). En la visita a la cámara de París, la doncella encuentra las joyas que señalan a París como el caballero al que ella ama. Y debido a la iniciativa y persistencia de Viana –quien nunca acepta que el linaje insuficiente de París sea un obstáculo– el joven confiesa su amor hacia ella:

–Señora, antes quiero por el mi poco seso ser en vuestra gracia que no que por mí os fuesse dicha falsía, porque de mucho tiempo acá por mi ventura yo fui preso de vuestro amor y de la vuestra graciosa persona, que yo no miro a la mía propia ni a la mi condición. Y ruégovos que me tengáis en secreto de la mi locura. Mas ahora por vuestro mandado me avéis fecho dezir cosa que jamás a persona he dicho, porque vos digo que yo só aquel, que todo esto fize por vuestro amor, por que, señora, humildemente os demando perdón. (*París*, p. 684)

La humildad de París en la confesión de su amor forma parte del tratamiento cortés típico; además de que resulta pertinente, ya que el linaje de su señora la hace superior a él. El caballero considera como una locura su amor, debido a esta diferencia social y por ello, a pesar de que sus acciones son honrosas, le solicita perdón.

Pero el compositor lo aparta del modelo cuando evita –en este primer encuentro y en los siguientes– presentarlo como siervo o servidor de la doncella. Esto se verifica en que ni en el discurso del personaje ni en sus acciones se menciona siquiera un proceso de perfeccionamiento o la realización de hazañas para ganar más honra con el fin de merecer a Viana; tampoco se alude a la influencia de la doncella en su ánimo y esfuerzo. Sólo en unas líneas el narrador apunta la actitud entregada del caballero: “París cada día hacía cavallerías por amor a Viana, y así se passava gran tiempo desseando cada día consolación de matrimonio” (*París*, p. 684). Así, al personaje le ha sido impuesta la preocupación por la desigualdad en el linaje y, al mismo tiempo, el anhelo de casarse con la inalcanzable Viana, pero en el argumento no se incluye alguna aventura que propicie la promoción social del caballero mediante la eficacia guerrera y con ello mostrar la dependencia que tiene hacia su señora, como suele ocurrir en el género caballeresco. Al contrario, el caballero sufre una desfuncionalización guerrera, a pesar de que el uso de las armas es tan importante para los caballeros cuyo eje de comportamiento es el cortés, pues mediante la eficacia bélica puede ganar honra y aprovechar la hipergamia para lograr sus objetivos amorosos; así como para mostrar la influencia del amor hacia la dama en algunos rasgos bélicos del caballero, como el esfuerzo y la capacidad de recuperación. Esta degradación en el eje de comportamiento guerrero del caballero pueda deberse a la relevancia del ocultamiento de la identidad con el fin presentar a Viana como resuelta enamorada, o por las necesidades argumentales, en las que tiene prioridad sólo la separación de los amantes y, nuevamente, la astucia de la doncella.

Ya se ha mencionado que en la obra se presenta la eficacia guerrera de París

mediante su participación en dos torneos, que no son precisamente hechos de armas, sino lugares intermedios entre las aventuras bélicas y la corte, incluso, por los mismos personajes son considerados como fiestas. Pero éstos sólo sirven para que el relato se desarrolle al interesar a Viana en su desconocido amante, pero no para conseguirle fama al caballero y hacerlo destacar en la corte del Delfín. Sus acciones bélicas son ocultas y eso propicia que París vea menguada su honra, pues su padre le reprocha su “ausencia” en el torneo de las tres doncellas:

El padre de París, que avía estado con el dolfín en aquella fiesta y no avía conocido ni visto a su fijo, ovo muy gran dolor y assí le dixo una noche que estaban el padre y el hijo en el lecho:

–Hijo, de ti esperava aver gran honor y alegría, y agora veo que eres tornado en gran ira, que tú solías ir a fiestas y hazer cavallerías de que estavas en gran fama y honor, y veo que en aquesta fiesta no has estado. (*París*, pp. 677-678)

En esta intervención del padre se puede observar la importancia de la función guerrera, que en la obra está íntimamente ligada a los torneos. Pero, en la historia no hay aventuras fortuitas, ni andancia caballescica, ni búsquedas desesperadas, ni siquiera alguna ordalía que requiera la intervención armada del caballero. De tratarse de una actualización –al acercar la historia a la realidad extraliteraria, donde sólo ocurren hechos de armas en fiestas debidamente organizadas o en la guerra–, esta falta de aventuras propiamente ficticias podría tener relación con el posible origen catalán de la obra, a decir de Álvaro Galmés:

La *Historia de París y Viana* está dentro de la línea de las novelas catalanas, tales como *Curial* y el *Tirant*. Nada en *París y Viana* hay de sobrenatural e inverosímil: sus protagonistas, si bien valerosos y fuertes, son seres humanos: su geografía es conocida y, en todo momento, localizable, y la acción se desarrolla en tiempo muy próximo a la época en que se escribe la novela.⁶

Sin embargo, aparte de que los orígenes del texto podrían determinar su

⁶ *Historia de los amores de París y Viana*, ed., estudio y materiales de Álvaro Galmés de Fuentes, Madrid: Gredos, 1970, p. 12.

estructura, dentro de la acción narrativa el caballero no actúa según lo indica su función. Es decir, como noble y cortesano tiene algunas obligaciones que, al menos a los ojos de los personajes con los que se relaciona, no está cumpliendo y la peor preocupación del padre es que se convierta en hombre de religión, como se lo confiesa a Eduardo:

Y otro día en la mañana el padre se fue a Eduardo, su compañero, y díxole:

–Yo veo el gran amor y amistad que tú has con mi hijo París, y veo que dexa morir açores, falcones y cavallos por su negligencia y no va sino con esse obispo, y tengo gran recelo que se torne hombre de religión; por que os ruego que vos le deis consejo en aquesta cosa y ayáis misericordia de mí, mezquino, que muero de enojo y de malenconía. (*París*, p. 678)

Tampoco se trata de que París haya dejado de hacer estas funciones por el amor de Viana, sino que hace todo tan veladamente que parece estar interesado en otra cosa. Lo interesante es que, en este juego de ocultamiento del amor y de las hazañas hechas en su nombre, se deja completamente de lado la caracterización del caballero para enfocarse en el desarrollo narrativo. El autor parece más atento a la composición del relato y menos preocupado por completar el diseño de su personaje según el modelo existente. Así que, a pesar de que París tiene algunos rasgos de caballero, está compuesto más como un noble cortesano sólo con las habilidades guerreras justas para el argumento, pero sin cumplir una función plenamente bélica. Y este desinterés por incluir a un caballero en una historia de aventuras amorosas se refleja en la manera en que París logra casarse con Viana, mediante acciones cortesas. Ya se vio que debido a sus habilidades en la cetrería, París consiguió acercarse al Delfín cuando era prisionero de los moros, y también gracias a su cortesía logró no sólo ganarse la confianza de su señor, sino sacarlo de la cárcel:

Y él se fue a los guardas y díxoles:

–Señores, pues tanto de plazer me avéis hecho, de mañana yo me parto, por que aquesta noche yo querría tomar plazer con vosotros.

E dioles muchas de viandas y muy buen vino. Y como vino el primer sueño, fueron

todos embriagados de sueño y de vino, estaban quasi todos muertos. E París tomóles las llaves de la prisión y dixo al fraile que desferrasse al dolfín tan secretamente como pudiesse, y que él ternía mientes a los guardas, que si se moviessen, que él los mataría; y si no se moviessen, que él no les haría mal ninguno. Y el fraile abrió la prisión y desferró las manos y los pies al dolfín y lo vistió en forma de moro. (*París*, p. 706)

Si bien París actúa con astucia y el narrador lo presenta incluso dispuesto a utilizar las armas, son sus buenas maneras y gentil trato los rasgos que le ayudan a salvar al Delfín y que consecuentemente le permiten casarse con Viana. Mientras que la función guerrera, limitada al torneo, sólo se utiliza para posibilitar el enamoramiento de Viana y, mediante las joyas ganadas, la revelación de la identidad del caballero que la ama.

Por otra parte, la función religiosa de París tampoco tiene importancia, pues está depositada en su suegro, quien debido a su lucha contra los moros ha sido puesto en la cárcel de Constantinopla; en contraste, París convive amistosamente con los “enemigos de su fe” e incluso evita hacerles mal. A pesar de su amistad con el obispo y de las dudas de su padre, el protagonista nunca es presentado como un caballero devoto, pues el altar que tiene en su cámara está dedicado a los premios que ha ganado por amor a Viana, que a su vez tienen como función revelar su identidad. Así que la escasa proporción en el eje de comportamiento ideológico o religioso también está directamente relacionada con el desarrollo narrativo.

Otro de los rasgos que hacen de París un caballero peculiar es su actitud ante el infortunio. Ya que no está caracterizado a partir de su función guerrera, al caballero le han sido otorgados escasos medios para ascender socialmente y lograr su objetivo de casarse con Viana, por lo que los conflictos que esto conlleva suelen mostrarlo temeroso y en constante desesperación. Esto, si bien podría tener como objetivo acercarlo a una construcción moderna, con rasgos más humanizados e individuales, al desviarlo del caballero ideal del género lo presenta más como un personaje poco logrado y desdibujado. Y es que París es un caballero indeciso y débil, como ya se ha visto en su retraimiento ante Viana, que nada tiene que ver con la humildad y medida de los caballeros medievales.

La indecisión y debilidad de París son, en buena parte, los rasgos causantes de la separación de los enamorados. Su reacción frente la noticia de que el Delfín quiere casar a Viana, es el indicio de estas nuevas características:

Y París entendiolo y dixo:

–¡Mezquino!, ¿Por qué no pensava esto antes que començase?

Y ordenó cómo pudiese fablar con Viana, y díxole:

–Muy dulce señora, avéis entendido cómo vuestro padre os quiere dar marido y creo que ya es tornada triste y estrecha mi vida. (*París*, pp. 684-685)

Al mismo tiempo que vemos al caballero desesperado y sin iniciativa, se presenta a Viana no sólo dispuesta a lograr sus objetivos sino capaz de organizar todo tipo de acciones. Tanto, que ella consuela así a su enamorado: “–Pensaos en confortar, que todas cosas vos deven ser ligeras de fazer a vos y a mí” (*París*, p. 685). Así que es Viana quien decide que París la pida en matrimonio y cuando esto no resulta y París teme por su vida, ella planea la huida. Al fracasar por los malos caminos, nuevamente relucen las diferentes actitudes de los enamorados, justo en la separación, cuando París se entera que los hombres del Delfín están a punto de encontrarlos:

Y entró a Viana con la color perdida e Viana, que lo vido assí, díxole:

–París, ¿cómo vienes assí demudado?

–¡O, Dios, será cumplida mi ventura!, mas mucho es triste mi ánima y el mi coraçón que tan noble donzella como vos sois aya metido en tan gran peligro de muerte. ¡O, Viana, mucho fue doloroso día aquel que vos hablaste a mí y mucho es cruel mi ventura! ¡O, Dios todopoderoso!, ¿cómo has hecho andar assí esta mi ventura al revés? Noble Viana, aqueste consejo fue bueno para mí y no para ti. Que sepas que mucha gente viene tras nosotros y si ellos podrán, nos traerán a mortal fin, por que yo no sé qué me faga. (*París*, p. 690-691)

Esta reacción del personaje es muy poco caballeresca, pues el modelo de caballero indica que, por lo general, la desesperación lo hunde únicamente ante el desdén de la dama, no por el peligro que lo amenaza por su amor. El caballero puede verse abatido ante la angustia de no saberse correspondido o de haber deservido a su

señora, pero el temor frente a caballeros que los persiguen parece incongruente, incluso en cualquier amante. Pero enseguida se descubre que es en Viana en quien se han depositado los rasgos como la decisión y la medida, que incluso la sacan del modelo de doncella indefensa:⁷

Y así se atormentava París muy dolorosamente delante Viana y Viana, que lo veía cruelmente atormentado, dixo:

–París, ¿qué ventura es esta nuestra, que tanto ha llovido y nos ha así estorvado nuestro camino? Mucho soy triste y dolorosa, más ruégote, caro señor, pues así es, que tú tomes mi consejo y que agora luego te vayas de aquí, y a mí será justa excusa. (*París*, p. 691)

Viana es el personaje mejor estructurado de la obra, pues a lo largo de la separación ella se mantiene firme e imaginativa.⁸ Mientras que París incluso prefiere la muerte deshonrosa a verse sin ella:

Y París le dixo:

–Señora, no me podré defender a las vuestras palabras, por que vos ruego que no queráis ver la mi fin, ca es muy breve. Y yo seré muerto y vos seréis fuera de las mis palabras y seréis hallada sola. Aún podíades aver gran honra.

Y como avía dicho estas palabras, puso mano a su espada y quísosela meter por el cuerpo. Y Viana, como lo vio fue muy presto y púsole la mano sobre la espada. (...)

Y tomóle la espada de la mano y hizo como que ella le quería dar, y túvola así y dixo:

–Por la fe que devo a Nuestro Señor Dios, que si agora luego no vos partís de aquí, yo misma me mataré con aquesta espada y daré mi cuerpo y mi ánima a perdición, y vos seréis ocasión de mi muerte. (*París*, p. 891)

⁷ Y es que esta doncella, como Floreta, tiene nuevos rasgos y nuevas funciones, que implican una actualización, como por ejemplo cuando, a pesar de su situación, le envía dinero al caballero, a través de una carta de Eduardo: “Embía dezir que te esfuerçes bien y aun tiene ordenado de embiarte seis mil ducados con rigoponça y que tomes plazer y escrevid continuamente, que así haremos nos a vos” (*París*, p. 695).

⁸ Álvaro Galmés dice al respecto: “Su inquietud, su constancia en el amor y su firmeza y ardidés para rechazar a otros pretendientes están resaltados con vigor y pinceladas de acierto. París, en cambio, resulta una figura desvaída, un valiente caballero que no tiene enemigos, y en la escena de la separación de los amantes, en donde debería de ocupar un primer plano, su irresolución y falta de valor, le colocan en una situación muy inferior a la de Viana, quien con entereza lleva la voz cantante y decide la suerte futura”. Álvaro Galmés de Fuentes, *op. cit.*, p. 47.

El problema que surge en este episodio con la configuración del caballero es que este tipo de personaje no actúa así. Por lo general, cuando un caballero quiere terminar con su vida es porque sus problemas no se resolverán mediante las armas, o porque sienten el desprecio de su señora y no pueden desobedecerla –como Amadís, en el episodio de la Peña Pobre–, o porque creen que ella ha muerto –como ocurre en algunas historias breves de tipo bizantino como *Clamades y Clarmonda* o *Pierres y Magalona*–. Pero París no tendría razón de reaccionar así, salvo para propiciar el avance narrativo. Vemos que el autor sacrifica el diseño e incluso la identificación de su personaje para hacer más dramática la separación. Lo mismo ocurre con su huida a Oriente: mientras Viana es presentada siempre constante en su amor y se narran sus sufrimientos en la cárcel de su padre y sus astucias para evitar el matrimonio, París es propuesto como temeroso y evasivo, pues lejos de luchar por su señora, especialmente por la injusticia que el Delfín comete contra ella, prefiere alejarse más para que lo olvide:

Quando París fue venido de Roma, falló aquesta letra y leyóla y tomó tanto dolor que se quiso tornar loco en saber estas nuevas, que ya él pensava que ella oviesse tomado marido y él creía que ya avría fin su amor. Y uvo gran dolor en saber que Viana estava en aquella manera y propuso que, pues assí era, de no estar en lugar donde supiesse ningunas nuevas de Francia. (*París*, p. 701)

Así, notamos que los rasgos singulares del caballero le han sido otorgados con objetivos muy concretos relacionados directamente con la historia, por lo que del modelo sólo se toman algunos rasgos que lo hacen identificable al público. También se le han dado algunas características que, por contraste, ayudan a configurar al personaje de Viana como firme, decidida y valiente. De manera que París es un caballero sin una función guerrera definida, medroso y débil, cuya cortesía le permite casarse con su señora.

5.4 Enrique Fijo de Oliva: entre el servicio a la religión y la venganza familiar

El personaje protagonista de la *Historia de Enrique Fijo de Oliva, rey de Jerusalem y emperador de Constantinopla* tiene algunas peculiaridades derivadas del relato en que está incluido. El asunto de la afrenta sufrida por Oliva requiere de la elevación social de su hijo, Enrique, como recurso para lograr la restitución de su honra. Así, en el caballero recaen dos empresas determinantes para el desarrollo argumental: la primera, conseguir el poder y, una vez lograda ésta, ayudar a su madre a vengar la traición hecha por el conde Tomillas. Este requerimiento narrativo estableció puntualmente las características del caballero por lo que se obtuvo un diseño único e interesante.

Aunque para su configuración el compositor tomó en cuenta el modelo de caballero, Enrique es peculiar ya que a pesar de que es presentado como un guerrero al servicio de la fe sus rasgos más significativos no gravitan en torno al eje de comportamiento religioso, pues como hemos visto no es el apego a la Iglesia su propósito principal. El combate contra los moros en los territorios orientales ayuda al desarrollo narrativo, para que a través sus victorias consiga llegar a ser no sólo rey de Jerusalén sino emperador de Constantinopla. Por esta causa, la ideología no alcanza a permear en la caracterización del caballero y no presenta rasgos como la piedad, la devoción ni el convencimiento de luchar contra los enemigos de su fe, si bien la obra incluye intervenciones directas de la divinidad.

Por otra parte, tampoco hay un porcentaje significativo de las características dadas por el eje de comportamiento guerrero, pues aunque se puede determinar su eficacia en el uso de las armas, no sobresale un interés en mostrarlo como el mejor caballero del mundo, sino lo suficientemente bueno para vengar la afrenta contra su madre. Con esta misma motivación, el autor introduce sólo algunos elementos amorosos y corteses en el caballero, mediante su matrimonio con Mergelina, la heredera del trono imperial. De tal manera que los rasgos del modelo de caballero dependen de la historia por contar y al mismo tiempo son usados para la progresión argumental.

La importancia que el narrador da a los episodios de la afrenta de Oliva revela el tema de la obra: primero narra las bodas de la hermana del rey de Francia con el duque de la Rocha; luego la traición que hace el conde Tomillas, quien mediante un brebaje duerme a Oliva y ordena a un arrote que se desnude y acueste con ella para acusarla ante su esposo de adulterio. Entonces, sin importar todos los juramentos de la infanta y las tres ordalías que promete para que verifiquen su inocencia –incluso de superar la del fuego– ni su esposo ni su hermano le creen y queda deshonrada y sin herencia. Frente al odio que le profesan, instigados por Tomillas, el único que confía en ella es el conde Jufre de Flandes quien la lleva junto con el niño Enrique a un monasterio. Así, el traidor logra su objetivo de casar a su hija Aldigón con el duque de la Rocha. Como ya se revisó en el capítulo anterior, esta narración inicial podría ser parte de la “pre-historia” del caballero, pues prefiguraría algunos de los rasgos del futuro del protagonista, que se adelantan a través del sueño profético de Oliva. Enrique sale de Francia, debido al peligro que corre su vida, y es clara su desprotección social, al grado que durante muchos años se hace pasar por un hijo de mercader. Esto intensificará su proceso de elevación social. Justo cuando a Enrique se le presenta la oportunidad de casarse con la hermana del marqués de Monferrat se le revela una misión superior: la lucha contra el enemigo de su religión. En este punto cobra relevancia la influencia de la materia carolingia a través de la lucha contra los moros. El caballero tiene que demostrar su eficacia guerrera y reflejar la perfección caballerescas sin pasar por un proceso de desarrollo o por una justificación en torno a su fe, sino que se presenta como un mandato divino para Enrique:

Mas quando vino la noche el ángel Sant Gabriel despertó a grandes voces a Enrique y díxole:

–Enrique, fijo del duque de la Rocha y de la infanta doña Oliva, despierta y oye lo que te diré. Sabrás que la gracia de Dios es contigo y en la lid que tú entrases nunca serás vencido. Y quiere Dios que le sirvas y vayas a Ultramar y ganarás la vera cruz que los moros tienen en poder y ganarás la cibdad de Jerusalem y Trípoli y Acre y Jafa y Tabia y el río Jordán y las tierras de Suria, y acorrerás en Constantinopla, que si no fuesse por ti, sería perdida y vencerás treinta reyes moros y tu honra será muy alçada. E porque de todo esto seas cierto, luego te pongo la cruz y de aquí adelante pugna de andar tu romería. (*Enrique*, pp. 131-132)

En voz del ángel Gabriel, Enrique recibe la orden directa de Dios para que lo sirva en la cruzada en Ultramar y además le son profetizadas las victorias que tendrá y la garantía de que nunca perderá ninguna batalla. Así, recurriendo a esta experiencia mística, el autor justifica la falta de rasgos devotos o comprometidos con la ideología predominante y al mismo tiempo ello explicaría la ausencia de un perfeccionamiento caballeresco. Recordemos que el personaje, hasta este momento, no ha sido caracterizado ni como un caballero a lo divino ni como un paladín errante o segundón en busca de torneos, tampoco como parte de la mesnada de un rey prestigioso o miembro de la élite caballeresca. Pero es a partir de que su función en el relato, implícita en su “pre-historia”, ha sido expresada mediante la voz del ángel, el caballero es presentado, sin transición, como el capitán de su propio ejército al servicio de la cristiandad.

Además, simultáneamente, el autor aprovecha este mandato celestial para acercar los medios a fin de que Enrique emprenda su particular cruzada al mostrar enterado de ésta al marqués de Monferrat gracias a los espías que tenía en la cámara de Enrique. Entonces él le facilita el inicio del viaje. Durante la misa comprueba la misión de Enrique al ver la marca de la cruz en su espalda:

Y paró mientes el marqués contra Enrique y vido la cruz en la espalda derecha, y como estava de fina color en todos los paños bien assí estava puesta en la carne misma. Y quando vido el marqués, dixo:

–(...) Mas pues que Dios assí lo ha ordenado, a vos quiero tomar por señor de esta romería, por lo qual avré de dexar mi tierra a otro que se case con mi hermana y yo me iré con vos y llevaré trezientos cavalleros muy bien aparejados de quanto ovieren menester, assí de cavallos como de viandas para dos años complidos. (*Enrique*, p. 132)

A pesar de la importante función que tendrá el personaje para la ideología dominante, no están expuestos en la caracterización de Enrique los rasgos de fe, devoción o piedad –ya se habló en el capítulo anterior de cómo ejecuta al marqués de Monferrat por mostrar miedo ante los moros y cómo manda a descabezar al verdures

cuando éste se niega a adorar la vera cruz–, salvo aquellos básicos de tipo ritual como ir a la iglesia y encomendarse a Dios. En este momento de la preparación del viaje a Ultramar son otros personajes, como el propio marqués, el rey de Ungría y cardenal de Ostia, quienes se muestran más entusiasmados con la empresa cruzada, y valoran su importancia, según se observa en su incorporación con más caballeros y en el discurso del cardenal:

Otrosí el cardenal de Ostia con gran plazer vino cruzado y dexó a Enrique gran aver. E este cardenal havía nombre de Miguel y díxole:

–Esforçad, Enrique, para ir en servicio de Dios, que gran poder vos crecerá agora de todas partes. Y aparejad luego de mover, ca los sabios fallaron que por vos ha de ser Dios mucho servido y toda la cristiandad honrada. (*Enrique*, pp. 132-133)

El narrador no destaca al caballero como particularmente piadoso o devoto, ni resalta la decisión propia de atacar a los moros, ni siquiera hay indicios de su animadversión contra los enemigos de su fe. Y es que no es la exaltación de la ideología lo más importante para el relato; el interés del autor se decanta hacia la manera en que Enrique logra el poder: parece tener mayor mérito que Enrique consiga ese poder no sólo a través de las armas –utilizadas contra otros caballeros cristianos para aumentar su honra, como ocurre con la influencia de la materia artúrica, ausente en este texto– sino al servicio de la ideología venciendo a los adversarios de la cristiandad. Aunque tampoco se presenta una descripción detallada de la cruzada propiamente dicha, que podría presentarse en las batallas, los conflictos, los ejércitos o en las ubicaciones. La conquista de los bastiones cristianos en Oriente alcanza a ser sólo una remota referencia, donde se ubica vagamente la elevación social de Enrique que ayuda, luego, a restituir la honra de su madre.⁹

Por ello, aparte de establecer la función del personaje mediante una orden

⁹ A decir de José Manuel Fradejas Rueda, esta obra “crea una narración de cruzados basada en un amplio, pero a la vez impreciso, conocimiento de la historia de las cruzadas, sin que se pueda ver en esta narración ningún elemento histórico ni interés por desarrollar una crónica de las cruzadas y que todos los personajes y lugares utilizados en la historia cumplen la función de servir de escenario más o menos verosímil”. José Manuel Fradejas Rueda, *Historia de Enrique fi de Oliva. Análisis de un relato caballeresco del siglo XIV*. Londres: Queen Mary, University of London, 2003, p. 29.

directa de Dios, el autor incorpora al caballero rasgos que, si bien tienen alguna relación con el modelo, no contribuyen a que su comportamiento gire siempre en torno al eje religioso. Aunque no podemos negar que dichos rasgos otorgan al desarrollo narrativo y a la justificación de las acciones del caballero un matiz ideológico. Tal es el caso de la humildad que debe mostrar ante las reliquias sagradas, en el episodio de la entrada a Jerusalén. Luego del rescate de la vera cruz, cuando se cierran las puertas de la “casa sancta” y Enrique, desesperado, mediante una oración se lamenta de no poder entrar a este importante sitio:

–Señor padre poderoso, bien sabéis que los que aquí venimos que en tu servicio andamos noches y días y nunca cessamos de trabajar quanto podemos en tu servicio, ca con puras voluntades passamos todos aquí en la mar para morir por tu sancta fe, y bien creo que fasta aquí las obras que fezimos fuessen quales tú sabes. Pero después no te devía caer en pesar ni me acuerdo de mí que en alguna cosa te errasse. Señor, conórtanos y danos esfuerço como te podamos servir, ca por esta señal que vemos ciertamente estamos todos espantados. (*Enrique*, p. 137)

Esta aventura de tipo místico podría ser un recurso didáctico para los lectores, dada la intención ideológica del relato, y así recordar algunos aspectos del evangelio de Cristo. Pero también podría ser una lección para Enrique, al hacer hincapié en que no sólo basta la eficacia guerrera en su función cristiana, sino que debe seguir ciertas pautas, como la humildad ante los ritos de la Iglesia. Para lo cual, el autor presenta a Cristo como ejemplo a seguir. Es decir, no basta sólo ganar los territorios, sino que debe actuar como el adalid de la religión que defiende, según se explica en la respuesta del ángel Gabriel:

E luego que esta oración ovo fecho, el ángel Sant Gabriel apareció encima del portal diziendo:

–No te quexes, Enrique, por esto que vees, ca bien debes saber que quando Jesuchristo vino a tomar muerte en este sancto lugar, no vino sobre cavallo, mas sobre una asna y con vestiduras simples y con gran humildad, y tú vienes sobre este cavallo. Y para tú acabar lo que codicias, tú y los otros descavalgad y hincad las rodillas y con gran devoción pedídgelo a Dios por merced, y luego se abrirán las puertas y llegaréis al sancto altar. Y tú sin otra ayuda toma la cruz y ponla sobre el altar. (*Enrique*, p. 137)

Aunque Enrique es considerado como el único digno de manejar las reliquias, no es en el caballero en quien se conforman los rasgos ideológicos del relato. El autor incluyó la evangelización en las acciones narrativas, pues si por su configuración el personaje fuera solamente encaminado a la búsqueda de una relación mística o de una perfección religiosa, no cabría en éste el interés por recuperar la honra terrenal de su madre. Por ello sólo en algunos detalles se puede apreciar que el caballero está influido por la religión, como ocurre al mencionar en por lo menos dos ocasiones su falta de codicia. Este es un rasgo peculiar de Enrique: el caballero no es ambicioso, sólo espera aquello que le corresponde. Esta característica se percibe en su reacción cuando Mergelina le lanza desde la torre unas piezas de oro al oír sus lamentos sobre los infortunios de su viaje a Constantinopla:

Y Enrique paró mientes fazia arriba y no vio a la infanta, porque luego se entró en la torre. E luego Enrique desató el paño y falló las piezas de oro, y dixo:

–O, señor Jesuchristo, bien sabes cuántas eran mis tierras y fazienda que yo gané y no las quise por no mostrar codicia. Y agora veo este aver que me dan y no sé quién ni dónde viene por conortarme en mis grandes congoxas y quexas y fatigas, las quales yo conté, aunque ciertamente más quisiera yo un pan con que tirasse de mí esta hambre que no quanto oro me pudieran aquí echar. (*Enrique*, p. 142)

Desde luego, frente al hambre y desfallecimiento que fustigan a Enrique el oro no le sirve de mucho; pero de su discurso resulta interesante la referencia a las tierras que ha ganado en la cruzada y la aclaración a que no quiso mostrar codicia. Sabemos que él aceptó dichas tierras al ser coronado rey de Jerusalén, pero quizá el autor quiera insistir en que no le importó dejarlas para socorrer al emperador de Constantinopla, a pesar de que no tenía demasiada gente disponible.

En otra intervención directa del personaje, cuando vence a Mirabel en el improvisado combate singular y éste le ofrece riquezas a cambio de que le perdone la vida, vuelve a recalcar su falta de codicia:

–Mas pues que vos assí malamente me avéis vencido y derribado, yo os quiero dar tantas de mis riquezas y averes quantas vos quisierdes, en especial vos daré mil bestias, entre cavallos y palafrenes, y mil lórigas y mil yelmos, con las quales podáis adornar mil cavalleros, y dadme la vida.

Y Enrique respondió:

–No quiera Dios que yo muestre esta codicia, mas si vos queréis escapar que os mate, dexad esse escudo y essa lanza vaya, y tomad esse vuestro cavallo por la rienda e idvos conmigo a la ciudad. (*Enrique*, pp. 149-150)

Enrique perdona la vida a Mirabel sin aceptar nada a cambio y lo deja libre – ante la sorpresa del emperador– para que pueda combatir con todos sus ejércitos por el control de Constantinopla; pero como ya se mencionó anteriormente, esta acción no tiene que ver con la piedad o compasión sino con la búsqueda de mayor honra al vencerlo en una batalla pública.

El eje de comportamiento religioso del caballero, entonces, no está marcado a través de sus actitudes devotas o de su convicción de servir a Dios en la lucha contra los enemigos de su fe. Es en las intervenciones divinas, como los sueños proféticos y las revelaciones del ángel Gabriel, donde aparece la ideología que lo condiciona a realizar acciones de caballero cruzado. Sólo en la humildad y en la renuncia a los bienes materiales se notan rasgos de índole religiosa. De manera que la función ideológica del caballero no radica en las características que le han sido conferidas a él, pero sí en las que definen el desarrollo argumental.

Lo mismo ocurre con los rasgos del modelo que están basados en el eje de comportamiento guerrero. De la incursión armada de Enrique por los territorios moros, el autor busca más que exaltar su lucha ideológica y su eficacia bélica como defensor de la fe cristiana, destacar su ascensión social, lo que se nota claramente en la estructura narrativa del texto. Desde que llegan a territorio enemigo hasta la toma Jerusalén sólo se narra la batalla contra los cinco reyes moros. Después, la conquista del reino de Domas se resume en un par de líneas: “Y fue conquistando y ganando fasta que llegó al lugar donde estava la sancta vera cruz” (*Enrique*, p. 135); así como en el episodio de la toma de la ciudad, en el que se enfatiza el esfuerzo de todos los cruzados, no sólo el del protagonista:

Quando amanesció, mandó tañer las trompetas y todos fueron armados para combatir la ciudad de Domas, do la sancta vera cruz estava, y el verdures, en cuyo poder estava, que no la sabía adorar. La ciudad fue muy bien combatida. Bueno fue Enrique, mas bien le ayudó su amigo el rey de Ungría y todos los cruzados, que no se dieron vagar. Al tercer día la ciudad fue entrada y prendieron al verdures, que era señor de la ciudad, y llegaron al palacio donde estava la vera cruz. (*Enrique*, p. 135)

Las conquistas del caballero a lo largo de las tierras de Ultramar son únicamente mencionadas por el nombre de la ciudad en un sólo párrafo. Y es que como ya se dijo en el capítulo anterior, a Enrique le han sido otorgados rasgos sobresalientes como capitán o caudillo de los cruzados, por lo que en los combates campales en los que participa destacan la fuerza y el esfuerzo; mientras que se le atribuye arrojo y deseo de mantener su palabra en el episodio del ajusticiamiento del marqués de Monferrat, por mostrar cobardía al huir de los enemigos.

Esto podría deberse a que los rasgos bélicos del caballero, así como los ideológicos, están subordinados al asunto principal que es el ascenso en el estatus político que Enrique necesita para vengar la afrenta a su madre. Y, aunque apenas se menciona su coronación y sus actitudes como rey de Jerusalén, en contraste, se narran con cierto detalle las repercusiones que sus conquistas y logros bélicos tienen en Francia para Oliva, desde la reacción del propio duque de la Rocha y hasta la del Papa:

E quando el papa oyó las nuevas de Enrique, ovo por ello gran plazer, y ya avía sabido el falso testimonio que a su madre fue levantado y la gran salva que hizo en la foguera. Y mandó embiar su carta al rey de Francia que amonestassen todos los perlados al duque de la Rocha que tornasse a doña Oliva su muger y que dexasse a la fija del conde Tomillas, con la qual era casado en pecado mortal. (*Enrique*, p. 140)

Cuando el duque de la Rocha saca a Oliva del monasterio para tomarla nuevamente por mujer no cuenta con el apoyo del rey de Francia y se recrudece el odio del conde Tomillas: “Tomólo por enemigo y corrióle toda la tierra y fízole otros muchos males fasta cercarlo en la Rocha” (*Enrique*, p. 140). El autor hace coincidir, a

través del entrelazamiento, el primer ascenso de Enrique con la intensificación de los conflictos de sus padres, por lo que hay una relación directa entre los logros de Enrique y la situación de la afrenta a Oliva. Pero, en lugar de que Enrique regrese a Francia a ayudarlos, se le presenta una oportunidad de un ascenso mayor, auxiliar al rey de Constantinopla:

Ovo nuevas de cómo Mirabel, soldán de Babilona, avía ayuntado mucha gente para pelear con él, y que se avía tornado del camino y avía entrado sobre el mar con toda su gente y que se iva para ganar la tierra del emperador de Constantinopla, porque pensava que no avía quien gelo defendiesse, porque el emperador era ciego de gran vejez que tenía. Y Enrique ovo gran pesar, porque los moros tan buena andança avían avido, y mandó llamar a todos los cruzados por saber cuántos podría tomar dellos para llevarlos consigo a socorrer Constantinopla. (*Enrique*, p. 141)

Aunque el narrador no explica las razones de Enrique para ir en auxilio del Imperio –si por odio hacia los moros, por compasión hacia el viejo emperador, por interés político, para heredarlo o por seguir las órdenes del ángel Gabriel que ya le había dicho que ganaría Constantinopla–, el caballero hace todo lo posible para socorrerlo. Si bien esta indefinición no contribuye a caracterizar al caballero como arrojado, comprometido o solidario, su viaje es de gran relevancia para el tema del relato, puesto que propicia que Enrique herede el trono imperial, lo cual es indispensable para el desarrollo narrativo.

La próxima ascensión social del protagonista, sin embargo, es retrasada en la acción argumental, y ésta se intensifica mediante el dramatismo de su fugaz desplome social y económico. El episodio del viaje a Constantinopla narra el naufragio y el triste camino hacia la ciudad, para desembocar en el encuentro de Enrique y Mergelina en la torre mientras Enrique se lamenta de sus desgracias. Este encuentro y las relaciones mismas con Mergelina, podría tener como fuente la obra de materia carolingia el *Mainete*, contenida en *La Gran Conquista de Ultramar*.¹⁰ Y que se aprovecha para aumentar la intensidad dramática pues Enrique llega a probar su eficacia guerrera

¹⁰ Según ha revisado Ignacio Chicoy-Dabán. Cfr. José Manuel Fradejas Rueda, *Historia de Enrique Fi de Oliva*, *op.cit.*, p. 21.

otra vez desprotegido socialmente. Sin dinero, sin vestiduras, sin armas y sin ejército, asegura que desea ayudar al emperador; sólo su linaje garantiza a Mergelina que lo logrará, como se vio en el apartado 4.2.1. De manera que la victoria contra los moros le es indispensable para demostrar su valor y recuperar su propia honra, antes incluso de su máximo ascenso político.

De allí que Enrique sea presentado renuente al maltrato del senescal, ni se atreva a entrar tan pobremente a la ciudad: “E si desnudo entrasse a la ciudad, todos harían escarnio de mí, y no es mi persona para parescer assí desnudo” (*Enrique*, p. 144). En las palabras de Enrique podríamos ver soberbia y altivez, pero no es precisamente así: en su resistencia a presentarse tan indefenso ante el emperador, el autor busca dar una mayor emoción dramática a las acciones previas al enfrentamiento contra los moros y dotar al personaje de una actitud coherente con sus hazañas, digna con sus logros y aspiraciones. Enrique es de gran linaje, además se sabe elegido de Dios y ha sido vencedor del enemigo en todos sus territorios, por eso debe mantener sus rasgos corteses y nobles, según se observa, cuando por fin acepta ir con el senescal y exige ir montado en la silla, no en las ancas:

–¡Por Dios!, mas conviene que yo vaya en la silla y vos empós de mí, ca aunque me veis despojado, no os tengáis por ello por deshonado.

Y el senescal, parando mientes, pesóle de lo que le dezía, mas por el gran miedo que ovo de lo que su señora le ovo mandado, que no fuesse sin él, óvolo de fazer.
(*Enrique*, p. 145)

No hay indicios del narrador de que este arribo menesteroso a Constantinopla se haya incluido para dar pruebas de la humildad requerida del caballero o que sea sólo para crear una mayor expectación en el público ante la perspectiva de que ascienda socialmente. Lo que sí queda claro es que en cuanto Enrique vence al moro Mirabel y salva al imperio de caer en manos enemigas, recibe el poder máximo al que podría aspirar. La importancia de este último progreso se refleja en el interés que se otorga a los detalles corteses de la investidura caballeresca como preámbulo para su casamiento con Mergelina y la coronación como emperador de Constantinopla, como

se vio en su momento en el capítulo anterior.

La eficacia guerrera del caballero es uno de los rasgos necesarios para presentar al caballero digno de ser emperador y, sólo con este nuevo poder, Enrique recuerda la afrenta de su madre. A pesar de que podría parecer que esto es fortuito o repentino, sabemos que la restitución de la honra de Oliva sólo puede ocurrir cuando Enrique está mejor posicionado social y militarmente para amedrentar y vencer al conde Tomillas. Antes de iniciar la batalla contra el conde, Enrique vuelve a ser presentado como pobre e indefenso al vestirse de palmero, pero ahora es por estrategia:

E quando vino la noche, apartó en su tienda un palmero que traía consigo, que viniera de Ultramar, y mandó todos los suyos que se fuesen a otra parte a holgar y que no le fiziessen roído, porque avía de pensar en otras cosas. Y al primer sueño dixo el emperador al palmero:

–Amigo, conviene que fagas lo que te mandare y no digas cosa alguna. Despójate de tus paños. (...)

Y el emperador fue vestido y calçado como palmero de Ultramar. E el palmero vistió sus vestidos. Luego se fue dende, assí como gelo avía mandado el emperador Enrique. Y toda la noche anduvo el emperador Enrique y a la hora tercia allegó al castillo de la Rocha, el qual le tenía cercado el traidor Tomillas, de lo qual no sabía nada el emperador. (*Enrique*, p. 159)

Las vestiduras de palmero le dan la ventaja a Enrique de observar al ejército del traidor, conocer la situación de sus padres y de consolarlos en una visita autorizada por el propio cercador. Así, al mismo tiempo de que se define al caballero-emperador como astuto y mesurado se describe la situación de Oliva; pero Enrique no declara su verdadera identidad aunque su madre sí alcanza a reconocerlo. Este episodio es bastante amplio y el narrador destaca las palabras de alivio y ternura del caballero hacia los desamparados duques, quienes sólo tienen un pan para comer y ninguno de los dos lo quiere para sí:

Y fizo tres partes y la tercera parte dio a doña Oliva y las otras dos partes dio a su padre, y dixo:

–¡Por Dios!, ¡esforçad, señores! Por amor de las buenas nuevas que os dixere de

Enrique vuestro fijo, tomad este pan y beved este vino que tenéis, por la compañía que tuve con vuestro fijo en las tierras do él andava, ca me acuerdo que en V días no comí tanto pan como esto. Y esforçadvos y sed seguros, que ante que otra hambre ayáis avréis acorro. (*Enrique*, p. 164)

Nuevamente el narrador utiliza el recurso de intensificar el dramatismo a partir de la depresión social de los personajes justo antes de que se les restituya su honra y su estado, lo que se evidencia en el recuerdo de Enrique del hambre que él mismo pasó antes de llegar a Constantinopla y de su propio ascenso.

Ya en los enfrentamientos contra la hueste del traidor Tomillas, la eficacia guerrera de Enrique es descrita con mayor interés, pues para esto fue preparado el caballero en sus hazañas cruzadas. Tal es su deseo de entrar en la batalla que no se detiene a considerar su rango y quiere atacar a todos. De esto se desprende un diálogo con un caballero novel, hijo del conde de Sant Nicolás de Var, que quiere entrar primero que él en la batalla, y así reacciona Enrique:

Y el emperador, quando esto oyó, ovo gran pesar y dixo:

–¿Por qué dais consejo a quien no os lo demanda? Y porque me avéis fecho gran enojo, partíos de mí con esos dozientos cavalleros que vos han de guardar. Y en toda esta fazienda no os alleguéis a mí y si no sabed que vos lo calumniaré.

Y respondió el cavallero y dixo:

–Señor, sabed que no lo dixé por mal, ca bien me parece que no son estos tales cavalleros como los de Ultramar, que tantos matávades dellos quantos se os paravan delante. Y bien me parece que estos se curan de defender. (*Enrique*, p. 166)

En el género caballeresco, por lo general, el caudillo principal espera a que se enfrenten primero las huestes de la vanguardia, que suelen ser las más débiles, y pelea con los últimos contingentes donde suelen ubicarse los mejores caballeros. En este caso no ocurre así, Enrique busca acometer contra todos los caballeros posibles, tanto los de la vanguardia como quienes conforman el resto del ejército. Además, hay otro detalle en la voz del joven caballero que nos informa sobre la gradación de las aventuras del protagonista: llama la atención sobre los caballeros franceses quienes son más difíciles de vencer que los moros, por lo que entrañan un mayor peligro. Así,

el autor confiere a este último enfrentamiento una complejidad superior, que implicaría para el caballero la prueba de que ha concluido su particular proceso de perfeccionamiento y, con ello, la garantía de lograr el objetivo de restituir la honra de su madre. Quizá con este fin se incluye a un nuevo personaje: Malindre, el medio hermano de Enrique, con quien se enfrenta luego de la discusión con el hijo de duque de Sant Nicolás de Var. En este combate entre los dos hermanos, el narrador recurre al tópico de la igualdad de fuerzas entre dos adversarios desconocidos, en el que vence Enrique:

Ívanse acercando las batallas del emperador y de su hermano Malindre, que no se conocían ambos, y por ensayarse salieron de las batallas y pelearon los cavalleros. Y fuéronse a ferir muy reziamente, y el emperador dio de la lança a Melindre su hermano por los pechos, que gela echó a la otra parte y cayó muerto en tierra; y Malindre al emperador dio tan gran golpe que le guarecieron las armas, que eran muy fuertes, que le diera la emperatriz su muger, si no, cayera también muerto como Malindre su hermano. Pero con todo esso el emperador y su cavallo cayeron en tierra. (*Enrique*, p. 167)

Sólo en esta ocasión el narrador hace mención de que el caballero protagonista corre peligro en una batalla; hasta entonces su eficacia guerrera había bastado para esforzar a los suyos y hacer temer a los enemigos. Este hecho ayuda a redondear la imagen bélica de Enrique, quien una vez que supera esta máxima prueba ha finalizado su singular proceso de perfeccionamiento y entonces puede concluir con su función en la obra. Así, primero, logró la elevación social y con ésta avanza hacia el rescate de sus padres, mediante la victoria bélica sobre el traidor Tomillas. Pero sólo gracias a su estatus de rey y emperador puede exigirle a su tío, el rey de Francia, la restitución de la honra de su madre y de todas sus heredades:

E quando se vieron tío y sobrino, ovieron muy gran plazer y fuéronse abraçar, y dixo el emperador Enrique:

–Sabed que vos quiero abraçar, lo qual no devía hazer por los grandes daños que me avéis fecho sin yo averlo merescido. (...) Ca en verdad vos digo, rey Pepino, tío, que si desto no fazéis enmienda a mi madre en mandarle tornar todas sus tierras que le avíades dado en casamiento y de todas las rentas que después ende llevastes de las tierras, mandarvos he desafiar y caramente vos lo

demandaré.

Respondió el rey Pepino:

–Emperador Enrique, Sobrino, dexémonos desto y no fablemos más agora en ello. Y plazéme mucho con vos porque sois mucho honrado y muy poderoso, de lo qual yo me tengo por muy contento y pagado, y faré todo lo que vos quisierdes. (*Enrique*, p. 175)

Como vemos, la relación entre estos dos personajes es cordial, pero distante, pues Enrique nunca estuvo bajo la protección del rey de Francia y éste no lo ayudó en ningún sentido, ni a sus padres. Tampoco el rey le debe nada a Enrique pues no lo socorrió en ningún momento álgido; pero Enrique, como emperador, ahora es tanto o más poderoso que el rey de Francia, y como enemigo podría hacerle mucho daño. Es por el poder que ostenta Enrique y no por los lazos consanguíneos o de vasallaje que el rey Pepino accede a sus exigencias sin mayor aspaviento.

Finalmente, el personaje protagonista cumple con su misión de vengar la afrenta que recibió Oliva, pero es ella quien decide qué castigo merece el traidor y lo manda a ejecutar según sus delitos. Por otro lado, el caballero también demuestra a su padre que fue injusto al no confiar en Oliva, utilizando los mismos recursos que usó el conde Tomillas contra él. Por último, debido a su poder, el emperador restituye a su madre su honra y sus propiedades.

Las peculiaridades del caballero, al no ser presentado como un caballero a lo divino, a pesar de su función cruzada, están condicionadas a la intención de la obra, que busca presentar la elevación social de Enrique. Por eso, también la eficacia guerrera del caballero está demostrada de manera muy puntal en los escasos combates que libra, ya que no se trata solamente de presentarlo como un buen caballero en el uso de las armas sino que para la narración parece más importante mostrarlo con la capacidad tanto bélica como política de vengar la afrenta hecha a su madre. Por lo que podemos concluir que en la caracterización de Enrique a partir de sus constantes depresiones y elevaciones sociales, para intensificar la obtención del máximo poder, hay una gran influencia de los requerimientos narrativos del texto.

5.5 La Poncella de Francia: el traslado de la idea del caballero a la figura femenina

La Poncella de Francia contiene al más peculiar de los personajes de las historias caballerescas que hemos analizado en este trabajo. La obra está basada en algunos hechos de la heroína histórica Juana de Arco, una joven mujer sin ningún linaje pero, como ya hemos comprobado en el capítulo anterior, el autor anónimo de nuestro texto se apegó a muchos de los rasgos que conforman el modelo de caballero literario para la creación de su protagonista. Las singularidades en esta pastora devenida en caballero al servicio del monarca francés se observan en tres aspectos: el primero, en que el autor traslada la figura femenina al diseño del caballero, sin que haya de una explicación o justificación genérica, como podría ser al presentarla como una *virgo bellatrix*; el segundo, en la intención extraliteraria de la obra, que busca exaltar y consolar a su destinatario principal, la reina Isabel, por lo que algunos de los rasgos de la doncella, más que para caracterizarla como caballero o capitán, o para permitir el avance argumental, están incorporados para crear una identificación con la monarca; el tercero, en las actualizaciones del texto necesarias para reflejar la época en que ocurren los hechos, bastante cercana a la de su recepción –como por ejemplo, las armas que se utilizan, las técnicas militares y la ayuda de la gente común de las villas que la Poncella libera de los ingleses–.

El desconocido autor de esta obra, según vimos en el capítulo anterior, incluyó muchos de los rasgos del modelo de caballero –los ejes de comportamiento, la eficacia guerrera, la cortesía y algunas formas de relacionarse socialmente– para la configuración del personaje e incluso, en algunos casos se observa una voluntad expresa de acomodar elementos indispensables de Juana de Arco que se contraponen directamente con los rasgos del arquetipo literario, como es su condición femenina y su pertenencia al estrato social de los *laboratores*.

En términos amplios, el diseño de la Poncella se apega al resto de los caballeros del género que nos ocupa. Sin embargo, es preciso observar aquí con mayor detalle las

peculiaridades de nuestra protagonista. Lo primero que causa interés es que, a pesar de todo el trabajo que implicó la adaptación de la heroína francesa extraliteraria al diseño del personaje de ficción, el autor no dejó constancia en la obra de una justificación –más allá de la voluntad divina (*Poncella*, p. 358)– de la transformación ocurrida. Por otro lado, a pesar de que para la época ya se conocían muchos ejemplos de personajes femeninos de alguna manera adaptadas para el uso de las armas, como las *amazonas* de los romanos antiguos o la *doncella guerrera* en el caso de el *Libro de Silence*, en la obra no se utilizan estos modelos y se opta por el traslado más radical, es decir, mantener a la doncella con su identidad femenina manifiesta añadiéndole la función guerrera y con ello las características de caballero.

Sin duda, esto puede deberse a que en la realidad extraliteraria no hubo mayor inconveniente para que la Doncella de Orléans vistiera como hombre de armas y tuviera las funciones guerreras de un caballero; asunto que no pasó, sin embargo, inadvertido para la cultura de la época y constituyó una de las acusaciones durante su juicio de condena, que la llevaría a la hoguera. En la tercera sesión de este proceso, el 24 de febrero de 1431, Juana refiere que usa ropa masculina por voluntad de Dios, cuando se le pregunta si desea usar un vestido de mujer: "Give me one. I will take it and go: otherwise I will not have it, and I am content with this, since it pleases God that I wear it".¹¹ Nuevamente, durante la sexta sesión del juicio, el 3 de marzo, se le hacen varias preguntas acerca de su vestimenta, particularmente sobre lo que sus conocidos pensaban al respecto; y en sus respuestas, ella insiste en el mandato divino:

Asked whether she was not asked to at the castle of Beaurevoir, she answered: "Yes, truly. And I answered I would not put it off without God's leave."

She said the Demoiselle of Luxembourg and the Lady of Beaurevoir offered her a woman's dress, or the cloth to make one, and told her to wear it; and she replied she had not God's permission, and it was not yet time.

Asked if Messire Jean de Pressy and others at Arras did not offer her a woman's dress, she answered that he and many others had often asked her to wear it.

Asked whether she believed she would have done wrong or committed a mortal sin by taking a woman's dress, she answered she did better to obey and serve her

¹¹ *The Trial of Jeanne D'Arc*, W. P. Barret (ed.), New York: Gotham House, 1932, p. 55.

sovereign Lord, namely God.¹²

A pesar de que el compositor no buscó apegarse completamente a la verdad histórica en la creación de su obra,¹³ salvo en aquellos casos que sirven para dar verosimilitud a su relato, pudo tomar como antecedente y explicación válida el hecho concreto de que la heroína de Orléans vistió sistemáticamente ropas de hombre y su propia justificación del hecho como orden y deseo de Dios, para no ofrecer mayor esclarecimiento dentro del desarrollo narrativo a su adaptación al diseño de caballero. De tal forma que no tuvo que incluir en su caracterización rasgos ni de *doncella guerrera*, es decir, el tipo de personaje femenino que por circunstancias diversas, por lo general por amor o imposición social, viste los hábitos de caballero y, encubriendo su propio sexo practica accidentalmente la caballería; tampoco la tipifica como *amazona*, mujer de raza belicosa, guerrera por naturaleza y educación.¹⁴

No puede tratarse del primer caso, pues aunque la Poncella toma las armas en respuesta a una circunstancia precisa, la invasión inglesa a su país y por piedad hacia su despojado rey, al asumir la función guerrera no oculta su sexo ni ésta se determina a partir de sus vestidos. Ya que sus primeras acciones propiamente militares para levantar “el cerco de Orléans” las realiza aprovechando justamente sus ropas de pastora. Su posición baja y su apariencia, a pesar de ser el gran obstáculo para verse como caballero, le sirvieron para ayudar a su rey. Pero, claro, el narrador muestra que las características de mujer y pastora, sólo son externas, puesto que ella piensa y actúa ya como un consumado guerrero y lo que desea es engañar al enemigo:

E luego el rey comenzó a buscar armas con que ella más suelta se fallasse, mas ella en las primeras cosas no quiso ser publicada, por el pensamiento que traía de poder a los de fuera fazer algún engaño. La qual, luego de aquella noche, salió

¹² *Ibid*, p. 79.

¹³ Victoria Campo y Víctor Infantes aseguran que “indudablemente nuestro texto no pretende reflejar de ningún modo la verdad histórica del personaje, sino servirse de algunos datos reales que le sitúan en medio de las características típicas (y tópicas) de la ficción de una “historia fingida”. *La Poncella de Francia. La historia castellana de Juana de Arco*. Ed., introd. y notas de Victoria Campo y Víctor Infantes. Vervuert: Iberoamericana, 1997, p. 24.

¹⁴ Cfr. María Carmen Marín Pina, “Aproximación al tema de la Virgo Bellatrix en los libros de caballerías españoles”. *Criticón*, 45 (1989), pp. 81-94, p. 82.

con aquellos sus pobres vestidos y fuese a la tienda del duque de Galdes.
(*Poncella*, p. 361)

En su peculiar configuración, la Poncella no requiere vestirse como caballero para ser considerada como tal pues sus acciones bélicas, su función vasallática al servicio de su rey y sus rasgos –entre los que destacan la eficacia guerrera al mando de un ejército y su astucia– son los elementos que la caracterizan y permiten que se apegue al modelo genérico. Su identidad y sexo no buscan ser ocultados tras la indumentaria caballerisca dado que precisamente son estos dos rasgos fuera del modelo caballeresco los que le dan una apariencia inofensiva y confiable que le ayudará a conseguir sus objetivos bélicos:

Y luego que assí de noche pudo llegar a la tienda, le dixo cómo su hermano velava en una torre de la villa y otro primo suyo con él, e pues que veía el fecho de su rey ir en perdimiento, que si les fazían mercedes, que le darían entrada en la villa por las partes que ellos velavan y que no fallaron persona más sin sospecha que ella para embiar. Al qual trato el duque, sin poner en duda que aquella simple pastora, según se contrafazía, truxesse engaño, creyóla como si Dios se lo dixera. (*Poncella*, p. 361)

Mediante este ardid, la gente de la villa apresó al duque encargado de la hueste enemiga, pero nadie se enteró del método usado por los franceses. En los detalles proporcionados por el narrador en estas primeras escaramuzas estratégicas de la protagonista, vemos el interés de presentarla con la función guerrera –en cuanto al enlace de *sapientia* y *fortitudo*– pero aún como mujer villana. Por ello, la Poncella vuelve a salir de la ciudad, esta vez como labradora, para reconocer el ordenamiento de los cercadores:

Ella se va con otros vestidos mudados y de labradora, y con dos bestias traía pan al real y mirava mucho cómo pudiesse fazerles algún engaño. E una noche, quando vio tiempo aparejado, dixo en el real que le avían robado las bestias y provisión que traía. Y mandó el mariscal de Francia a un su fijo y a quatro escuderos suyos que fuessen por todas las tierras a le fazer cobrar sus bestias. Y luego fueron assí con ella, la qual, con color de buscar los que la avían robado, mirava mucho en la guarda del real y el recaudo que en él avía. (*Poncella*, p. 362)

Incluso, se destaca que las vestimentas de pastora incorporan un problema: la vulnerabilidad que implica la condición femenina y humilde; pues el hijo del mariscal “comenzó a requëstarla de rústicos amores, según los hombres cortesanos suelen a las labradoras semejantes tentar” (*Poncella*, p. 362). Entonces, a pesar de su fuerza, prudencia y misión al servicio del rey, es presentada a punto de ser violada y en su discurso se deja ver su indefensión:

–Señor, fui a vos encomendada para remediar mi robo, y fuerça mi persona quien la avía de defender. Y aunque de mí no os doláis, doleos de vos mismo y acordándoos de quién sois, no faréis cosa tan fea en forçar a quien se vino a valer con vos de su fuerça. E pues que la fortuna a vos señor tan poderoso y a mí tan pobre ha fecho que solo esto que de mí queréis es mi tesoro, con el qual vos, mi señor, muy poca gloria avréis y a mí en la más triste vida de las tristes dexaréis. (*Poncella*, p. 363)

Sin embargo, la nueva fortaleza guerrera de la pastora sale a relucir y lo mata, no por el intento de violación sino por la causa que la motiva, es decir por su misión guerrera; tan es así que se lleva una especie de trofeo: “Levóle el dedo pulgar de la mano para señal de su vitoria” (*Poncella*, p. 363). Luego de este acontecimiento, la Poncella ordena atacar las guarniciones enemigas y logra descercar la ciudad. Como vemos, las vestiduras de caballero no aportan a nuestro personaje los rasgos caballerescos, pero su intercambio sí es utilizado por el autor para intensificar algunos episodios.

La Poncella nunca es presentada ocultando su identidad o su sexo tras las armas defensivas –la armadura de caballero–. En algunos casos, incluso, la peculiaridad de ser una mujer con armas de caballero es utilizada como resorte dramático, al mencionar el narrador en varias ocasiones el detalle de cómo luce con las armas puestas e incluso destaca que lleva el pelo suelto bajo el yelmo:

En las batallas los traía por fuera de las armas, aunque le era assaz peligro. E por aquella seña de los suyos era conocida, porque muchas veces los traía sembrados sobre la armadura de cabeça como borla de sombrero. (*Poncella*, p.

382)

Sacó en las cubiertas sobre un raso unas letras carmesí que dezían: “Ego sum”. E assí este mote escrito, con sus cabellos sembrados sobre una celada, salió a aquella batalla bien conocida. (*Poncella*, p. 393)

Desde luego, esta descripción en particular está planteada para propiciar el avance narrativo, pues debido a esta forma de peinarse la hace más visible y por lo tanto un blanco fácil para el enemigo; pero también le sirve a ella como estrategia militar para engañar a los adversarios durante la entrada a la ciudad de Cambray, cuando cambia sus ropas con un prisionero:

El más parecido a su cuerpo della, fizole armar de sus armas y poner su mote, y tomó una cabellera ruvia como sus cabellos y sembróla en la armadura de cabeça. Y assí adereçado el inglés, le cortó la lengua porque no fablase; y cubierto el rostro del almete no parecía sino la mesma Poncella. Y ella a la hora del combate lleva su cavallero con sus armas y fázele subir el primero de la escala y ella va tras él con armas mudadas. E los ingleses, como estavan avisados de mirar por ella, dexáronla sobir por la tomar a manos y el inglés con su devisa subió la cerca. Cargaron todos con él creyendo que tenían la Poncella y quantos estavan en aquel lienço no curaron mayor victoria sino ser en aver parte de aquella prisión. (...) E como la Poncella cargó allí con los más esforçados de los suyos ganaron la cibdad. (*Poncella*, p. 422)

La misión de la Poncella le fue dada en sueños, al mismo tiempo que la fuerza física y la astucia –como se habló en el capítulo anterior–, por lo que ella no requería de vestirse o disfrazarse de caballero para cumplir su función dentro del relato. Las características de caballero que recibe le son otorgadas de manera independiente a su apariencia física y a su sexo. Hay que precisar aquí que las características de nuestro personaje no se apegan al diseño de la *doncella guerrera* por otra razón muy importante: al recibir los rasgos esenciales del caballero la doncella pierde su condición femenina, pues aparte de la cortesía con la que se dirige al rey, la Poncella no tiene rasgos femeninos ni delicados, conjunción que sí tendrían las *virgo bellatrix*.¹⁵

¹⁵ Elami Ortiz-Hernán refiere que, justamente, la mezcla en las damas de características guerreras sin perder la condición femenina forma parte del modelo de la *virgo bellatrix*, particularmente en sus realizaciones en los libros de caballerías del siglo XVI. Cfr. Elami Ortiz-Hernán, “El tema de la Virgo Bellatrix.

Incluso al final de la obra, se destaca que nunca se interesó por los asuntos amorosos sino por conocer los hechos de armas pasados (*Poncella*, p. 423-424).

Además, en la obra no hay marcas textuales que adviertan sobre un conflicto para la protagonista al vestir armas de caballero, sino que se dice que las usa para su comodidad y, como ya se revisó, incluso recurre a sus vestiduras femeninas y acordes a su estrato social como estrategia militar. Tampoco hay una alusión directa de la opinión al respecto por parte de otros personajes. No hay un cuestionamiento acerca de que una mujer tenga las funciones bélicas que corresponden al caballero. Cuando se presenta ante el rey de Francia, a través de la impresión que la arrojada pastora causa en él, se le caracteriza como cortés por las respuestas mesuradas y luego de que prueba su fuerza física, el necesitado monarca la recibe como parte de su mesnada:

Oída por el rey la fabla desta pastora, y mirando sus pobres vestidos, y la lengua como persona de gran criança y de lo que de sus sueños le oyó dezir, dándole en todo gran fe, con alegre voluntad como hombre que en necesidad se falla qualquier flaca esperança, le puso grande esfuerço (...) El rey, viéndola en todas las cosas sobrar en fuerça demasiada a todos los de su casa, los braços abiertos se va para ella y como a persona del cielo venida muchas veces la abraça. (*Poncella*, p. 361)

Ante la crisis que atraviesa el rey, y por las capacidades que manifiesta la recién llegada, la acepta como caballero a su servicio sin ningún problema y el narrador nunca menciona la pertinencia de su sexo en los asuntos bélicos. La única objeción a la que se enfrenta la *Poncella*, recordemos, es la que pone el duque de Saboya en torno a su falta de linaje noble, por lo que mediante el discurso de la protagonista se exaltan los hechos por encima del nacimiento; pero nunca se cuestiona –y por lo tanto no hay la necesidad de explicar– su condición de mujer.

Por otro lado, así como no puede ser considerada una *doncella guerrera* puesto que no oculta su identidad femenina bajo la armadura de caballero, el autor tampoco pretende que sea reconocida como una *amazona* ya que siendo pastora francesa, no

La caballería femenina en algunos libros de caballerías”, en Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde (Eds.). *Textos medievales: recursos, pensamiento e influencia. Trabajos de las IX Jornadas Medievales*. México: El Colegio de México, UAM, UNAM, 2005, pp. 91-109, p. 94.

pertenece a esta raza mítica y no está en su naturaleza ni educación el uso de las armas. En dos ocasiones el narrador se refiere a ella como una amazona, primero cuando la describe físicamente mediante una pintura y utiliza el término para compararla con las mujeres de su época: “como a amazona, y no como a muger deste tiempo la miré” (*Poncella*, p. 382). Seguramente la equiparación viene a cuento para describir su fortaleza física y sus cualidades bélicas que la diferencian de la idea de indefensión común del género femenino.¹⁶

Después, el término sirve para exaltar sus habilidades bélicas: “Y la Poncella, aquella era la tercera vez que a cavallo se avía fallado, cosas muy famosas y de amazona fizo” (*Poncella*, p. 369). Pareciera que el narrador la contrasta con las Amazonas, que tienen en la sangre y en la crianza la destreza guerrera, mientras que ella, en apenas tres ocasiones con las armas ya las domina a tal grado que podría pasar por una representante de esta raza.

La Poncella, entonces, no se disfraza de caballero, como podría ocurrir con las doncellas guerreras y tampoco ha nacido ni ha sido educada como guerrera amazona, es decir no cumple con ninguna de las características de la *virgo bellatrix*. Esto resulta curioso frente al cuidado en todos los aspectos de la narración; pareciera que al compositor de la obra no le interesa apegarla a ninguno de estos modelos, simplemente justifica lo indispensable para hacerla caballero, como si su sexo no importara.

Sin embargo, es precisamente el sexo femenino de la protagonista lo que quiere resaltar el autor de nuestro relato caballeresco. La historia de la mujer que se enfrenta a una tarea tan descomunal como recuperar un reino completo devastado por el invasor extranjero, es el asunto puntual que desea contar. Y de este interés es del que surgen otros rasgos peculiares de la Poncella. Desde el proemio, en varias ocasiones en voz del narrador y al final de la obra se menciona a la reina Isabel I de Castilla

¹⁶ Diferencia que ya se nota desde el origen de este personaje arquetípico, y que Carmen Chuaqui recuerda con respecto a la atracción de los griegos por las Amazonas, “las Amazonas no eran equiparables a las mujeres griegas o extranjeras, debido a que su campo de acción era el del guerrero y no el de la mujer-esposa y madre”. Carmen Chuaqui, “El héroe y la Amazona en una épica bizantina”, en Lillian von der Walde, Concepción Company y Aurelio González (Eds.), *Caballeros monjas y maestros en la Edad Media (Actas de las V Jornadas Medievales)*. México: UNAM, El Colegio de México, 1996, pp. 253-262, p. 258.

como el destinatario particular del texto. Ya en el título se lee: “La Poncella de Francia y de sus grandes fechos en armas, sacados en suma de la crónica real por un cavallero discreto, embiado por embaxador de Castilla a Francia por los serenísimos reyes don Fernando y doña Isabel, quien a la presente se dirige”. En el *prohemio*, en voz del traductor, se justifica su trabajo comparando las grandes acciones de la humilde Poncella de Francia con las de la nueva reina, especialmente con respecto a la sucesión del trono de Castilla y los problemas a los que se enfrenta:

E porque los males tan grandes a vuestra alteza no parezcan graves de remediar, pues que a ninguna de las passadas no fallé tan grande que con vuestra grandeza se iguale, quiero dar enxemplo de aquella pobre pastora a quien llamaron la Poncella de Francia. La qual, por ser en nuestros días, que oy ay muchos bivos que la vieron, más verdadera será su historia que ninguna de las antiguas. E tan perdido y mortificado falló el reino de Francia quando vino a valerle, que no parecía ser en poder de los hombres darle vida. Pues si una muger de tan pobre manera y por tan perdida esperança fue redimido y tornado a la corona, ¿quién será tan incrédulo que por una tan poderosa y excelente reina estos muy perdidos reinos no se cobren? (*Poncella*, p. 351)

A partir de la comparación, se trata de consolar a la reina de los conflictos que tiene en la realidad extraliteraria –la disputa sobre su derecho legítimo a la corona de Castilla frente a Juana, “la Beltraneja”, y luego, la guerra de invasión organizada por Alfonso V de Portugal y secundada por una parte de la aristocracia castellana y, en un principio, por el monarca francés Luis XI¹⁷–, pero conjuntamente se trasluce la intención del autor de apoyar y exaltar a Isabel, mediante el ejemplo de la humilde pastora. A decir de Victoria Campo y Víctor Infantes, en los primeros años del reinado isabelino se escribieron algunas obras¹⁸ con el propósito no sólo de consolar a la monarca, sino de darle algunos consejos:

¹⁷ Cfr. John Edwards. *La España de los Reyes Católicos (1474-1550)*. Madrid: Crítica, 2001, pp. 13-47.

¹⁸ Entre ellas, según la opinión de María Luzdivina Cuesta Torre, estaría el episodio del desheredamiento de Oriana en la versión del libro III del *Amadís de Gaula*, refundida por Garci Rodríguez de Montalvo, que parece un reflejo de los conflictos por los que pasó la reina Isabel: “El paralelismo entre Isabel y Oriana, aunque convenientemente disimulado, no podía pasar desapercibido por los lectores del *Amadís* de Montalvo, que había vivido los hechos. Llama la atención, incluso, la semejanza entre las expresiones y quejas de Oriana y sus partidarios y las empleadas en los documentos y crónicas de la época de Isabel”. Ma. Luzdivina Cuesta Torre. “La realidad histórica en la ficción de los libros de caballerías”, en Eva Belén Carro Carvajal, Laura Prieto Moro, María Sánchez Pérez (eds.). *Libros de caballerías (De “Amadís” al “Quijote”). Poética, lectura, representación e identidad*. Salamanca: SEMYR, 2000, pp. 87-109, p. 106.

Es aquí donde debemos situar nuestra *Poncella de Francia*, cuyo autor escoge el modelo caballeresco como género con el que transmitir su intención ejemplar y didactismo. Si en el *Jardín [de nobles doncellas]* fray Martín [de Córdoba] pone como modelos para la reina un sin fin de mujeres ejemplares, este autor elige como “espejo de la princesa” la vida de Juana de Arco, con quien se comparan no sólo sus cualidades personales sino, y sobre todo, la situación de su reino. Trátase aquí de “consolar” a la reina ante el desolado panorama que presenta Castilla al iniciarse su reinado.¹⁹

La receptora inicial de la obra comparte algunos rasgos con la protagonista: su sexo y aparente debilidad, el conflicto de enfrentarse a un reino desolado por los invasores y, particularmente, la misión que tienen de legitimar un trono, y con ello la monarquía. Desde luego, la configuración del personaje como un caballero, al tener eficacia guerrera, y sobre todo una astucia militar extraordinaria, al mando de un ejército, busca no sólo exaltar a la heroína de Orléans extraliteraria, sino también, por extensión, a la propia reina Isabel. Por eso más allá de plasmar el diseño de un caballero ideal, el autor incluyó con mayor intensidad en su personaje, la Poncella, cualidades como el esfuerzo, que se refleja en su deseo constante de atacar a su enemigo hasta aniquilarlo, como se nota en el discurso de la protagonista, luego de recuperar París defendiendo su postura de invadir el territorio de Flandes, entonces en manos del rey inglés, mientras que otra parte de los grandes de Francia prefieren conformarse con lo que habían ganado hasta entonces:

–Honroso morir es aquel que en la vengança de su enemigo le toma la muerte y más son las cosas que nos espantan que las que nos dañan, y muchas vezes teme hombre cosas que después le pesa averlas tanto temido. Y buscar a los contrarios y vencerlos es mayor gloria y vengança que reinar. Y estos pueblos, como han aprendido a sufrir, bien es que aprendan a ofender; en las tierras ajenas se gana la fama, que en las suyas ninguno pudo mucho crecer. Siga pues vuestra alteza las empresas altas, que a los grandes cosas grandes y no baxas pertenecen. (*Poncella*, p. 412)

En estas palabras de ánimo y persuasión puestas en voz de la Poncella se nota

¹⁹ Victoria Campos y Víctor Infantes, *op. cit.*, p. 35.

también el afán didáctico y ejemplar de la obra, confirmado en las líneas finales, cuando el autor se dirige directamente a la destinataria: “Tome enxemplo de una tan pequeña muger y cómo se estimó y valió esforçándose” (*Poncella*, p. 430).

Este esfuerzo característico de la *Poncella*, sin embargo, es más notorio en sus enfrentamientos y es manifestado de manera peculiar. De forma distinta a lo que indica el modelo literario de caballero, nuestro personaje protagonista no suele vencer en sus primeras acometidas, como ocurre cuando intenta recuperar Roán o en el episodio de descercar Borjas. En estos episodios destaca el esfuerzo de la *Poncella* quien nunca cede en sus propósitos, a pesar de que las cosas no siempre ocurren como se esperaría: “Y llegó a la cibdad de Roán a darle vista, la qual en poder de los contarios estava, y es de las fuertes del reino de Francia y no pudo empercerla” (*Poncella*, p. 374). El alejamiento de las acciones idealizadas de los caballeros medievales, donde todo enemigo es vencido, aunque sea con cierto esfuerzo desde el primer encuentro, devela el interés del compositor de crear a un personaje más humano, que se enfrenta a constantes peligros, y que por eso justamente, sirva como enseñanza y espejo de esfuerzo y, sobre todo, de tenacidad ante los obstáculos imprevistos. Como ocurre cuando va a descercar Borjas cuya principal defensa es un río:

Ellos llegados ante ella, ovo de ir por la parte de la ribera do el alcáçar estava, y passo della con mucha artillería y gentes de pie y de cavallo le defendían el vado. Y a la entrada de aquel vado fue en el agua una muy ensangrentada afrenta y duró desde ante que amanesciesse hasta medio día, que jamás el río pudo passar, ante perdió en aquel assaz gente, que le mataron y prendieron mill de cavallo y muchos peones, tanto que ella se vio en grande priessa. (*Poncella*, p. 395)

Desde luego, la *Poncella* logra sus objetivos debido a su estrategia militar de atacar por dos frentes a la ciudad de Roán y a su esfuerzo físico para atravesar el río, a pesar del peligro de muerte, para llegar al alcázar de Borjas. Y es esta persistencia lo que la hace admirable y, al mismo tiempo, ejemplar, pues más allá de presentar valores morales e ideológicos absolutos e inalcanzables, el autor encontró la manera

de manifestarlos a través de imponerle aventuras que parecen superar sus capacidades. Entonces, al resolverlas en varios intentos, mediante el método de prueba y error, dota a su personaje de rasgos más accesibles al público, más cercanos a la realidad extraliteraria, más aplicables, incluso, a las estrategias de la joven monarca castellana.

Por último, hay otra característica en la conformación de la Poncella que la acerca a la reina Isabel: la imagen esperanzadora. Así como el autor busca consolar, aconsejar y exaltar a su destinataria, también busca equipararla con la Doncella de Orléans, a través de su personaje literario por la esperanza que encarna. Al principio de su reinado y particularmente durante la guerra de sucesión, los Reyes Católicos propiciaron una fervorosa expectación profética de que a través de su matrimonio y reinado se unificaría la Península y se daría fin a los largos y violentos conflictos entre el reino de Aragón y el de Castilla; incluso, al obtener Isabel el trono castellano, fue comparada por el franciscano Gómez Manrique con la Virgen María.²⁰ De tal manera que nuestra pastora, convertida en guerrera debido a la voluntad divina, era equiparable también con la figura redentora de Isabel. Así que a través de su sexo, su misión esperanzadora para el reino y sus características como buen capitán y esforzado caballero, al buscar configurar un personaje digno de exaltación y loa, se exalta a la reina, quien compartiría unos rasgos similares.

Además, una vez presentada como caballero, la Poncella muestra otras peculiaridades derivadas de las actualizaciones que se incluyen en la obra, como por ejemplo la astucia militar, de la que ya se ha hablado; el tipo de armas que utiliza, las funciones de los caballeros y la ayuda de la gente común de las villas para descercarlas. La inserción de estos nuevos elementos se debe a que, a pesar de que la obra no trata de ser un reflejo fiel de la historia ni una crónica fidedigna, el autor tampoco ubica la obra en un mundo del todo ficticio; por lo que las ubicaciones, el tipo de armas y las reacciones de la población son congruentes con la realidad extraliteraria que, además, es cercana en el tiempo a la escritura y acogida del texto.

²⁰ Cfr. Edwards, *op.cit.*, p. 50.

De tal manera que la Poncella tiene muchos contactos con la realidad extraliteraria, por ejemplo con la nueva forma de hacer la guerra, que es muy diferente de la plasmada en el género caballeresco. Un caso ejemplar es el uso de la artillería y la pólvora, durante las escaramuzas de los ingleses para volver a cercar Orliens:

Con las gentes que cada día venían en ayuda del rey fazían en los del real tal estrago que, por mucho que se fortalecían los de afuera, ovieron de fuerça de alçar el real, porque con los muchos tiros de pólvora y artillería que les avían tomado los días passados les fazían tanto daño que no los podían sufrir. (*Poncella*, p. 368)

Aquí ya es muy claro el uso de armas más modernas. No hay que olvidar que el conflicto de Juana de Arco ocurrió históricamente, por lo que el autor, por mucho que quiera adaptar la crónica al género caballeresco, se vio impelido a incluir este tipo de detalles. Lo importante radica, entonces, en observar que a pesar de estas actualizaciones, la configuración de la Poncella como caballero se mantiene por sus rasgos de eficacia guerrera. La nueva estructura de la guerra extraliteraria se refleja también en que quienes luchan no son necesariamente caballeros armados; la Poncella, como capitán de los franceses tiene que armar a sus peones disponibles para atacar a los ingleses que venían a apoyar a los cercados de París:

E la Poncella fue avisada y tornó atrás, y en día y noche anduvo veinte una legua y dio ante que amaneciese a la gente que el rey y duque avían embiado de París, que serían quatro mil de cavallo sin peones; y los más despojó y prendió y los otros le fuyeron. Y con aquellos cavallos y despojo de armas que allí uvo armó y encavalgó muchos peones. Y va a gran priessa a buscar el gran peonaje y hombres d'armas a pie que de la flota de Inglaterra venían. (*Poncella*, p. 373)

La urgencia de la batalla y la necesidad de hombres que peleen de igual a igual con el enemigo permiten observar que no es indispensable la ceremonia de investidura caballeresca, como no lo fue para la propia Poncella. Y, en este mismo sentido, también es una clara actualización la manera en que se refieren a los caballeros que pasaron por la armadura caballeresca y a los que sólo cumplen una

función guerrera –distinción de la que ya se habló en el primer capítulo en el apartado 1.1.5–, cuando se narra el rapto de la Poncella por el duque de Savoya luego de que venció a sus tres caballeros en combate singular:

Mas el duque de Savoya, que estrañamente le era enemigo, tuvo en secreto dozientos de cavallo en un espesso monte que allí avía por donde ella de necesario avía de passar, y desto no supo su hermano del duque, que el campo asegurava. E como la gente llegó a prender la Poncella, ella, como venía ferida y desarmada, no se puso a la defensa, mas el hermano del duque y los suyos mucho como cavalleros, se pusieron a la defender; mas los contrarios eran muchos y ella, como no pudo pelear, ovieron de levarla presa a poder del duque de Savoya, el qual estimó tanto tenerla en su poder como si todo el reino en aquella hora ganara. Y su hermano del duque de Savoya trabajó como en cosa que la vida y la honra le fueran por la deliberar, diziendo al duque cosas muy feas como a hombre que mucho su honra le dolía. (*Poncella*, pp. 383-384)

Hay que notar en esta cita que el narrador habla de dos clases de guerreros, los “de cavallo”, que sirven al duque de Savoya y los hombres que defienden a Poncella que califica “como cavalleros”. Se ve claramente la diferencia entre ambos, los de a caballo son los sicarios, la fuerza bruta del duque, que tienen como función ejercer al violencia; mientras que los del hermano de duque, que tratan de resguardar a la doncella, actúan como caballeros, es decir como hombres armados y distinguidos por la orden de caballería, que ejercen la violencia por una buena causa y bajo ciertos principios. Por eso es interesante observar la relevancia que le da el narrador a la honra del hermano del duque. Incluso, más adelante se destaca que por esta mala acción del duque de Savoya, su hermano lo abandona y se va a apoyar al rey de Francia. La prisión de la Poncella duele a la corte entera, pero la forma de actuar de este caballero, al tratar de preservar su honra, los consuela un tanto: “Y más con la venida de aquel hermano del duque y de lo aver fecho tan bien como hombre fijo hidalgo en se venir al poder del rey” (*Poncella*, p. 384).

Así como cambian las funciones y la manera de distinguir a los caballeros, también se presenta una actualización en la colaboración de la gente villana en la ayuda a la Poncella, a fin de recuperar el reino para su rey. En varias ocasiones son los mismos pobladores que están subyugados por los ingleses los que, rebelándose a los

invasores, contribuyen a liberar las ciudades como Turs, Poitiers y París. Esto es significativo porque ya no es la labor única de un caballero idealizado lo que salva a pueblos enteros; la Poncella acepta toda la ayuda posible para lograr su complicado objetivo, por ejemplo la intervención de la comunidad de Poitiers:

Mas en esto, la comunidad de la cibdad de Poitiers desbarató una capitania con toda la gente que el rey de Inglaterra avía dexado para guardar la cibdad. Y todo el pueblo de Poitiers vino armado a socorrer al rey, con aquel gran peonaje y vitoria que traían esforçaron mucho. E començando la noche la Poncella sale de priessa y se juntó con ellos y con dos mill de cavallo de los del rey que pudo tornar a recojer. Y assí a prima noche con luna fizo tal acometimiento en los contrarios que, prendiendo en ellos y matando, desampararon el campo, y con gran despojo y vitoria el rey y la Poncella entraron en Poitiers. (*Poncella*, p. 371)

Aunque pareciera que la Poncella ha ganado la batalla, vemos que la gente de las villas, del mismo origen humilde que ella, los ciudadanos, son los que ayudan a vencer a los contrarios y ya no tanto los caballeros por sí mismos. Desde luego, con la participación de la gente común, no se trata de quitarle mérito a la Poncella; al contrario, es gracias a sus raíces, a su esfuerzo y ardimiento, y también al compromiso con su señor, que motiva a los villanos a actuar también en favor de su monarca. En estos casos, nuestra mujer vuelta caballero es caracterizada no sólo como la salvadora individual de todo un reino –como sí lo fueron muchos caballeros literarios precedentes– sino como la causante de un levantamiento general contra el invasor.

Por otro lado, el uso de distintas armas y la propia fuerza son actualizaciones que afectan directamente el diseño del personaje. La Poncella, además de que llegó a dominar la habilidad en el uso de la lanza y la espada, también es presentada combatiendo con otro tipo de armas, como una porra y un hacha, en sus combates singulares contra los caballeros del duque de Savoya. En este episodio, inventado completamente por el autor, observamos la eficacia guerrera de la Poncella a través de su fortaleza física y esfuerzo, a pesar de que no domina, por ejemplo, la utilización del hacha: “E la Poncella, temió mucho este cavallero, según lo que de su fama dezían, y porque ella en juego del hacha no era diestra ni para con él ninguna cosa de aquel

arte sabía, mas en su fuerça y coraçón, más que en la maña se esforçava” (*Poncella*, p. 381). En el caso de la porra, volvemos a observar el esfuerzo de nuestra protagonista, pues aunque no vence a la primera oportunidad, su fortaleza es indispensable en su desempeño guerrero:

Y ella con la porra no pudo dalle, porque el cavallero passó con gran furia a la otra parte. Y luego el cavallero buelve a ella y quebró su lança en el pescueço del cavallo y en el arzón delantero. E allí la Poncella, allegada donde con la porra lo pudo cojer, le dio tan gran golpe en el alete que, como si un trueno le diera, assí le soterró la porra de fierro en la cabeça y luego cayó muerto. (*Poncella*, p. 381)

El manejo de estas armas es poco común en el modelo literario establecido, salvo Zifar, que es el único que pelea con hacha y utiliza un pequeño puñal. Pero en esta obra tienen como objetivo presentar la fortaleza y esfuerzo de la pastora, pues recordemos que el autor debe justificar y explicar las funciones guerreras que adquirió, mostrándola como feroz combatiente con armas actuales y reconocibles en la realidad extraliteraria en la que su obra se recibiría. También, para reforzar las capacidades de la Poncella, se la presenta constantemente astuta en el arte militar. La actualización, es decir el elemento que acerca la obra al contexto cultural e histórico de sus posibles receptores se nota particularmente en el ingenio de la nave aferrada, una nao reforzada con acero para que tenga la fuerza suficiente para romper las puertas de la ciudad de La Ruchela:

E como la flota llegó de Castilla, ella tenía fechas unas sierras asserraderas y un cincho de fierro para poner en la delantera de la nao y de allí clavar las sierras. Y ella escojó una nao, la mayor y más nueva de quantas vinieron de Castilla. (...) E tomada la nao, púsola en seco en tierra y fizola clavar en el castillo de avante aquellas sierras sobre sus chapas de fierro, que toda la delantera de la nao ceñía. E fizola tan fuerte como poniendo enxemplo un cofre de Flandes muy barreado, sobre las barras clavadas las sierras. Ella esperó un viento en popa y estava toda su flota cercana de La Ruchela. (*Poncella*, p. 402)

Así, la protagonista es mostrada no sólo como fuerte guerrera, sino también como una estratega militar. Nuestra mujer caballero ya no se enfrenta sola, con su

espada y su caballo, a los peligros del camino, a las amenazas de malos caballeros o a sucesos sobrenaturales. La Poncella está ubicada en un conflicto político complicado, por lo que sus rasgos fueron ampliados y adaptados a un mundo muy cercano al de la realidad extraliteraria. Y estos nuevos rasgos la hacen un caballero sumamente peculiar. La intención de la obra de consolar, animar y enseñar a la reina Isabel de Castilla, permite que el personaje femenino, a pesar de no estar caracterizada como una *virgo bellatrix* tenga rasgos bélicos precisos del caballero como el esfuerzo, la eficacia guerrera y la astucia.

Como hemos visto a lo largo del análisis de estos cinco relatos caballerescos breves, además tener algunas características que los apegan al modelo de caballero medieval, también presentan algunos elementos que los hacen personajes singulares, ya sea por la historia en la que están insertados, por las capacidades o intenciones de sus autores o por los elementos que los aproximan a la realidad extraliteraria en que fueron publicadas las obras. En cualquier caso, como toda realización de un modelo genérico, estos textos literarios presentan caballeros únicos e irrepetibles.

CONCLUSIONES

A lo largo de los cinco capítulos que conforman esta tesis se han abordado los rasgos identificadores del caballero literario medieval. La importancia de remontarse al caballero extraliterario, a la evolución del personaje y al acopio de sus características concretas a partir del establecimiento de un modelo genérico, antes de abordar los relatos breves caballerescos del siglo XVI, objeto de la presente investigación, radica en que el personaje del caballero es una construcción que los autores del género caballeresco medieval hicieron diferente en muchos aspectos al héroe tradicional. Por ello, fue indispensable establecer la figura del caballero literario medieval a través de las características persistentes en las diversas obras del género, siempre tomando en cuenta su origen feudal y sobre todo cortés, que define forzosamente muchos de los rasgos y alcances del propio género.

La identificación, registro, orden y análisis de las características que configuran al caballero literario medieval ayudan a comprender de manera más clara y concreta las delimitaciones del género al que pertenece este particular personaje y los elementos concretos de los que disponían los autores para configurar no sólo sus historias, sino a sus protagonistas, para hacerlas atractivas e interesantes para sus lectores. Estas características reunidas en el presente trabajo en cuatro grandes secciones –el origen y posición social del caballero, el proceso de perfección caballerisca, los personajes con los que se relaciona y los lugares en los que está ubicado con mayor frecuencia– constituyen un modelo genérico que era necesario establecer de forma puntual ya que no existía, aunque los autores lo manejaron de forma natural siempre en atención al género y desde luego al lector de la época.

Una vez elaborado dicho modelo fue posible establecer a su vez la caracterización del caballero en los cinco relatos breves caballerescos en cuestión: la *Historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla* y *Artús d'Algarbe*, el *Libro del rey Canamor* y el *infante Turián*, la *Historia del noble cavallero París* y la *donzella Viana*, la *Historia de Enrique fijo de Oliva* y *La Poncella de Francia*. Como ya se vio en su

momento, el caballero tiene una importancia crucial dentro de este género en particular, debido a que incluso por encima de las múltiples diferencias que las obras tienen entre sí, lo comparten como su protagonista.

En general, el modelo de caballero literario medieval se mantiene en los relatos caballerescos breves analizados para que pueda ser reconocido por el público que espera conocer las historias de este tipo de personaje. De tal suerte, que las características infaltables están relacionadas con la identidad del caballero, como son el linaje, la crianza y la belleza física, así como las capacidades bélicas que incluyen la eficacia guerrera y, finalmente la cortesía y algunos rasgos del amor cortés.

Sin embargo, este nuevo género ya no narra la vida literaria del caballero, sino que únicamente inserta al personaje dentro de otras historias que desea contar: ya una amistad a toda prueba, una venganza familiar, ya una historia de amor o una acción heroica. Por ello hay rasgos del modelo de caballero que los autores modificaron o no utilizaron según la historia por contar, como la ceremonia de armadura caballerescas, las obligaciones del oficio y las relaciones con otros personajes. Estas transformaciones no implican, sin embargo, una nueva configuración del caballero, puesto que sigue siendo reconocible para el público.

Dentro de estas historias por contar, que no desarrollan la vida literaria del personaje, los autores de los relatos breves caballerescos añaden a sus caballeros características únicas y peculiares. En la mayoría de los casos, los nuevos rasgos puestos a los caballeros están relacionados con la realidad extraliteraria a la que se enfrentan estas obras de origen medieval a principios del siglo XVI, por lo que requieren de cierta actualización, acorde a la mentalidad de la época y a las nuevas expectativas del público. Además, las historias plantean conflictos diversos que requieren acciones o actitudes muy concretas por parte del caballero protagonista.

Finalmente, al analizar la figura del caballero literario medieval a partir de todas aquellas características persistentes en las obras más representativas del género y al estructurar un modelo en torno a él, se ha comprobado que es un personaje complejo e interesante, pero sobre todo flexible. Ya que cada autor, según

su talento, intención o historia por narrar utilizó las características que le interesaban para configurar a su caballero protagonista y que resultase tanto reconocible para el público asiduo del género como único e irrepetible.

De tal manera que el modelo de caballero literario medieval propuesto en esta tesis, con sus numerosas características, puede resultar una herramienta útil para analizar y entender con mayor claridad la evolución y las transformaciones a lo largo del tiempo no sólo del personaje sino también del género en el que está incorporado y que tantas respuestas nos debe todavía.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRIANO, Begoña. "La iniciación del caballero en Chrétien: *Erec et Enide*", en María Eugenia Lacarra (Ed.). *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991, pp. 35-57.
- ALFONSO X. *Las siete partidas: el libro del fuero de las leyes*. Introd. y ed. de José Sánchez-Arcilla Bernal. Madrid: Reus, 2004.
- ARTAL, Susana G. "Yvain ou le Chevalier au lion: Aventura y aprendizaje", *Medievalia*, 29-30 (1999), pp. 82-91.
- ALVAR, Carlos. "Mujeres y hadas en la literatura medieval", en María Eugenia Lacarra (Ed.). *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991, pp. 21-33.
- AMEZCUA, José. *Metamorfosis del caballero (sus transformaciones en los libros de caballerías)*. México, UAM, 1984.
- _____. "La oposición de Montalvo al mundo del Amadís de Gaula", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXI (1972), pp. 320-337.
- ANDERSON, Perry. *Transiciones de la antigüedad al feudalismo*. México: Siglo Veintiuno, 1996.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista. *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- BARANDA, Nieves. "Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballerescas breve" en María EUGENIA Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991, pp. 183-191.
- BARANDA, Nieves. "Las historias caballerescas breves", *Romanistisches Jahrbuch* 45 (1994), pp. 272-294.
- BELTRÁN LLAVADOR, Rafael. *Tirant lo Blanch de Joanot Martorell*. Madrid: Síntesis, 2006.
- Beowulf y otros poemas anglosajones (siglos VII-X)*. Trad. y ed. de Luis Lerate y Jesús Lerate. Madrid: Alianza, 2004.
- BLOCH, Marc. *La sociedad feudal. La formación de los vínculos de dependencia*. México: UTEHA, 1958.
- BOHIGAS, Pedro. "La novela caballerescas, sentimental y de aventuras", en *Historia general de las literaturas hispánicas*. Barcelona: Vergara, 1953, t. II, pp. 187-236.
- BÜHLER, Johannes. *Vida cotidiana y cultura en la Edad Media*. México: FCE, 1983.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel. *Amadís: heroísmo mítico cortesano*. Madrid: Cupsa,

1979.

CACHO BLECUA, Juan Manuel. "La iniciación caballerescas en el *Amadís de Gaula*", en María Eugenia Lacarra (Ed.). *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991, pp. 59-79.

CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl. *Geografía y desarrollo del héroe en Tristán de Leonís y Tristán el Joven*. Alicante: Universidad de Alicante, 2002.

Cantar de Mio Cid. Ed. de José Luis Girón y Ma. Virginia Pérez Escribano. Madrid: Castalia, 1995.

Cantar de Roldán. Versión de Benjamín Jarnés, introd. de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Alianza, 2003.

CARDINI, Franco. "El guerrero y el caballero", en Jacques LeGoff (ed.). *El hombre medieval*, Madrid: Alianza, 1999, pp. 85-120.

CARMONA, Fernando. "Largueza y Don en blanco en el *Amadís de Gaula*" en Juan Paredes (Ed.). *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación de Literatura Hispánica Medieval*. Vol. I. Granada: Universidad de Granada, 1995, pp. 507-521.

CÁTEDRA, Pedro M. "Realidad, disfraz e identidad caballerescas" en Eva Belen Carro C., Laura Prieto Moro, María Sánchez Pérez (Eds.). *Libros de caballerías (De "Amadís" al "Quijote")*. Poética, lectura, representación e identidad. Salamanca: Semyr, 2000, pp. 71-85.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*, ed. y notas de Francisco Rico. Madrid: Alfaguara, 2004.

CHUAQUI, Carmen. "El héroe y la amazona en una épica bizantina", en Lilian von der Walde, Concepción Company y Aurelio González (Eds.). *Caballeros monjas y maestros en la Edad Media (Actas de las V Jornadas Medievales)*. México: UNAM, El Colegio de México, 1996, pp. 253-262.

CIRLOT, Victoria. *La novela artúrica. Orígenes de la ficción en la literatura europea*. Barcelona: Montesinos, 1987.

CROSAS LÓPEZ, Francisco. "Fierabrás dans la Littérature espagnole", en Marc Le Person (coord.). *Le Rayonnement de Fierabrás dans la littérature européenne: Actes du Colloque International des 6 et 7 décembre 2002*. Lyon: Université Jean Moulin, 2003, pp. 213-233.

CUESTA TORRE, Ma. Luzdivina. "Adaptación, refundición e imitación: de la materia artúrica a los libros de caballerías". *Revista de Poética Medieval*, 1(1997), pp. 35-70.

_____. "Algunas notas acerca de la rivalidad en tres obras de la materia artúrica hispánica", en Juan Paredes, (Ed.). *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación de Literatura Hispánica Medieval (Granada, 27 de sept. - 1 de oct., 1993)*. Granada: Universidad de Granada,

1995. pp. 117-130.

_____. “Don Quijote y otros caballeros andantes perseguidos por malos encantadores (El mago como antagonista del héroe caballeresco)”, en Juan Manuel Cacho Blecua, (Coord.). *De la literatura caballeresca al 'Quijote'*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2007, pp. 141-167.

_____. “La ética de la guerra en el *Libro del caballero Zifar*”, en Rafael Beltrán (ed.). *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*. Valencia: Universidad de Valencia, 1998, pp. 93-114.

_____. “La realidad histórica en la ficción de los libros de caballerías”, en Eva Belén Carro Carvajal, Laura Prieto Moro, María Sánchez Pérez (eds.). *Libros de caballerías (De “Amadís” al “Quijote”)*. Poética, lectura, representación e identidad. Salamanca: SEMYR, 2000, pp. 87-109.

_____. “Nuevas formulaciones del tópico del caballero soberbio en el Olivante de Laura de Antonio de Torquemada”, en Juan Matas y Jose Manuel Trabado (eds.). *La maravilla escrita. Torquemada y el Siglo de Oro*. León: Universidad, 2005, pp. 321-341.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europea y Edad Media latina*. 2 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. [1a. Ed. en español, 1955.].

DEFOURNEAUX, Marcelin. *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro*. Buenos Aires: Hachette, 1964.

Demanda del Santo Grial. Ed. de Carlos Alvar. México: Ramón Llaca, 1996.

DEYEMOND, Alan. *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*. México: UNAM, 1993.

DÍAZ DE GAMES, Gutierre. *El Victorial*. Ed. de Rafael Beltrán Llavador. Madrid: Taurus, 2005.

DOMÍNGUEZ, César. “«De aquel pecado que le acusaban a falsedat». Reinas injustamente acusadas en los libros de caballerías (Ysonberta, Florencia, la santa Enperatrís y Sevilla”, en Rafael Beltrán (ed.). *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*. Valencia: Universidad de Valencia, 1998, pp. 159-180.

DUBY, Georges. “A propósito del llamado amor cortés” en *El amor en la Edad Media y otros ensayos*. Madrid: Alianza, 1990. pp. 66-73.

_____. “En el noroeste de Francia, en el siglo XII: los “jóvenes” en la sociedad aristocrática” en *Obras selectas de Georges Duby*. Presentación y compilación de Beatriz Rojas. México: Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 249-260.

_____. *Guillermo el Mariscal*. Madrid: Alianza, 1997.

_____. “Los feudales” en *Obras selectas de Georges Duby*. Presentación y compilación de Beatriz Rojas. México: Fondo de Cultura Económica,

- 1999, pp. 101-139.
- DURÁN, Armando. *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*. Madrid: Gredos, 1973.
- El Baladro del sabio Merlín. Primera parte de la Demanda del Sancto Grial*. En *Libros de caballerías*, vol. I. Ed. de Adolfo Bonilla y San Martín. Madrid: Bailly Brilliére e hijos, 1907, pp. 3-162.
- El caballero de la Espada. La Doncella de la mula*. Ed. de Isabel de Riquer. Madrid: Siruela, 1984.
- EISENBERG, Daniel. *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*. Newark: Juan de la Cuesta, 1982.
- EDWARDS, John. *La España de los Reyes Católicos (1474-1550)*. Madrid: Crítica, 2001.
- FRADEJAS RUEDA, José Manuel. *Historia de Enrique fi de Oliva. Análisis de un relato caballeresco del siglo XIV*. Londres: Queen Mary, Univerity of London, 2003.
- FERRERAS, Juan Ignacio. "Nuevos héroes y nuevos horizontes en los libros de caballerías" en Francisco Rico (Ed.). *Historia y crítica de la literatura española. Vol. II: Siglos de Oro: Renacimiento. Primer suplemento*. Barcelona: Crítica, 1991, pp. 141-145.
- FERRERAS, José Ignacio. "La materia castellana en los libros de caballerías (hacia una nueva clasificación)", en Julio Fernández-Sevilla (Ed.). *Philologica hispaniensa in honorem Manuel Alvar*. t. III, Madrid: Gredos, 1986, pp. 121-141.
- FLORI, Jean. *Caballeros y caballería en la Edad Media*. Barcelona: Paidós, 2001.
- FOSSIER, Robert. *La sociedad Medieval*. Barcelona: Crítica, 1996.
- GARCÍA GUAL, Carlos. *Primeras novelas europeas*. Madrid: Istmo, 1974.
- GAYANGOS, Pascual. *Libros de caballerías*. Madrid: Rivadeneyra, 1857.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando. *Historia de la prosa medieval castellana I. La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*. Madrid: Cátedra, 1998.
- _____. *Historia de la prosa medieval castellana II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*. Madrid: Cátedra, 1999.
- _____. *Historia de la prosa castellana medieval III. Los orígenes del humanismo. El marco cultural de Enrique III y Juan II*. Madrid: Cátedra, 2002.
- GONZÁLEZ, Aurelio. "El modelo de caballero: de la épica al romancero" en Lillian von der Walde, Concepción Company, Aurelio González. (Eds.). *Literatura y conocimiento medieval. Actas de las VIII Jornadas Medievales*. México: El Colegio de México, UAM, UNAM, 2003. pp. 121-130.
- GRACIA, Paloma. *Señales del destino heroico*. Barcelona: Montesinos, 1984.

- Historia de Lanzarote del Lago*. 7 vols. Trad. e introd. de Carlos Alvar. Madrid: Alianza, 1995.
- Historia de los amores de París y Viana*. Ed., estudio y materiales de Álvaro Galmés de Fuentes, Madrid: Gredos, 1970.
- Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. de Nieves Baranda, dos tomos, Madrid: Turner, 1995.
- HOPKINS, Andrea. *La edad de la caballería. Historia y leyenda*. Madrid: Celeste/Raíces, 2001.
- HUIZINGA, Johan. *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza, 2001. [1a. Ed. en castellano, 1930.]
- INFANTES, Víctor. "La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial" en *Journal of Hispanic Philologie*, XIII-2 (1989), pp. 115-124.
- _____. "La narrativa caballerescas Breve" en María Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991, pp. 165-181.
- KEEN, Maurice. *La caballería*. Barcelona: Ariel, 1986.
- KÖHLER, Erich. *La aventura caballerescas. Ideal y realidad en la narrativa cortés*. Barcelona: Sirmio, 1990.
- La muerte del rey Arturo*. Trad. y Pról. de Carlos Alvar. Madrid: Alianza, 1996.
- La Poncella de Francia. La historia castellana de Juana de Arco*, ed., introd. y notas de Victoria Campo y Víctor Infantes. Vervuert: Iberoamericana, 1997.
- LENDO FUENTES, Rosalba. "La evolución de la novela artúrica francesa", *Anuario de Letras Modernas*, 11 (2002-2003), pp. 13-22.
- _____. "La imagen del caballero en la novela artúrica", *Anuario de Letras Modernas* 12, (2004), pp. 13-24.
- Libro d'Eneas*. Introd., trad. y notas de Esperanza Bermejo. Barcelona: PPU, 1986.
- Libro de Tebas*. Trad. de Paloma Gracia. Madrid: Gredos, 1997.
- Libro del caballero Zifar*. Ed. de Cristina González. México: Rei, 1990.
- Libro del esforzado caballero don Tristán de Leonís y de sus grandes fechos de armas*, en *Libros de caballerías*, vol. I. Ed. de Adolfo Bonilla y San Martín. Madrid: Bailly Brilliére e hijos, 1907, pp. 339-457.
- Libros de caballerías*, ed. de Adolfo Bonilla y San Martín. Madrid: Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1907.
- Libros de caballerías españoles*. Ed. de Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar, 1960.
- LIDA DE MALKIEL, Ma. Rosa. *La idea de fama en la Edad Media Castellana*. México:

Fondo de Cultura Económica, 1952.

- _____. "La dama como obra maestra de Dios", en *Estudios sobre literatura española en el siglo XV*. México: Porrúa, 1977, pp. 179-290.
- _____. "La literatura artúrica en España y Portugal", en *Estudios de literatura española y comparada*. Buenos Aires: Eudeba, 1966. pp. 134-148.
- LIZABE DE SAVASTANO, Gladys I. "El título XXI de la Segunda partida de Alfonso X, patrón medieval del tratado de caballería hispánico", en María Eugenia Lacarra (Ed.). *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991, pp. 81-102.
- LLULL, Ramon. *Libro de la orden de caballería*. Nota preliminar y trad. de Luis Alberto de Cuenca. Madrid: Alianza, 2000.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. "Dos caballeros en combate: Batallas y lides singulares en *La leyenda del cavallero del cisne* y el *Libro del cavallero Zifar*" en Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías (eds.). *La literatura en la época de Sancho IV. Actas del Congreso internacional "La literatura en la época de Sancho IV", (Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994)*. Alcalá: Universidad de Alcalá, 1996, pp. 427-452.
- _____. *Imprenta y libros de caballerías*. Madrid: Ollero & Ramos, 2000.
- _____. "Sobre torres levantadas, palacios destruidos, ínsulas encantadas y doncellas seducidas: de los gigantes de los libros de caballerías al Quijote", *Artifara*, 2 (2003). [<http://www.artifara.com/rivista2/testi/gigantes.asp>. Consultada en febrero de 2008].
- MALLET, Michael. "El condottiero", en Eugenio Garín (ed.). *El hombre del Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1999, pp. 51-77.
- MARÍN PINA, María Carmen. "Aproximación al tema de la *Virgo Bellatrix* en los libros de caballerías españoles". *Criticón*, 45 (1989), pp. 81-94.
- _____. "La doncella andante en los libros de caballerías españoles: antecedentes y delimitación del tipo (I)", en Armando López Castro, (ed.). *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)*. León: Universidad: 2007, pp. 817-825.
- MARTÍN ROMERO, José Julio. "«Aquellos furibundos y terribles golpes»: La expresión del combate singular en los textos caballerescos", *Revista de Filología Española*, LXXXVI, (2006), pp. 293-314.
- _____. "«¡O Captivo cavallero!» Las palabras del gigante en los textos caballerescos", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LIV (2006), núm. 1, pp. 1-31.

- MARTORELL, Joanot y Martí Joan de Galba. *Tirant lo Blanc*. Trad.de J. F. Vidal Jové. Madrid: Alianza, 2005.
- MASERA, Mariana. “*Que non dormiré sola, non*”. *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, Barcelona: Azul, 2001.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Orígenes de la novela*. 6 vols. Buenos Aires: Glem, 1947.
- MORALES, Ana María. “«El más hermoso caballero del mundo»: un acercamiento al héroe artúrico”, en Aurelio González, Lillian von der Walde y Concepción Company (eds.). *Palabra e imagen en la Edad Media. Actas de las IV Jornadas Medievales*. México: UNAM, 1995.
- _____. “Los gigantes en la literatura artúrica”, en Concepción Company, Aurelio González y Lilian von der Walde (eds.). *Voces de la Edad Media*. México: UNAM, 1993, pp. 179-186.
- ORTIZ-HERNÁN, Elami. “El tema de la *Virgo Bellatrix*. La caballería femenina en algunos libros de caballerías”, en Concepción Company, Aurelio González y Lilian von der Walde (Eds.). *Textos medievales: recursos, pensamiento e influencia. Trabajos de las IX Jornadas Medievales*. México: El Colegio de México, UAM, UNAM, 2005, pp. 91-109.
- PINET, Simone. “El *Amadís de Gaula* como arte de marear. En torno a la Ínsola no fallada”. *Medievalia*, 31 (2000), pp. 23-35.
- REYNOLDS, Wiston A. “Los caballeros soberbiosos del Amadís”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 350 (1979), pp. 387-396.
- RICO, Francisco. *Texto y contextos*. Barcelona: Crítica, 1990.
- RÍOS, Amador de los. *Historia crítica de la literatura española*. Ed. facsímil. 8 volúmenes. Madrid: Gredos, 1969. [1a. ed. 1861].
- RIQUER, Martín de. *Caballeros andantes españoles*. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.
- _____. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. 3 vols. Barcelona: Ariel, 2001.
- _____. y José María VALVERDE. *Historia de la literatura universal*. Tomo III. Barcelona: Planeta, 1985.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Amadís de Gaula*. 2 vols. Ed. de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Cátedra, 1996.
- ROMANO, Ruggiero y Alberto Tenenti. *Los fundamentos del mundo moderno*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1974.
- ROMERO, José Luis. *La Edad Media*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- ROMERO TABARES, Ma. Isabel. *La mujer casada y la amazona. Un modelo femenino renacentista en la obra de Pedro de Luján*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998.
- RUBIO TOVAR, Joaquín. *La narración medieval: los orígenes de la novela*. Madrid:

- Prayor, 1982.
- RUIZ-DOMÉNEC, José Enrique. *La novela y el espíritu de la caballería*. Madrid: Mondadori, 1993.
- SALES DASÍ, Emilio José. *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- SALINAS, Pedro. "El cantar de Mio Cid (Poema de la honra)" en *Ensayos completos*. Tomo III. Madrid: Taurus, 1983.
- TÁCITO, Cornelio. *Agrícola, Germania, Diálogo sobre los oradores*. Introd., Trad. y notas de J. M. Requejo. Madrid: Gredos, 1981, pp. 105-155.
- The Trial of Jeanne D'Arc*, W. P. Barret (ed.), New York: Gotham House, 1932.
- THOMAS, Henry. *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*. Madrid: CSIC, 1952.
- TOMÁS de Inglaterra, Berol, María de Francia y otros. *Tristán e Iseo*. Ed. de Isabel de Riquer. Madrid: Siruela, 2001.
- TROYES, Chrétien de. *Cligés*. Trad., Pról. y notas de Joaquín Rubio Tovar. Madrid: Alianza, 1993.
- _____. *El caballero de la Carreta*. Pról. y trad. de Luis Alberto de Cuenca y Carlos García Gual. Madrid: Alianza, 1998.
- _____. *El caballero del León*. Introd. y trad. de Isabel de Riquer. Madrid: Alianza, 2000.
- _____. *El cuento del Grial*. Introd., trad. y notas de Carlos Alvar. Madrid: Alianza, 2002.
- _____. *Erec y Enid*. Ed. de Victoria Cirlot, Antoni Rosell y Carlos Alvar. Madrid: Siruela, 1987.
- VÁRVARO, Alberto. *Literatura románica de la Edad Media. Estructuras y formas*. Barcelona: Ariel, 1983.
- WILLIAMSON, Edwin. *El Quijote y los libros de caballerías*. Madrid: Taurus, 1991.