



**Universidad de Chile**  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

**DE MAGIA Y CABALLERÍA:  
LA CONSTRUCCIÓN DE LA LEYENDA ARTÚRICA EN EL  
IMAGINARIO MEDIEVAL**

Informe para optar al grado de Licenciada en Lingüística y Literatura Hispánica con  
mención en Literatura

**Estudiante María Esperanza Gatica Fuentes**  
**Profesora María Eugenia Góngora Díaz**  
**Seminario de grado “La Edad Media europea: el discurso de las armas y las letras”**

Santiago de Chile, 2021

## AGRADECIMIENTOS

Al *ICGO*, por mantenerme viva en este tiempo

A Felipe, por llegar a tiempo para poner la música adecuada

A Cubolink y Beja V, por evitar que dejara esta tesis botada

A Bea, por impulsarme siempre a ir más alto

A Annais, por escuchar mis historias de hadas

y a Luciana, por luego dibujarlas conmigo

A Notorio, por llamarme a jugar en los momentos adecuados

y a Fabián, por enseñarme como jugarlos

A Panchito, por saber siempre cuando distraerme

A los y las Truman Libreros; Matías, Vicente, Luca y Anaís; por entender mi obsesión con el orden de los libros

A Catalina y Amira, por acompañarme durante toda mi licenciatura

A mis hermanos, Carola y Álvaro, por enseñarme a reírme de mis ñoñerías

A mi madre, Paula Fuentes, por regalarme mis primeras novelas de fantasía

y mi padre, Álvaro Gatica, por comprarme libros pese a que no le gusta leer

A la profesora María Eugenia Góngora, por guiarme en este camino

*Al final prevalecerá la raza oprimida y se alzarán contra la crueldad de los invasores. El jabalí de Cornualles vendrá en su ayuda y pisoteará los cuellos enemigos con sus pezuñas. Las islas del océano caerán en su poder y los bosques de Galia serán suyos. Temblará la casa de Rómulo ante su crueldad, y su final será dudoso. Andará en boca de los pueblos, y sus hazañas servirán de alimento a los narradores de historias*

**Geoffrey de Monmouth, *Historia de los reyes de Britania* 173**

## Índice

|  |    |
|--|----|
| <b>INTRODUCCIÓN</b> .....  | 5  |
| <b>1. AMBIENTE: la configuración del mito artúrico en el imaginario fantástico y maravilloso medieval</b> .....  | 9  |
| <b>1.1. Origen y desarrollo del mito artúrico en la tradición oral y escrita</b> .....                           | 11 |
| <b>1.2. Influencia de la mitología celta</b> .....   | 13 |
| <b>1.3. Hibridación: el encuentro entre la antigüedad clásica, el mundo celta y la tradición cristiana</b> ..... | 16 |
| <b>2. PERSONAJES: arquetipos literarios que surgen de la literatura artúrica</b> .....                           | 22 |
| <b>2.1. El rey legendario: Arturo de Britania</b> .....  | 23 |
| <b>2.2. El sabio consejero: Merlín y los druidas</b> .....   | 28 |
| <b>2.3. Los caballeros</b> .....   | 32 |
| <b>2.3.1. Los orígenes del caballero: del cruzado al caballero artúrico</b> .....                                | 33 |
| <b>2.3.2. Lancelot: entre la lealtad a su rey y la lealtad a su amada</b> .....                                  | 37 |
| <b>2.3.3. Sir Gawain: el caballero cortés</b> .....  | 39 |
| <b>2.3.4. Perceval: el primer caballero celestial</b> .....  | 45 |
| <b>2.3.5. Galahad: la encarnación de la pureza y la redención</b> .....  | 48 |
| <b>2.4. Ginebra: la reina infiel e infértil</b> .....  | 51 |
| <b>2.5. Las hadas artúricas</b> .....  | 54 |
| <b>2.5.1. La Dama del Lago: la Virgen celta</b> .....  | 55 |
| <b>2.5.2. Morgana: del hada a la bruja</b> .....   | 56 |
| <b>3. CONCLUSIONES</b> .....   | 60 |
| <b>4. BIBLIOGRAFÍA</b> .....   | 63 |
| <b>5. ANEXO 1: citas en su lengua original</b> .....   | 66 |

## INTRODUCCIÓN

A lo largo de mi vida como lectora, ha habido dos géneros en particular que han marcado mi forma de entender la literatura. Creo que represento a más de alguno o alguna al decir que hay gustos por ciertos géneros que se adquieren con el tiempo y el estudio, pero que en una primera lectura nos parecen aburridísimos. Literaturas como la griega, latina y medieval no son géneros que llamen la atención ni que entretengan mucho a una primera lectora, pero inevitablemente terminamos encontrándonos con ellos. A mí, esto me ocurrió con la literatura fantástica y la medieval. Comencé leyendo historias de magia, hadas, brujas y guerreros, todas provenientes de autoras y autores contemporáneos que reinterpretaban una tradición que para ese momento yo desconocía. Hasta que un día me encontré con una historia que parecía ser la conexión entre estos mundos de fantasía y el mundo real en el que alguna vez la humanidad había vivido: la leyenda artúrica.

La historia del rey Arturo y de los Caballeros de la Tabla Redonda remontaba a un pasado que coincidía con lo que hasta ese entonces me habían enseñado en las clases de historia del colegio; la dominación del Imperio Romano sobre los pueblos celtas, el abandono de las Islas Británicas al verse invadido por las tribus bárbaras en los diversos sectores de Europa, la caída de los britanos frente al poder de los sajones; entre algunos sucesos históricos que me sonaba haber escuchado alguna vez. Cuando me di cuenta de que por fin había encontrado la conexión entre el mundo real y el de las maravillas, decidí indagar más a fondo. Fue allí cuando me encontré con la literatura medieval, donde descubrí el origen de las hadas, de las brujas y los brujos, de los druidas, de los mundos perdidos entre las brumas, de las espadas legendarias y los cálices mágicos que todo gran héroe busca encontrar.

Sin duda alguna, el mito artúrico es una de las temáticas que más se ha repetido y ha permanecido vigente en la literatura a lo largo del tiempo. El único otro ejemplo comparable sería la leyenda de Vlad el emperador como el conde Drácula, pero aun así me atrevería a decir que no cuenta con una tradición tan vasta y extensa como lo es la del rey Arturo. Así es como antaño, veíamos como su leyenda se repetía y se repetía en la tradición literaria; hoy, vemos como resurge su figura heroica con diferentes adaptaciones cinematográficas y audiovisuales, muchas de ellas representaciones de novelas artúricas contemporáneas.

Pero el alcance de la literatura artúrica no se limita solo a estas reescrituras que tienen una relación evidente con la mitología que se creó alrededor de este rey. Desde su origen y conformación en la tradición oral, el mito artúrico incorporó y reinventó dos tradiciones anteriores que, de alguna u otra forma, durante la Edad Media habían entrado en crisis: la épica y la mitología celta.

La épica por su lado es de los géneros literario más antiguos que se pueden encontrar. Desde su consolidación hacia el siglo XIII a.C. con la *Ilíada* de Homero, la épica de los griegos modeló y canonizó algunos arquetipos literarios que incluso podríamos decir que han perdurado hasta el día de hoy, como lo es la figura del héroe. Los héroes épicos, tales como lo fueron Odiseo, Eneas, Patroclo, y ya en su máxima expresión, Aquiles, eran la representación de los ideales masculinos de la época, por lo que tiene total sentido que este arquetipo evolucione y cambie a lo largo del tiempo y de las diferentes culturas. En la Edad Media Europea, veremos cómo el lugar del héroe épico es ocupado no solo por un soldado o un guerrero, sino que por un caballero: el caballero cruzado. Pero con el fracaso de las últimas cruzadas impulsadas desde fines del siglo XI por la Iglesia Católica, la figura tradicional del caballero entra en crisis, algo que motiva la aparición de nuevos modelos mucho más «democráticos» que reestructuran la concepción que se tenía hasta entonces del héroe épico. Surge así el caballero andante, una figura que se ve fielmente representada por los Caballeros de la Tabla Redonda.

Por otro lado, la mitología celta presenta el escenario perfecto para que se desenvuelvan este tipo de héroes: un ambiente lleno de magia y aventuras. Desde la huida de Julio César durante su primera expedición en el año 55 a.C. (Williams 7), las Islas Británicas ya eran conocidas por sus místicos habitantes y sus leyendas llenas de feroces monstruos, característica que se buscó exaltar y preservar como un elemento casi de identidad nacional por los britanos o descendientes de britanos cada vez que su pueblo era invadido. La hibridación entre estas dos tradiciones le da al mito artúrico, y posteriormente a su literatura, una consistencia argumental única. No solo daba paso a la creación de un nuevo género literario, sino que abría las puertas a un nuevo mundo. El ambiente de la corte del Rey Arturo era completamente diferente al resto del mundo medieval: esta corte fue representada en la

literatura con características casi utópicas, con una presencia constante de aquella magia que hacía que todo fuera posible.

Teniendo todos estos factores en consideración, es que me pregunto ¿Cómo fue el proceso de conformación de la literatura artúrica en el imaginario medieval?; ¿De qué manera confluyen todas estas creencias y concepciones de mundo en el mito y, posteriormente, en la leyenda del rey Arturo?; ¿Qué cambios sufren las figuras o personajes que provienen de otras tradiciones, al incorporarse en este ambiente híbrido? Con el objetivo de responder a estas preguntas, seleccionaré algunos de los textos más destacados de la producción artúrica medieval, y luego reconoceré los elementos más relevantes que estructuran el argumento del relato, así como sus personajes más significativos y tradiciones de la mitología celta. Para ello, estudiaré; *La muerte de Arturo* (1485) de Sir Thomas Malory; *El cuento del grial* (1180) y *El Caballero de la Carreta* (1176) de Chrétien de Troyes; *Sir Gawain y el Caballero Verde* (s. XIV); *Historia Regum Britanniae* (1136) y *Vita Merlini* (1148) de Geoffrey de Monmouth; y los relatos galeses medievales recopilados en el *Mabinogion* (s. XII-XIII)

Me adentraré así principalmente en dos aspectos. En primer lugar, indagaré en la hibridación entre la tradición celta, la cristiana y la épica, y de qué manera estas tres herencias conforman el ambiente particular de la literatura artúrica. Aquí abordaré los orígenes del mito, con su trasfondo histórico y su carácter sacro y profano, para así comprender y contextualizar su paso de la tradición oral a la escrita. En segundo lugar, analizaré la construcción de los personajes a partir de este ambiente y de qué manera estos finalmente se transforman en las figuras que conocemos el día de hoy. Abordaré entonces, personajes como al mismo rey Arturo; Merlín el druida; Lancelot, Sir Gawain, Perceval y Galahad, cada uno de los cuales representa, a su manera, diferentes estados y formas de la caballería; las hadas artúricas. Abordaré también en este trabajo las figuras de dos de las hadas artúricas, como Morgana y La Dama del Lago, así como la de la reina Ginebra.

Para apoyar el análisis de todas las fuentes primarias anteriormente mencionadas, seleccioné estudios críticos que me ayudarán a definir, primero, qué es o qué se entiende por literatura artúrica, en qué contexto histórico se desarrolla y en base a qué argumentos. Para este propósito, resultan útiles los análisis hechos por el filólogo español Carlos García Gual, especialmente su libro *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes Caballeros de la*

*Tabla Redonda* (1983). Pero los estudios de García Gual se hacen insuficientes si nos concentramos en los aspectos simbólicos presentes en el mundo artúrico, especialmente cuando nos vamos a las historias sobre la búsqueda del grial. Es por eso que, para profundizar en estos símbolos, utilizaré los estudios de la medievalista Victoria Cirlot, principalmente de sus libros *La novela artúrica: orígenes de la ficción en la cultura europea* (1987) y *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo* (2010).

Como dentro de esta investigación planeo indagar en el tránsito desde la figura del héroe épico al caballero artúrico, me parece necesario definir lo que entenderé por épica o epopeya. Para ello, haré uso de las definiciones propuestas por Paul Zumthor en su libro *Introducción a la poesía oral* (1983). Pero para estudiar específicamente la transformación del héroe épico en un caballero épico me valdré de la teoría de transformación propuesta por Jacques Le Goff en su libro *Héroes, maravillas y leyendas de la Edad Media* (2004). Finalmente, dentro de los conceptos clave me parece pertinente abordar el de «hibridación», haciendo referencia a la forma en la que se encuentran las tradiciones celtas con las cristianas en la tradición artúrica. Para entender mejor este término utilizaré las definiciones presentadas por Barbara Newman en su libro *Medieval Crossover: Reading the Secular Against the Sacred* (2013), donde presenta el concepto de hibridación en el contexto específico de la Edad Media.



## 1. AMBIENTE: la configuración del mito artúrico en el imaginario fantástico y maravilloso medieval

Si revisamos la historia de las Islas Británicas, nos daremos cuenta de que sus habitantes nunca han sido un pueblo fácil de dominar. Ya simplemente con sus conflictos internos; como los que han existido entre Inglaterra e Irlanda, Inglaterra y Escocia, o Inglaterra y Gales<sup>1</sup>; nos podemos hacer una idea más o menos cercana de la defensa acérrima que han hecho estos pueblos de su independencia. Geoffrey de Monmouth, en su *Historia Regum Britanniae*, resalta categóricamente esta cualidad del pueblo britano, especialmente —y con un tono épico que nos transporta hasta la misma ciudad de Troya— en el episodio en el que Casibelauno, rey de los britanos, responde a la demanda de sometimiento al Imperio Romano que les hace el mismísimo Gayo Julio César:

«Es asombrosa, César, la codicia del pueblo romano. (...) Es un deshonor para ti, César, insultarnos de esa manera, viendo que la misma noble sangre de Eneas discurre por las venas de Britanos y Romanos, y que esas mismas gloriosas cadenas que nos unen en parentesco común deberíamos fundirnos en firme y constante amistad. Eso es lo que tendrías que habernos pedido, no servidumbre, pues hemos aprendido a dar amistad con largueza, no a soportar el yugo de la esclavitud. Estamos acostumbrados a gozar de la libertad e ignoramos lo que es la servidumbre. Si los propios dioses intentaran arrebatar nos nuestra independencia, nos opondríamos a ello con todas nuestras fuerzas, y seguiríamos siendo libres. Ten por seguro, César, que si, cumpliendo con tu amenaza, invades la isla de Britania, combatiremos hasta el último hombre por nuestra libertad y nuestra patria.» (98-99)

Las derrotas de Julio César en sus primeros intentos de invasión y conquista de la Isla de Britania, trajo consigo una pérdida de la estabilidad del Imperio nunca antes vista, especialmente en un territorio recién conquistado como lo era la Galia, que también tenía lazos tanto comerciales como políticos con los pueblos de las Islas Británicas. Julio César, en su *Comentario sobre la guerra de las Galias*<sup>2</sup>, establece que una de sus razones para marchar a Britania era “porque era consciente de que en casi todas las campañas de la Galia se había prestado ayuda desde allí a nuestros enemigos” (333). Aun así, ni los mismos comerciantes galos tenían una idea muy clara de qué tan grande era la isla ni de cómo se organizaban los britanos políticamente, por lo que Julio César tuvo que enviar primero a

---

<sup>1</sup> Los ingleses, con el paso del tiempo, tendieron a hacer de «colonizadores» más que de «colonizados».

<sup>2</sup> *Iulii Caesari Commentarii de bello Gallico* (58-52 a.C.)

algunos soldados en misiones de reconocimiento. A pesar de esto, le tomó tres intentos instalar siquiera lo que hoy consideraríamos como un puesto de avanzada.

Esta era la fama que precedía a los habitantes de Britania. Para el Imperio Romano, fue uno de los lugares más difíciles de conquistar y, posteriormente con el inicio de su decadencia, uno de los lugares más complejos de defender. De esta misma manera se desarrollaron los procesos de cristianización en las Islas Británicas: trabajosa, lenta e inacabadamente. Sobreponerse a las creencias religiosas de los britanos fue aún más complejo que conquistarlos. Muchas de sus creencias sobreviven incluso hasta el día de hoy, a pesar de las otras muchas invasiones que sufrieron durante la Edad Media. Según Victoria Cirlot, “los procesos de aculturación originaron acusados sincretismos pero no lograron hacer desaparecer costumbres, creencias, formas de concepción del mundo que, a falta de otro concepto mejor, debemos seguir denominando «celtas»” (*La novela artúrica* 36)

Por su parte, la académica Bárbara Newman en su libro *Medieval Crossover: Reading the Secular Against the Sacred*, analiza la relación que se establece entre lo sagrado y lo profano durante la Edad Media, y de qué manera las creencias y la cultura en general de este periodo adquieren el carácter híbrido que las caracteriza hasta el día de hoy:

En muchos sentidos, la Edad Media necesitaba al mundo clásico para imaginar uno secular. Sólo una cosmovisión precristiana, completa en sí misma, podría competir —si no en términos iguales, al menos en su propia base— con el mundo sagrado limitado por la Creación y la Perdición. Pero, aun así, lo sagrado tendió a resurgir al menos como un dispositivo de encuadre. Los cronistas medievales podrían encajar toda la historia clásica dentro de una narrativa enmarcada por las seis edades bíblicas, al igual que los alegoristas podrían acomodar cualquier número de deidades paganas en sus mitografías cristianas (VIII-IX)<sup>3</sup>

Entender los procesos de hibridación de las sociedades en la Edad Media resulta fundamental para poder analizar cualquier aspecto o expresión cultural de este periodo. En el caso de este informe, es de vital importancia sumergirnos no solo en el carácter cristiano de la leyenda artúrica, sino también en las bases celtas que ayudaron a crear la mitología en torno a este personaje y todos aquellos y aquellas que lo acompañan en su camino.

---

<sup>3</sup> Traducción propia. La cita en su idioma original se encuentra en el Anexo 1.

## 1.1. Origen y desarrollo del mito artúrico en la tradición oral y escrita

Lo primero que se debe tener en cuenta a la hora de analizar el mito artúrico es su origen. Como ya mencioné anteriormente, entender el carácter híbrido de este mito resulta fundamental, ya que parece necesario considerar en paralelo dos líneas argumentales que se fueron superponiendo desde el periodo de conformación oral del mito. “Ninguna epopeya está totalmente desprovista de un ingrediente histórico, cualquiera sea la opacidad mítica de su discurso” (Zumthor 118). Por esto, en este primer capítulo me referiré, en concreto, al trasfondo histórico que sustenta la leyenda y a los innumerables mitos celtas que fueron transformando de a poco a estos personajes históricos en los reyes, héroes y caballeros que hoy forman parte de la tradición literaria.

Según los pocos registros históricos que se conservan hasta el día de hoy, como lo son la *Historia Brittonum* (833 d. C.) de Nennius o los *Annales Cambriae* (s. X), el personaje histórico, habría sido “un tal Arturo”, que “durante la invasión sajona a Gran Bretaña, había combatido junto al rey de los bretones” (Le Goff 29). Según estos antecedentes, Arturo vivió entre los siglos V y VI, algunas décadas después de la caída del Imperio Romano de Occidente, y lideró la defensa bretona frente a las primeras invasiones. Luego de que el Imperio Romano hubiese retirado sus legiones de Britania en el año 410 d. C., ya que debía concentrar sus fuerzas militares en la defensa los territorios más cercanos a la capital del Imperio, los bretones se vieron obligados a organizar la resistencia frente a las invasiones anglosajonas. Es en este contexto en el cual un caudillo bretón, un *dux bellorum* llamado *Arthur*, habría logrado algo que desde las primeras invasiones de Julio César no había sido posible: la unión de los pueblos bretones, tanto de los que descendían directamente de los celtas como de aquellos que tenían una ascendencia britano-romana.

¿Qué quiere decir, pues, que hubo un Arturo real, histórico? Tan sólo que en las luchas de finales del siglo V entre los bretones y los invasores anglosajones hubo un guerrero que por su heroica actitud y algunos famosos hechos de armas impresionó a sus compatriotas y dejó, tras su muerte violenta en aquella época de turbios encuentros, un rastro que se fue haciendo legendario en la memoria popular. Ese personaje evocado con nostalgia por los bretones se llamó Arturo. Y tal vez combatió en la última batalla en que éstos obtuvieron la victoria, en el monte Badon; y acaso suplantó luego al general Ambrosius Aurelianus como jefe del ataque espectacular contra las odiadas tropas de los invasores sajones, en la batalla en que perecieron casi mil enemigos. (García Gual, *Historia del rey Arturo* 28)

Las noticias de las proezas de este caudillo guerrero se difundieron de boca en boca, creando una mística y un mito oral alrededor de su personaje. A partir de ese momento su historia, tal como lo ilustra Geoffrey de Monmouth en una de las profecías de Merlín, “andaré en boca de los pueblos, y sus hazañas servirán de alimento a los narradores de historias” (*Historia de los reyes de Britania* 173). Es curioso que sea el mismo Geoffrey de Monmouth, quien inaugura la tradición artúrica escrita y quien hace una referencia explícita a la construcción del mito artúrico en el ámbito oral.

Podemos dividir el periodo de conformación del mito en dos principales momentos de desarrollo <sup>4</sup>: la tradición oral y la tradición escrita. Tal como lo describe el académico Carlos García Gual en su texto *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes Caballeros de la Tabla Redonda* –uno de los mejores y más completos estudios en lengua hispana que se han escrito hasta la fecha–, “El mito literario en torno del «rey que fue y que será» es el fruto de una compleja colaboración entre bardos celtas, cuenteros bretones, novelistas franceses, e ingleses y alemanes, que crearon en la Edad Media un universo fabuloso y romántico («romántico» viene de «roman») de una perdurable vitalidad y una mágica coherencia” (14).

Desde la época en la que habría vivido Arturo, hasta la primera aparición de su nombre en una crónica escrita hay alrededor de tres siglos de diferencia. Luego, tuvieron que pasar cerca de cinco siglos desde la gestación del mito primitivo para que un cronista intentara escribir la historia de este héroe britano de manera más completa. Por esta razón, no podemos tomar el desarrollo y conformación oral del mito previo a la leyenda de manera ligera. Su periodo de conformación oral fue mucho mayor al de la primera ola de producción literaria escrita entre los siglos XII y XIII, y la falta de datos históricos de ese periodo resulta ser de una gran dificultad a la hora de investigar.

[La información proporcionada por las crónicas] (...) ha sido rechazada durante mucho tiempo por ser completamente errónea, y de hecho no hay una historia política y militar de Gran Bretaña entre 407 y 595. Independientemente de lo que puedan creer los expertos en

---

<sup>4</sup> Joseph Campbell en su libro *Las máscaras del mito* hace una división mucho más precisa respecto a los periodos de conformación del mito artúrico desde el momento en el que habría vivido el rey Arturo, pero para efectos de este trabajo ocuparé esta división más general, ya que no es mi objetivo profundizar en la conformación del mito más que de una manera introductoria.

asuntos culturales, sociales, económicos y religiosos, para aquellos interesados en gobernantes específicos y sus acciones, este período sigue siendo en gran medida "la Edad Oscura" (Hutton 23)<sup>5</sup>

Por fortuna, los registros históricos de este periodo no son el único medio que tenemos para acercarnos al origen del mito. Como en muchas dimensiones de la vida cotidiana de la Edad Media, la transmisión oral se produjo tanto desde la perspectiva cristiana como desde la pagana, lo que en muchos aspectos conducía a la creación de un continuo híbrido, en el cual la transmisión de los mitos celtas tuvo un rol fundamental.

## 1.2. Influencia de la mitología celta

Cuando pensamos en la leyenda del rey Arturo, no solo se nos vienen a la cabeza caballeros, batallas e invasiones. Una de las características que más atrae a los oyentes y lectores de esta historia es la magia presente en ella. Aunque en el mundo medieval era común encontrar este rasgo en diferentes relatos, ya que “en la Edad Media lo «fantástico» era tan concebible como la espada, pues el «otro mundo» era la otra parte de la realidad y estaba íntimamente interrelacionado por medio de los símbolos, o los «oscuros» designios divinos” (Stuart 64). Esto se debe en su mayoría, y como ya mencioné anteriormente, a la fuerte presencia de culturas paganas que entraron en contacto con el cristianismo, y que resultó en la creación de importantes tradiciones seculares, siguiendo en esto la ya mencionada propuesta de Newman (VIII-IX). En el caso del mito y la leyenda artúrica, podemos percibir un fuerte proceso de hibridación en relación a los relatos galeses medievales de origen celta.

La mayor fuente de los relatos celtas galeses que tenemos –muy bien conservada y que se sigue estudiando y traduciendo hasta el día de hoy–, es el *Mabinogion* (s. XII-XIII), una compilación de relatos que, según las investigaciones de Rachel Bromwich y Simon Evans, habría sido escrita alrededor del año 1100, con algunos elementos añadidos durante los años posteriores (Hutton 24). También se pueden encontrar relaciones o influencias de otras tradiciones celtas además de la galesa, como plantea, por ejemplo, Luis Alberto de Cuenca en su prólogo a la edición castellana de *Sir Gawain y el Caballero Verde*. El autor

---

<sup>5</sup> Traducción propia. Cita en su idioma original en el Anexo 1

encuentra similitudes entre Sir Gawain y el Gwalchmai de las leyendas célticas, así como con el personaje de Cuchulainn de la épica irlandesa, ya que Gawain “como este último, posee características solares, tal como el incremento de sus fuerzas a medida que el sol va acercándose al mediodía, y su declive a partir de entonces” (XIV). Sin lugar a duda, si seguimos indagando en los orígenes o motivos de los diferentes personajes del mundo artúrico, encontraremos muchas otras similitudes con tradiciones celtas de diversos orígenes geográficos, pero para efectos de este informe solo me centraré en la relación existente con los relatos galeses medievales que, a mi parecer, constituyen la mayor fuente de influencias.

Por su parte, Luciana Cordo Russo, académica y estudiosa de la literatura galesa medieval –y traductora al castellano de la edición más reciente del *Mabinogion*–, plantea en su escrito *Culhwch ac Olwen como texto de transición de la materia artúrica* (2017) algunos acercamientos a la manera en la que el relato de *Culhwch ac Olwen*, presente en el *Mabinogion*, se modela como uno de los textos intermedios entre la tradición artúrica cortesana, observable en el mundo de los romanos franceses, y las leyendas medievales galesas. “La historia de Culhwch y Olwen ha sido tradicionalmente considerada como la más antigua que ha sobrevivido en la historia de Arthur, y lo muestra como el señor de la guerra supremo de toda Britania, con un séquito de héroes listos para emprender misiones y enfrentarse a magos y enemigos sobrehumanos” (Hutton 23) <sup>6</sup>.

Apenas Culhwch escuchó en nombre de Olwen por primera vez, este “enrojeció y el amor por la joven penetró en todos sus miembros a pesar de que nunca la había visto” (*Mabinogion* 220). Este episodio nos lleva inmediatamente a la tradición cortesana del «amor a oídas», donde un hombre se enamora de una dama con solo escuchar sobre ella, pero sin llegar a verla en persona. A la vez, no se trata solamente de esta tradición, ya que Culhwch no llega a escuchar historias sobre la hija del gigante, solo su nombre, con el que queda hechizado desde el primer momento.

Los siguientes relatos artúricos presentes en el *Mabinogion*, que, si bien en orden de aparición en el texto se sitúan antes que la historia de *Culhwch y Olwen*, se cree que habrían sido escritos tiempo después. Estos son el *Cuento de la dama del pozo*; *Peredur hijo de Efrog*;

---

<sup>6</sup> Traducción propia. Cita en su idioma original en el Anexo 1

y *Geraint hijo de Erbin*. Lo que llama la atención de estos textos es que los tres tienen su equivalente en romances de Chrétien de Troyes, que serían *Yvain, el Caballero del León* (1180); *Perceval o el Cuento del Grial* (1180-1183); y *Erec y Enide* (1170), respectivamente. No se sabe a ciencia cierta que tanto habría influido la narrativa de tradición oral celta en el desarrollo de los romances franceses, ni viceversa. El único lugar en el que podemos encontrar una relación e influencia directa de la cultura celta en la literatura francesa es en los «lais» de María de Francia, donde es posible identificar palabras de origen bretón que fueron adaptadas al francés antiguo. Aunque sí es posible afirmar que la mayoría de los nombres de los personajes procedentes de los relatos artúricos tienen un origen bretón o gaélico, mismos nombres, o muy similares, que después se repiten en los romances de Chrétien de Troyes.

Un fenómeno interesante de observar en estos relatos es que en algunos casos “se observa una adecuación entre el mundo maravilloso y el universo cortesano”, donde “el comportamiento caballeresco se presenta como un ideal que reviste formas maravillosas y que se suele ubicar en el Otro Mundo” (V. Cirlot, *La novela artúrica* 45-47). Esto ocurre casi con todas las aventuras de caballeros como Yvain/Owain, o Perceval/Peredur, que en muchas ocasiones pareciera que su final se concreta fuera del mundo terrenal, en lugares como el castillo del rey Pescador o el Pozo, hacia donde es necesario «cruzar». En muchas ocasiones, estos lugares representan el «Otro Mundo» y, por ende, el final del camino del héroe celta.

Podemos encontrar al Otro Mundo de manera implícita también en *Sir Gwain y el Caballero Verde*, donde el místico caballero deja que Gawain le corte la cabeza para luego irse caminando con ella en la mano. En la mitología galesa, “el rey Bran el Bendito pide a sus seguidores que le corten la cabeza y la lleven consigo como talismán. Mientras la cabeza viva y continúe hablando, los héroes se deleitarán con ella en un alegre Otro Mundo” (Newman 32)<sup>7</sup>, que es, en el fondo, lo que el Caballero Verde le pide que haga a Gawain: este lo debe seguir hasta la Capilla Verde, donde, para triunfar, deberá esperar a que le corten la cabeza y salir vivo sin ella.

Hay referencias más evidentes al Otro Mundo en lugares que tienen un aura mágica reconocible a simple vista, como lo es el País de las Hadas o Avalon, a los que se relaciona

---

<sup>7</sup> Traducción propia. Cita en su idioma original en el Anexo 1

directamente con algunas islas del paraíso como Tir Na’Og o Tir Na Mban, la isla de la juventud y la isla de las mujeres respectivamente (Markale 135-136), a los que se les ha situado incluso una posible entrada geográficamente, como se dice de la isla de Avalon, cuya puerta estaría en Glastonbury, junto a la abadía.

Pero hay un lugar que llama particularmente la atención, ya que nunca se ha podido situar ni se ha encontrado algún indicio de que haya existido realmente. Me refiero a la corte del rey Arturo, Camelot. Resulta extraño que con la importancia que tiene, donde casi podríamos utilizar una expresión equivalente a la de Roma, y decir «todos los caminos llegan a Camelot», pareciera un lugar imposible de localizar. Ahora, ¿es acaso Camelot una representación del Otro Mundo en lo terrenal? No creo que sea muy loco acercarse a esta idea, considerando el aura mística que rodea a este lugar.

### **1.3. Hibridación: el encuentro entre la antigüedad clásica, el mundo celta y la tradición cristiana**

Como ya pudimos apreciar, las huellas de la tradición mítica céltica son muchas en la leyenda artúrica. Probablemente jamás sabremos con certeza si los personajes que conocimos en estas historias tienen o no su origen en un relato oral bretón, ya que lo que nos ha llegado hoy es producto de una hibridación. Dependiendo del caso, esta hibridación puede presentarse de dos maneras, donde “(...) a veces, lo sagrado y lo secular fluyen juntos como el aceite y el agua, en capas, pero obstinadamente distintos”, o, por el contrario, “se fusionan como el agua y el vino, una imagen querida por los escritores místicos, produciendo una mezcla que puede ser embriagadora o no” (Newman 7) <sup>8</sup>. Ambas formas las podemos encontrar en muchos textos medievales, incluidos los artúricos, donde hallaremos los vestigios de muchas más que solo dos tradiciones:

A veces creemos percibir en tal o cual elemento narrativo la huella de la Antigüedad clásica, otras veces del primitivo mundo celta —del que seguramente proceden muchas de las leyendas que dieron forma al mundo del rey Arturo—; y en otras ocasiones es indudable la

---

<sup>8</sup> Traducción propia. Cita en su idioma original en el Anexo 1



presencia del Cristianismo que —como en otras épocas— también en el Medievo se esforzó por adaptar fantasías y mitos paganos a la doctrina de la Iglesia (Galván 129-130)

No son pocas las veces que se menciona la relación de parentesco de los britanos con los antiguos héroes de Troya. Geoffrey de Monmouth abre la tradición escrita en su *Historia Regum Britanniae* estableciendo que, “Después de la guerra de Troya, Eneas, huyendo de la destrucción de la ciudad, llegó por mar a Italia en compañía de su hijo Ascanio (...)” (33). Así, continúa relatando los sucesos que vivieron los descendientes de Eneas hasta llegar a Bruto, su nieto, quien se establece en la Isla de Britania y se convierte en su primer gobernante. También en *Sir Gawain y el Caballero Verde* podemos apreciar como el autor, cuadrándose con lo ya propuesto por Monmouth, abre su poema con la frase, “Cuando terminó el asedio y el asalto de Troya (...)” (1).

Esta idea de unir a sus antepasados con los héroes de la antigüedad clásica, ya para el siglo XII no era nueva. Fue el Imperio Romano, al pedirle a su poeta Virgilio (70-19 a.C.) que uniera el árbol genealógico de los césares con el de los Troyanos, el que canonizó este recurso poético, lo que resultó en la creación de su propia epopeya: la *Eneida* (19 a.C.). Pero, para poder continuar con este análisis, es preciso distinguir las diferencias entre la epopeya y lo propiamente «épico», para lo que utilizaré las propuestas de Poul Zumthor, quien hace la distinción entre “la *epopeya* como forma poética culturalmente condicionada, por tanto, variable, y lo *épico*, clase de discurso narrativo, relativamente estable, definible por su estructura temporal, la posición del sujeto y una amplitud general para asumir una carga mítica que le independiza con relación al acontecimiento” (110). De acuerdo con esta línea, podemos decir que lo «épico» tiene un alcance mucho más amplio que el de la epopeya, estando, por supuesto, incluido en esta.

Ahora, ¿Por qué las diferentes sociedades recurren al discurso épico y, en particular, a la epopeya? En el caso de Europa, estas remiten a un pasado griego, a la llamada «Edad de Plata» o «Edad de los Héroes». De ahí el intento de J.R.R. Tolkien de escribir en verso anglosajón un poema épico que contase la historia del rey Arturo, pero que lamentablemente nunca llegó a acabar.

La finalidad expresa de la epopeya, con relación a la función vital que desempeña para el grupo humano, podría expresarse en términos de espacio: menos de espacio geográfico que

define un área de expansión, una «patria», que de extensión moral, cultivada y fomentada por las generaciones, vivida como una relación dinámica entre el medio natural y los modos de vida. De esta relación, la epopeya declara que es una conquista. Como toda poesía oral, se ejerce con el seno de ese espacio, pero finge que se extiende en un espacio más amplio aún. Para el auditorio a quien está destinada, es autobiografía, su propia vida colectiva que el mismo se relata, en los confines del sueño y de la neurosis (Zumthor 114)

La epopeya se establece entonces como el discurso fundador de naciones o patrias, como medio de consolidación por sí mismo, ya que refiere a los habitantes originarios de un espacio geográfico determinado, los legítimos pobladores de una tierra y, por lo tanto, su gobernante. “La epopeya tiende a lo «heroico», si se entiende por esta palabra la exaltación de una especie de superego comunitario. Se ha comprobado que encuentra su terreno más favorable en las regiones fronterizas, donde reina una hostilidad prolongada entre dos razas, dos culturas, de las cuales ninguna domina, evidentemente, a la otra” (Zumthor 116). En el caso de la isla de Britania, Geoffrey de Monmouth escribe la primera epopeya de los britanos que remite tanto a los héroes épicos de la antigüedad clásica, como a un héroe propio, que unifica a todos los pueblos y culturas de la isla; y podemos decir de esta narración épica que está «disfrazada» de crónica. Todo esto en el contexto de una de las invasiones y asentamientos más significativos en la historia de Gran Bretaña: la llegada de los normandos.

Controladas las invasiones musulmanas, vikingas o magiares por la vía militar o la del asentamiento, se inició una corriente expansiva local -roturaciones- o de conquistas exteriores (...) Queda así establecida una ecuación entre Plena Edad Media y ampliación territorial que deja en un segundo plano los procesos internos de reorganización feudal, cualificadores de la propia expansión al propio tiempo que moldeados por ella (...) Los normandos, asentados en 911 a orillas del canal de la Mancha, (...) asimilaron, vivificándolas, las estructuras existentes de forma tan intensa que en poco más de un siglo se extendieron por el sur de Italia y la Inglaterra anglosajona, pero ya no a través de incursiones depredadoras, sino mediante la ocupación permanente y la creación de sólidos estados feudales. (García-Guijarro Ramos 18)

Los normandos, dotados ya con la fama de sus antepasados vikingos, gozaron de un poderío bélico importante a partir del siglo X, que les permitió expandirse hacia diferentes sectores de Europa, de los cuales uno de los más significativos fue la isla de Britania. Históricamente hablando, los habitantes britanos de origen celta que no encontraron escondite luego de las invasiones anglosajonas, huyeron de la isla y se instalaron en lo que posteriormente se conoció como Normandía (Galván 133). Liderados por Guillermo el Conquistador (1028-1087), los normandos volverían a Inglaterra a principios del siglo XI, lo

que produjo un remezón tanto a nivel político como cultural en la antigua población britana, que los hizo, evidentemente, volver a su pasado en común. “La conquista normanda marca una nueva época para Inglaterra. Las viejas leyendas británicas se comunican, a través de la Bretaña armoricana, al continente. Galeses y bretones evocan su pasado mítico familiar” (García Gual, *Historia del rey Arturo* 24). Este proceso cultural presenta su primera gran manifestación en el siglo XII con la publicación de la *Historia Regum Britanniae*.

De ahí precisamente es de donde vendría Guillermo el Conquistador, como un Arturo redivivo, que liberaría a Inglaterra del yugo anglosajón, tal como la leyenda predicaba del Arturo herido y refugiado en Avalón. De este modo, Geoffrey de Monmouth revestía la invasión normanda de Inglaterra de tintes épicos legendarios, haciendo que el duque de Normandía representara una doble cualidad para Inglaterra: a) la recuperación de un pasado egregio, el pasado romano que se remontaba a Brutus y a Eneas y que tan bien había representado Arturo; y b) el regreso de lo celta (es decir, lo auténticamente autóctono) a Inglaterra, de modo que ya los invasores anglosajones no tendrían el poder que habían usurpado a los reyes celtas (Galván 133)

Recopilando los relatos orales y las crónicas a las que se tenía acceso en ese entonces, Geoffrey de Monmouth les escribe a los britanos su propia epopeya, en un momento de coyuntura política y cultural, del enfrentamiento inicial entre dos sociedades durante su primer encuentro. “La percepción de las diferencias culturales entre los anglonormandos y los pueblos de origen celta se acentuó en los siglos XII y XIII con la política expansionista de los primeros, mediante campañas militares y asentamientos permanentes. Esta interacción fue históricamente representada como la lucha entre civilización y barbarie” (Cordo Russo, *Representaciones* 1).

Pero esta marcada diferencia nunca es eterna, ya que inevitablemente frente a un encuentro cultural se producen sincretismos. Tal como plantea Barbara Newman, “cuando los significados sagrados y seculares se presentan en un texto, pero no pueden conciliarse armoniosamente, no siempre es necesario elegir entre ellos” (7-8)<sup>9</sup>. En el caso de los ingleses y los normandos, el rey Enrique II (1133-1189) y su esposa Leonor de Aquitania (1122-1204) fueron los que dieron pie a este proceso pidiéndole al poeta de la corte, Wace, que tradujera la *Historia* de Monmouth al anglonormando, texto que fue retitulado como el *Roman de Brut*:

---

<sup>9</sup> Traducción propia. Cita en su idioma original en el Anexo 1

Por otro lado, el interés por la historia del país donde Enrique II era rey, incitó a Wace a la traducción al francés de la *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth, escrita en prosa latina menos de veinte años antes que el *Roman de Brut*. Tanto la versión latina como la francesa aspiraban a proporcionar un tratado histórico sobre la isla, desde su fundador Brutus hasta los sucesores de Arturo en el siglo VII, siguiendo el orden cronológico ofrecido por el marco de la genealogía (V. Cirlot, *La novela artúrica* 13)

Si bien la crónica –o epopeya– de Monmouth fue bien difundida en Europa gracias, principalmente, a que fue escrita en latín, la traducción que hace Wace permitió que la historia del rey Arturo se insertara en la tradición en la que durante los siglos XII, XIII y XIV proliferó este género: el «roman» francés. A su vez, el roman francés se estaba desarrollando en el contexto de la tradición cortesana que, producto de diversos factores, comenzaba ya a entrar en crisis. Esto se puede ver evidenciado en los diferentes tratados sobre el «buen amor» que se estaban publicando, como, por ejemplo, el de Andrés el Capellán. Dichos tratados se escribían y difundían con el fin de reafirmar una tradición que comenzaba ya a estar en desuso, pero que seguía siendo defendida por algunos sectores de la aristocracia medieval más conservadora, entre los que se encontraban miembros de la Iglesia, como el ya nombrado autor del *Tratado del Amor (cortés)* (s. XII), que en muchos aspectos remite al *Ars Amatoria* (2 a.C. – 2 d.C.) de Ovidio (43 a.C. – 17 d.C.)

Es en este contexto en el que el poeta de la corte de Champaña, Chrétien de Troyes (1130-1183), escribe sus romans. *Erec y Enide* (1170); *Yvain, el Caballero del León* (1180); *Lancelot, el Caballero de la Carreta* (1177-1181); y, su obra más reconocida, pero que por desgracia quedó inconclusa con la muerte del autor, *Perceval o el Cuento del Grial* (1180-1183); fueron ambientadas en el mundo artúrico, con mayor o menor grado de cercanía a su corte. Por ende, como resultado tenemos obras escritas con tono épico, con relatos que vienen en su mayoría de la tradición oral celta, inmersas y escritas en un mundo cristiano, donde, tal como plantea Victoria Cirlot, “El mundo feérico de origen celta tan presente en *Perlesvaus* se va diluyendo aquí para poblar el espacio de la aventura caballeresca de blancas abadías y blancos monjes (...)” (*La visión abierta* 117). Y, para este propósito, la epopeya se presenta como una forma de escritura ideal:

La oposición entre profano y sagrado, pertinente en la mayoría de los otros géneros orales, se encuentra, de este modo, más o menos neutralizada por la epopeya. Entran en juego unas fuerzas reputadas como humanas, por una parte; representación hiperbólica mimética de

acciones que pertenecen al campo (muy variable según las culturas) de la experiencia. Y, por otra parte, fuerzas reputadas como sobrehumanas, formas figurativas y fantasmagóricas que engendran la representación de un universo sentido y querido distinto para siempre (Zumthor 116)

Posteriormente, a partir de estos primeros romans, y también en Francia, en el siglo XIII se escribe el *Ciclo Lanzarote-Grial* o *Ciclo de la Vulgata*. En sus cinco tomos, a los que hasta el día de hoy no se les ha podido asignar una autoría concreta, podemos encontrar casi todas las historias que hasta ese entonces se habían contado por separado, como aventuras propias de un determinado personaje, en una misma línea argumental congruente y sucesiva. Es en este conjunto de obras literarias en las que se basa principalmente el escritor inglés Sir Thomas Malory (1416-1471) para escribir su gran obra –y sin duda la que más ha influido en las reescrituras contemporáneas de la leyenda– *Le Morte d'Arthur*<sup>10</sup> (acabada en 1469 y publicada en 1485)

Después que hube terminado y dado fin a diversas historias, así de meditación como de hechos históricos y mundanos de grandes conquistadores y príncipes, y también a ciertos libros de ejemplos y de doctrina, muchos nobles y diversos gentileshombres de este reino de Inglaterra vinieron a demandarme, muchas y frecuentes veces, cómo era que no había hecho e impreso la noble historia del Santo Grial, y del más nombrado rey cristiano, primero y principal de los tres mejores cristianos y dignos, el rey Arturo, el cual debería ser recordado entre nosotros los ingleses antes que ningún otro rey cristiano (Caxton 31)

Así comienza su prólogo a la primera edición el editor William Caxton, cuando publica esta obra luego de la muerte del autor. Allí mismo nos cuenta que el texto que estaba presentando era “según una copia a mí entregada, la cual copia ha sacado sir Thomas Malory de ciertos libros en francés, y puesto en inglés” (Caxton 33). Remitiendo entonces a la tradición francesa anterior, Caxton publica así la que probablemente sería una de las últimas novelas de caballería medieval.

---

<sup>10</sup> También se encuentran algunos manuscritos con los títulos de *La mort d'Arthur* o *Morte Darthur*. El que más se utiliza como traducción al español es *La Muerte de Arturo*, por lo que la nombraré de esta manera a partir de aquí, considerando que su forma original es dudosa.

## **2. PERSONAJES: arquetipos literarios que surgen de la literatura artúrica**

Las historias de muchos de los personajes del mundo artúrico se escriben y se reinterpretan hasta el día de hoy. Su importancia en la Edad Media no fue menor, puesto que por su particular hibridación constituyeron nuevos arquetipos que encajaban tanto en el mundo cristiano como en el pagano. Una consecuencia de esto fue la necesidad de escribir por separado la historia de cada uno de estos personajes, recurso que, según Zumthor, viene de la épica: “En la tradición de un pueblo, la epopeya constituye, con frecuencia, un vasto conjunto narrativo bastante rigurosamente formalizado, pero del que cada recitador, en cada ocasión, no comunica nunca más de un episodio” (114). Es así como se desarrolla en la tradición francesa cada una de las historias de estos personajes, en la que, en la mayor parte de los casos, cada caballero tiene su propia epopeya, que se escriben con forma de roman.

Relato de acción que concentra en ésta sus efectos de sentido, parca en adornos anejos, la epopeya pone en escena la agresividad viril al servicio de una gran empresa. Fundamentalmente, narra un combate y separa, entre sus protagonistas, una figura fuera de lo común que, aunque no salga siempre vencedor de la prueba, no por ello suscita menos admiración (Zumthor 111)

En la leyenda artúrica, como en la mayor parte de la literatura, podemos identificar dos tipos de personajes: los femeninos y los masculinos. Los personajes masculinos abundan y destacan por ser una transformación, como ya mencioné en el capítulo anterior y que además veremos de forma detallada más adelante, del héroe épico de la epopeya clásica. Representan, en muchos casos, los ideales de la masculinidad, llegando algunos incluso a mantenerse hasta el día de hoy. El honor es esencial en su composición, así como, buscándolo o no, todos y cada uno de ellos logra alcanzar la gloria.

Por otro lado, los personajes femeninos, sin bien no son tantos como los masculinos ni poseen su propia «épica» medieval, tienen un potencial e influencia que, incluso me atrevo a decir, marcaron el inicio de un nuevo arquetipo en la literatura. Son figuras atípicas, poderosas y adúlteras, con deseos y motivaciones propias. A algunas las mueve el amor, a otras la magia y las tradiciones, pero, contrario a lo que podríamos pensar, son siempre las encargadas de impulsar la acción, ya sea impidiendo que los caballeros cumplan su destino o incitándolos a hacerlo.

## 2.1. El rey legendario: Arturo de Britania

No podría abrir la discusión sobre los personajes en este informe sin comenzar por aquel que reúne todas las historias. Legendario desde su nacimiento, profetizado por los celtas, los britanos esperan hasta el día de hoy su retorno para que, el día en que necesiten unirse, puedan hacerlo en torno a un mismo líder. Porque eso es lo que representa Arturo: la unión de todos los pueblos que han habitado Britania.

Ya discutí su origen histórico en el capítulo anterior, por lo que aquí me centraré en su transformación en el ámbito literario. En el *Mabinogion*, es primo hermano de Culhwch, que acude a él para que lo ayude a obtener la mano de Olwen. En el proceso, y haciendo uso de un recurso narrativo muy similar al que vemos en la *Ilíada* con el catálogo de las naves, nos enteramos de que Arturo había ayudado ya a otros grandes guerreros a cumplir sus hazañas, muchos de ellos transformándose en gobernantes locales. Gracias a Arturo, su primo es capaz de cumplir todos los requerimientos de Ysbaddaden Bencawr, padre de Olwen, para obtener la mano de su hija. Para esto, Arturo hace uso de los diferentes favores y lealtades que le deben los caudillos de Britania, siendo así capaz de movilizar a todas las huestes de la isla con un simple llamado. También, en el *Cuento de la dama del pozo*, el hogar de Arturo se presenta como un lugar de encuentro, donde el monarca crea el lugar propicio para que sus caballeros y súbditos cuenten cada una de sus hazañas, entre carnes e hidromiel, y las sumen así a lo que conocemos como «universo artúrico». Es, una vez más, el lugar al que todos los aventureros quieren volver, algo que lo hace extrañamente similar a los reyes que esperan a los grandes héroes en las Islas del Paraíso del Otro Mundo.

Algo parecido ocurren en *Sir Gawain y el Caballero Verde*, donde Arturo es presentado como el más noble de todos los reyes que gobernaron Britania, precisamente después de recordarnos el pasado troyano de toda la estirpe britana, un recurso que se utiliza con un solo propósito: Arturo es el mejor de los descendientes de los héroes. En paralelo a esto, se le describe como un rey muy «humano»: “Era muy alegre, y su ánimo tenía algo de infantil. Amante de la vida animada, no gustaba de permanecer mucho tiempo inactivo, de modo que le dominaban su sangre joven y su talante antojadizo” (3). El carácter jovial de Arturo es algo que se repite en diferentes obras como una característica propia de él que ayudaba a crear y conservar este ambiente familiar y de encuentro en la corte de Camelot.

Los caballeros erraban por la geografía mágica de sus alrededores, para luego volver y contarle lo vivido al rey que mantenía el escenario propicio para llevar a cabo sus aventuras y hazañas. Incluso en *Li contes del graal*, la corte artúrica se presenta como un lugar seguro, donde el rey «Artús» representa la justicia en el mundo caballeresco. Cuando Perceval vence al senescal Anguinguerón, y posteriormente a su señor Clamadeu, en vez de matarlos, puesto que habían solicitado merced, los envía a la corte del rey Artús para que se conviertan en prisioneros allí.

Pero son Geoffrey de Monmouth y Sir Thomas Malory los que más se dedican a describir a este personaje desde su nacimiento. Ambos lo presentan como un hijo concebido fuera del matrimonio, solo que Monmouth lo muestra como un adulterio indeseado, ya que en el momento en el que yacen juntos Igraine con Uther, el duque de Cornualles aún no estaba muerto, mientras que Malory se preocupó de matar al duque antes de que consumaran el acto, estableciendo que “el rey Uther yació con Igraine más de tres horas después de la muerte del duque, y esa noche engendró en ella a Arturo” (Malory 39-40). A través de este argumento, Malory se ahorra el problema de que, de hecho, es un hijo bastardo, mientras que a Monmouth esto último parece no importarle en lo más mínimo.

Aparte de estas pequeñas diferencias en contenido, estos dos autores presentan su versión del mito con estilos narrativos bastante diferentes. Si bien afirmé anteriormente que la crónica de Monmouth es mucho más cercana a las formas de la epopeya, la intención inicial del clérigo sigue siendo la de escribir una crónica histórica, por lo que su narración de los hechos es mucho más precisa y acotada. En cambio, *La muerte de Arturo* es una novela de caballería en su máximo esplendor. Describe con precisión cada uno de los eventos anteriormente relatados en la tradición literaria artúrica. Muy pocas cosas se le escapan y logra ahondar en las historias de casi todos los personajes que alguna vez tuvieron una epopeya propia, e incluso en los que no.

De esta manera, Malory describe de forma mucho más precisa la formación de Arturo desde su nacimiento, dándole un origen y evolución de personaje mucho más preciso. Mientras, Monmouth simplemente establece que, una vez muerto Uther Pendragon, Arturo es coronado rey para restablecer la estabilidad de la isla, siento este “un joven de quince años, de un valor y una generosidad sin precedentes”, donde ya “su innata bondad le había



granjeado tanto favor a los ojos del pueblo” (220). En la *Historia*, Arturo llega al poder ya como un rey amado por su gente. Muy seguramente las y los lectores de la Edad Media conocían el mito y no necesitaban una mayor explicación de cómo llegó a ser amado este rey. Pero al público de Malory, viviendo en el ocaso de la caballería y habiendo leído ya sobre tantos otros magníficos héroes, además de las muchísimas versiones de esta leyenda, había que darle una mejor justificación. Es así como Malory, haciendo uso de sus habilidades como narrador, le da una infancia humana a Arturo, un pasado en el que no siempre fue el magnífico rey del que hablan las historias, sino que un niño sin padres, bastardo, criado por otra familia: “Así, pues, entregaron el niño a Merlín, y éste lo llevó a sir Héctor, quien mandó a un hombre santo que lo bautizase, y le pusiese de nombre Arturo; y la esposa de sir Héctor lo crio con su propia teta” (Malory 41). Arturo crece entonces como un niño «normal», junto a quien consideraría su hermano, y que luego pasaría a ser su senescal, Kay.

Otro elemento narrativo que incluye Malory en el relato, que probablemente tomó del *Ciclo de la Vulgata* y que sirvió de imagen épica para toda la literatura y cine posteriores, es el de la espada insertada en una piedra, a las afueras de una capilla en Londres, con una inscripción que dice: “QUIENQUIERA QUE SAQUE ESTA ESPADA DE ESTA PIEDRA Y YUNQUE, ES LEGÍTIMO REY NATO DE TODA INGLATERRA” (43). Durante el año nuevo, se reunieron a las afueras de esta iglesia los mejores caballeros del reino, con el objetivo de realizar una justa y así encontrar a los hombres que serían dignos de sacar la espada de la piedra. Mientras se realizaba en torneo, el hermano de leche de Arturo, Kay, se dio cuenta de que había olvidado su espada en casa, por lo que Arturo se ofreció a ir en busca de ella. Al no encontrar a nadie, pues todos los miembros de la familia se habían ido a ver las justas, Arturo se dijo a sí mismo: “Iré al atrio de la iglesia y me llevaré la espada que hay hincada en la piedra, pues no estará mi hermano sir Kay sin espada este día” (44). Y así lo hizo. Cuando Sir Héctor, su padre hasta entonces, se enteró de que había sido él quién había logrado sacar la espada, le pidió que lo hiciese de nuevo frente a todos los caballeros, prueba a la que Arturo pudo superar sin mayor problema. Pero su origen poco claro –ya que Merlín no había dicho a Sir Héctor quiénes eran los verdaderos padre y madre de Arturo– lo obligó a tener que probarse frente al reino no solo durante la celebración de Navidad, sino que también en Candelaria, Pascua de Resurrección y Pentecostés. Solo una vez que se hizo

evidente que Arturo sería el único capaz de sacar la espada de la piedra, el mismo pueblo demandó que fuese coronado rey.

Y en la fiesta de Pentecostés probaron a sacar la espada toda clase de hombres, pero ninguno consiguió salir airoso salvo Arturo, (...), por donde la gente gritó a una voz:

—Queremos tener a Arturo por rey; no queremos aplazarlo más, pues vemos que es voluntad de Dios que sea él nuestro rey, y mataremos al que se oponga.

Y seguidamente se arrodillaron todos a un tiempo, ricos y pobres, y suplicaron a Arturo merced, por haberle postergado tanto tiempo. Los perdonó Arturo, tomó la espada con ambas manos, y la ofrendó sobre el altar donde estaba el arzobispo, y fue hecho caballero por el mejor hombre que allí estaba (Malory 47)

A pesar de contar con el apoyo de la gente, el comienzo del reinado de Arturo no fue fácil ni para él ni para sus recién nombrados caballeros. La incertidumbre que producía su origen seguía haciendo meya en su imagen, especialmente en la que tenían de él los otros reyes de Britania, como Lot de Lothian y de Orkney, Uriens de Gore y Nentres de Garlot, que contaban con grandes ejércitos de caballeros. Por suerte, Merlín logra convencerlos de que es el legítimo hijo de Uther, de ahí la importancia de si es producto de un adulterio o no.

La extensión de la obra de Malory, con todas y cada una de las aventuras que relata, da para un informe completo, por lo que para este apartado es necesario que seleccione momentos precisos de la historia del rey Arturo para entender su desarrollo como personaje. Uno de ellos, que ya lo relaté, es su nacimiento e infancia, que marcan su pequeño «camino del héroe». El segundo de ellos, que tiene relevancia en cuanto a la glorificación del personaje, es su muerte. Arturo no puede morir. Está sumido en un sueño eterno, esperando a que su pueblo un día necesite su regreso. Desde su primera aparición en la tradición escrita, donde “el Arturo que nos presenta Monmouth es el rey que se refugia en Avalon para recuperarse de las heridas, de donde ha de volver para rescatar el reino de la opresión de los anglosajones” (Galván 133), su regreso está profetizado.

Llegó el verano, y, cuando se disponía a marchar sobre Roma y había comenzado a atravesar las montañas, le anunciaron que Mordred, su sobrino, a cuyo cargo había quedado Britania, se había coronado a traición rey de la isla, usurpando su trono, y que, además, la reina Ginebra, rompiendo el vínculo de sus primeras nupcias, se hallaba unida a Mordred en abominable adulterio (de Monmouth, Historia de los reyes de Britania 273)

Traicionándolo desde las dos esferas principales del ámbito masculino –rey y marido—, “Mordred se había atraído a Escotos, Pictos, Hibernenses y a cuantos le constaba que odiaban a su tío”, llegando a disponer “de unos ochenta mil hombres en total, entre paganos y cristianos” (274). En las últimas batallas mueren sus mejores caballeros; Gawain, Kay; y había perdido ya a su amada reina. “Y el propio Arturo, aquel famoso rey, fue herido mortalmente y, trasladado desde allí a la isla de Avalon a fin de curar sus heridas, cedió la corona de Britania a su primo Constantino, hijo de Cador, duque de Cornubia, en el año 542 de la encarnación del Señor” (277-278)

Thomas Malory nos presenta una decadencia previa, también en parte causada por Mordred, del reinado de Arturo. Al destaparse la infidelidad de la reina con Sir Lancelot, conflicto que Arturo deliberadamente había evitado abordar, pero que gracias a Mordred sale a la luz, los caballeros de la Tabla Redonda, y el reino entero, se divide en dos bandos. Para el rey, esto no solo significaba una inestabilidad política en Britania, sino que también un gran peso en su lado más «humano»: “muy mal sabía al rey esto, que moviesen ningún rumor sobre sir Lanzarote y su reina; pues el rey abrigaba una sospecha, pero no quería saber de ello, pues sir Lanzarote había hecho tanto por él y la reina, tantas veces, que sabed que el rey lo amaba muchísimo” (893). A Arturo lo mata, finalmente, la deslealtad de sus caballeros, conflicto que lleva gestándose casi desde el inicio mismo de su reinado, que comienza con el caballero Lancelot, pero termina con la traición de Mordred, su propio hijo.

Y de Arturo no hallo nada más escrito en libros autorizados, ni he leído nunca con certeza de su muerte, sino que fue llevado a una nave en la que estaban tres reinas, de las que una era la hermana del rey Arturo, la reina Morgana el Hada; la otra era la reina de Northgales, y la tercera la reina de las Tierras Desoladas (...). Más de la muerte del rey Arturo no he podido hallar, sino que estas damas se lo llevaron a enterrar; y allí fue enterrado, de lo que dio testimonio el ermitaño que en otro tiempo fue obispo de Canterbury; aunque el ermitaño no sabía de cierto si era verdaderamente el cuerpo del rey Arturo (949-950)

Así, Malory deja abierta la posibilidad, tal como habían hecho ya muchos desde Monmouth, a que Arturo aún siga vivo. Nadie estaba seguro de que aquel cadáver que enterraron haya pertenecido al rey, ni tampoco se encontró más información sobre su persona. Los diferentes narradores que ha tenido esta leyenda se encargaron de mantener vivo el sueño de que su rey legendario pueda retornar algún día para salvarlos de los invasores. Este sueño

constituye lo que algunos llaman «la esperanza bretona», el mayor legado de Arturo hasta el día de hoy.

## 2.2. El sabio consejero: Merlín y los druidas

Merlín debe ser el único personaje con el que nos hemos encontrado más de una vez fuera de la leyenda artúrica. Lo utilizan muchas veces sin cambiar ni su nombre ni su origen, porque no importa donde esté, él siempre va a ser Merlín, el druida, el maestro del héroe, su fiel consejero que puede ver más allá del mundo terrenal. Siempre anciano –representando la sabiduría– acompaña en su camino a aquellos que no están listos para las hazañas que les depara el destino. Porque el rol de Merlín no es ser el personaje principal, sino asegurarse que aquellos y aquellas que tienen una misión en el mundo, la encuentren y la lleven a cabo, no sin dificultad, para que la paz siga reinando en el mundo.

Nombre del sacerdote en el sistema religioso de los celtas. El nombre proviene del radical *dru-*, que es superlativo, y de un término emparentado con el latín *videre* y el griego *idein*. Un druida es, pues, uno *muy vidente* o *muy sabio*. Los druidas constituyen una clase sacerdotal muy poderosa, dentro de la cual se agrupan distintas especializaciones y una jerarquización muy estricta. El druida propiamente dicho está en la cúspide de esta jerarquía. Cualquiera puede acceder a la clase druídica después de realizar largos estudios, de por lo menos veinte años. El druida participa en la vida social, política, cultural, jurídica y religiosa del grupo a que pertenece. Forma, con el rey, una auténtica pareja, un poder bicéfalo sin el cual nada puede hacerse. Él es quien inspira la acción que el rey ejecutará. En una asamblea, el rey habla siempre a continuación del druida, pero éste no es nada sin el rey (Markale 55)

Así lo han hecho durante siglos los diferentes merlines, y probablemente lo sigan haciendo en las historias que están por venir. Tal vez esto se deba a que la figura de Merlín tiene muy probablemente un origen anterior a la leyenda artúrica, basada en la figura de los druidas presente en el mundo galés, pese a que su primera aparición en la escritura sea, como muchos otros de los personajes artúricos, en *Historia Regum Britanniae*: “el nombre Merlín no aparece en ningún texto anterior a 1134, el año en que Geoffrey de Monmouth publica su *Prophetia Merlini*, que luego incluirá, como libro VII, en su *Historia Regum Britanniae*. (El nombre está en relación clara con el galés Myrddin, y varios poemas galeses atestiguan la fama de un profeta y vate galés de ese nombre...)” (García Gual, *Merlín* XVIII). Unos años

después, y de la mano del mismo autor, volveríamos a encontrarnos con este personaje, solo que ahora como protagonista de su propia historia.

En *Historia Regum Britanniae*, Merlín es presentado como hijo de una noble dama, hija de un rey britano, pero con un padre desconocido que, según los sabios, podría tratarse incluso de un demonio incubo. Madre e hijo son llamados ante el rey britano Vortegirn, quien, ante la imposibilidad de alzar una torre, decide, por consejo de sus magos, derramar sobre la tierra la sangre de un niño sin padre, papel en el que encajaba a la perfección el joven Merlín. Pero estando presente en el lugar, Merlín revela que con su sangre no se solucionará el problema, ya que ocultos en los cimientos se encuentran dos dragones dormidos. Uno blanco y uno rojo, estos dragones representan a los sajones y a los britanos respectivamente. Cuando estos dragones son despertados, comienzan una feroz batalla que, según Merlín, representa la pugna de siglos que está por venir entre sajones y britanos. A partir de esta visión es que Merlín relata sus primeras profecías:

«¡Ay del dragón rojo, pues su aniquilación está próxima! Su caverna será ocupada por el dragón blanco, que se identifica con los Sajones a los que has invitado. El rojo representa al pueblo de Britania, que será sometido por el blanco.

» Sus montañas y valles serán igualados, y los ríos que surcan los valles manarán sangre en vez de agua. El culto de la religión será abolido y se hará manifiesta la ruina de las iglesias.

» Al final prevalecerá la raza oprimida y se alzarán contra la crueldad de los invasores. El jabalí de Cornubia vendrá en su ayuda y pisoteará los cuellos enemigos con sus pezuñas. Las islas del Océano caerán en su poder y los bosques de Galia serán suyos. Temblará la casa de Rómulo ante su crueldad, y su final será dudoso. Andará en boca de los pueblos, y sus hazañas servirán de alimento a los narradores de historias. Seis de sus descendientes empuñarán el cetro, pero después de ellos resurgirá el gusano germánico (173)

En el segundo relato de Geoffrey de Monmouth, *Vita Merlini* (1148), se nos presenta a un Merlín anterior al mundo artúrico, inmerso en el caos y la angustia que trae consigo la guerra. El conflicto entre los pueblos bretones le produce un inmenso dolor a este Merlín, mucho más melancólico que el que conocimos en el primer texto del clérigo. Según García Gual, este Merlín “probablemente recoge rasgos de una tradición céltica, que se encuentra también, más libre, en los poemas galeses de Myrddin que, aunque sean del s. XII, testimonian un abolengo secular” (García Gual, *Merlín* XXVI). Myrddin, de acuerdo con lo recopilado por Jean Markale, es simplemente la forma que utilizan los galeses en sus relatos para nombrar al druida Merlín, sin implicar ningún significado adicional (113).

En su dedicatoria, Monmouth establece que va “a cantar la furiosa locura de un adivino que predecía lo por venir, la musa juguetona de Merlín” (Vida de Merlín 3), estableciendo, al igual que en su *Historia*, un puente directo entre su relato y la tradición épica, si es que no con la *Ilíada* misma: “La cólera canta, oh diosa, del Pelida Aquiles (...)” (Homero 1). Monmouth llama a Merlín «musa juguetona» por su carácter de visionario y profeta, que se asemeja mucho al rol que cumplían las musas en la epopeya clásica, relatando –cantando, si buscamos ser más precisos— las pasadas y futuras hazañas de los héroes.

El mago Merlín es ante todo un extraño solitario, enloquecido ante el espectáculo de la sangrienta y fratricida batalla, que quiere retirarse a la inhumana y tenebrosa soledad de los bosques, para habitar allá en compañía de los animales salvajes. (...) Merlín, enloquecido, se vuelve un «hombre salvaje», olvidado de su familia y su parentela, que desconcierta a los demás con sus profecías, de una aparente incoherencia y una latente veracidad. Entre las bestias, en lo profundo del bosque encuentra refugio el sabio, como un antiguo druida, al margen de la corte civilizada (García Gual, *Merlín* XXIV)

Este enloquecido hombre, solo “cobra, por fin, memoria de sí y recuerda que solía él ser Merlín” (11) ante el sonido de la lira o el sabor del agua viva. Lo único que lo ata a la realidad es su familia, su esposa y hermana, y el amor que siente por ellas. Pero a medida que va creciendo su capacidad de vidente, y ve todas las guerras que están por venir, pareciera que decide permanecer en la locura. Es allí cuando se interna en el bosque, ya abalado por su hermana –que algunos creen que podría tratarse de una figura primitiva de Viviane–, y permite que los escribas pongan en papel sus delirios.

Las pocas veces que Merlín se refiere a alguna divinidad en la primera mitad del relato, lo hace aludiendo a los dioses y diosas romanos, tales como Venus y Apolo (Febo), por lo que podemos suponer que, en la *Vita*, a diferencia de la *Historia*, Geoffrey de Monmouth nos está relatando un tiempo mucho anterior aún a la llegada del cristianismo a las Islas Británicas. Solo cuando Merlín avanza cronológicamente en sus profecías es que podemos apreciar la mención del Dios cristiano, como si Merlín se fuese moviendo en el tiempo a medida que relata lo que va a ocurrir, e incluso él mismo reconoce, ya casi al final de la obra, que estaba “como arrebatado en mí mismo, como si fuera puro espíritu conocía la historia de las gentes del pasado y predecía lo por venir, entonces, sabiendo yo los arcanos de las cosas, en tendiendo los vuelos de las aves, y el decurso de los astros, y los movimientos

de los peces, esto me tenía agitado y me negaba la quietud connatural a la mente humana según severa ley” (39).

Aun así, la forma en la que nombra a los dioses llama mucho la atención, ya que en su *Historia* a Geoffrey de Monmouth no le importó recurrir a anacronismos en cuanto a lo que a la fe cristiana se refiere. Incluso si nos dirigimos a las primeras páginas de esta crónica, donde se relata la llegada de los descendientes de Eneas desde Bruto, no encontraremos referencias a las creencias religiosas de los primeros habitantes de Britania. Pero ya cuando llegamos al episodio de las invasiones de Julio César, tanto él como Casibelauno, rey de los britanos y quien, por lo tanto, debiese ser pagano, nombran y se dirigen en más de una ocasión al Dios cristiano, pese a que Cristo ni siquiera había nacido.

Si bien se le atribuye a Geoffrey de Monmouth, no se sabe a ciencia cierta si *Vita Merlini* es una obra escrita o no por el clérigo. Esta duda se hace más latente cuando comparamos al personaje en ambos relatos, ya que se nos presenta un Merlín totalmente diferente al que conocimos en la *Historia Regum Britanniae*. A partir de esto, no sería muy loco pensar, o bien que se debe a que se trata de dos autores diferentes, pero que con los años se le atribuyó el texto a Geoffrey de Monmouth por su anterior y muy cercana en fecha de publicación *Historia*, o que responde a la existencia de principalmente dos Merlines en la tradición oral, como plantea el cronista galés Giraldus Cambrensis (s. XIII) en su texto *Itinerarum Cambriae*, donde establece una división rotunda entre dos merlines:

(...) el primero «llamado Ambrosius, que profetizó en el tiempo del rey Vortigern», que sería, por supuesto, el profeta del que habla Geoffrey de Monmouth en su *Historia Regum Britanniae*; y un segundo Merlín «nacido en Escocia, que fue denominado Celedonius, por el bosque Celidonio en el cual profetizaba, y Silvester, porque, cuando estaba enzarzado en un marcial combate, descubrió en el aire un terrible monstruo y desde ese momento enloqueció y, tomando refugio en un bosque, vivió una vida selvática hasta su muerte. Este Merlín vivió en los tiempos del rey Arturo, y se cuenta de él que profetizó más completa y explicativamente que el otro» (Cit. en García Gual, *Merlín XXVII-XXVIII*)

Es este segundo Merlín el que conocemos más acabadamente en la *Vita Merlini*, pero el primero, que es presentado en la *Historia*, crea una ambigüedad en torno a la identidad del personaje, ya que posee el mismo nombre que Aureliano Ambrosius, caudillo guerrero antecesor de Uther Pendragon, es decir, que “el Merlín profeta niño se confunde con el jefe militar que luego es coronado rey como Aurelius, lo que hace a esta versión de Merlín

absolutamente insostenible desde un punto de vista lógico” (Galván 136). Quizá por esta misma razón es que el que más nos suena conocido hasta el día de hoy, y el que más se conservó en la tradición literaria, es el Merlín «silvestre».

La primera vez que aparece Merlín en *La muerte de Arturo* de Thomas Malory, lo hace como sanador. Un subordinado de Uther acude en su búsqueda puesto que el rey ha caído “enfermo de rabia y amor por la hermosa Igraine” (3), por lo que Merlín accede a sanarlo con la condición de que, luego de yacer con Igraine y engendrar a Arturo, le entregue a su hijo para que él lo críe como le parezca. Desde ese momento es él quien traza el camino de Arturo, su camino del héroe, hasta que este se convierte en rey, y lo acompañará incluso hasta su eterno descanso, cruzando con él en una barca a la perdida isla de Avalon.

### 2.3. Los caballeros

El caballero es el dominador, el logos, el espíritu que prevalece sobre la cabalgadura (la materia). Pero esto no es posible sino a través de una larga técnica de aprendizaje. Podemos ver ésta, en su aspecto histórico, como un real esfuerzo por crear un tipo humano –el caballero– superior a todos los demás. En consecuencia, la ecuación del caballero tendía a fortificar su cuerpo, pero a la vez, paralela y predominantemente, a educar su alma y su espíritu, su sentimiento (moral) y su intelecto (razón) para permitirle un dominio y dirección adecuados del mundo real y una participación perfecta en las jerarquías del universo (feudal, organizado según el modelo de las jerarquías celestes, desde el barón al rey) (J. E. Cirlot 107)

Así comienza Juan Eduardo Cirlot su larga descripción del caballero en su *Diccionario de símbolos*, haciendo referencia a los dos ejes fundamentales de la configuración de esta figura: la fortificación del cuerpo y del espíritu. La novela artúrica no es el único tipo de literatura en la que podemos encontrar la figura del caballero medieval. El medievalista Jacques Le Goff afirma que “la caballería fue la expresión más característica del feudalismo” ya que “combinó con bastante facilidad su carácter aristocrático con la ritualidad religiosa y las instituciones monárquicas” (45). Si miramos al pasado, podemos decir que son los nuevos héroes épicos de la Edad Media que, después de un proceso de cristianización, se adecuaron a las nuevas armas y herramientas que les proveía su contexto histórico.



La caballería aparece en el siglo XI. La categoría de los *milites* (en el latín popular *caballarii*) se difunde ampliamente hacia el año 1000, primero en el centro norte de Francia, después, en el siglo XI, en las regiones mediterráneas, y por fin en el resto de la cristiandad. Los *milites* son, a su vez, guerreros al servicio de señores más importantes y guardianes de castillos al servicio de estos mismos señores; muchos de estos castellanos se emancipan y se convierten en independientes durante los siglos XI y XII (Le Goff 43)

A pesar de esto, desde mi punto de vista y experiencia en la lectura, si considero que los modelos de caballería que más han permanecido hasta el día de hoy son los que se desarrollaron a partir de la aparición del caballero artúrico en el *roman* francés. En la misma definición de J. E. Cirlot podemos identificar ya características que se consolidaron en la romanización de la figura del caballero artúrico, tal como veremos de manera más completa a continuación, trazando en primera instancia el camino que recorre la configuración del caballero y de qué manera se transformó en la figura del caballero artúrico que conocemos hoy, tales como lo son Lancelot, Perceval, Gawain y Galahad, llegando con este último a la espiritualización máxima del caballero medieval.

### 2.3.1. **Los orígenes del caballero:** del cruzado al caballero artúrico

Como vimos en el capítulo anterior de este informe, el mito artúrico desde sus inicios en la tradición escrita se ha planteado como continuación y transformación de la tradición épica. La crónica de Geoffrey de Monmouth tiene más rasgos en común con la epopeya clásica que con una crónica medieval, comenzando con el origen que les da a todos los britanos, una característica que, a pesar de que ya la he mencionado varias veces, conviene recordar siempre a la hora de leer este trabajo. Pero para que se llegara a conformar la figura del caballero artúrico, se tuvo que pasar por un largo proceso de cristianización de la sociedad medieval, que afectó tanto a la figura del héroe épico clásico como a la del *miles* romano. De esta forma se llegaría a la primera etapa fundamental en la historia de la caballería: la aparición del caballero cristiano.

La construcción del ideal de caballero cristiano se puede considerar como un hecho a hacia mediados del siglo XI con lo que posteriormente se denominará como «Reforma

Gregoriana» de la Iglesia Católica, impulsada por el papa Gregorio VII (1020-1085). Durante la primera mitad del siglo XI se hicieron evidentes para el papado las consecuencias que había traído la división del poder generada por el sistema de organización feudal. Desde Roma se había perdido casi todo el control eclesiástico sobre los arzobispados locales de los diferentes feudos de Europa. Este problema podía llegar casi a reinos completos, donde la conexión con el papado era casi nula.

Luis García-Guijarro Ramos, en su libro *Papado, Cruzadas y Órdenes militares, siglos XI-XIII*, relata que “Gregorio VII, tras la muerte en 1080 del oponente de Enrique IV, Rodolfo de Suabia, pidió que el nuevo rey alemán elegido adquiriera el compromiso de convertirse en *miles sancti Petri et illius (pape)* en juramento que tendría lugar la primera vez que viera al papa” (37). Esto implicaría que ya no solo son soldados de Dios, sino que también de todos los sucesores de San Pedro: los papas. Sobre estas bases es que Urbano II, papa subsiguiente a Gregorio VII y uno de los que él mismo había sugerido para sucederlo, a finales del año 1095 hace el primer llamado a recuperar Jerusalén mediante el uso de las armas. Es así como, en palabras de Jacques Le Goff, “en el curso del siglo XI, se aceleró la evolución que alejó a la Iglesia y a cristianismo medieval del espíritu pacifista del cristianismo primitivo. La Iglesia se aferró a la idea de una necesidad, e incluso de una utilidad, de la guerra en ciertas condiciones” (43). La expresión máxima de este cambio de paradigma en la cristiandad fue el surgimiento y respaldo, durante el siglo XII, de las órdenes militares religiosas:

En los inicios del siglo XII surgieron unas instituciones, las órdenes militares, peculiares por la combinación de dedicaciones hasta entonces antagónicas: la espiritualidad monástica y las actividades armadas. Estas nuevas experiencias representaron un paso adelante en la consideración de la milicia, ya no sólo aceptada y promovida en forma de cruzada, sino convertida en camino alternativo de perfección a través de una práctica religioso-guerrera de servicio a la sede de Pedro, con la que los institutos que ejercitaban dicha vía estaban conectados de forma directa y prioritaria (García-Guijarro Ramos 16)

Se fundan así órdenes como la del Temple, San Juan de Jerusalén, Calatrava, Santiago o Avis, que desde sus lugares como hombres religiosos (monjes, clérigos, obispos, entre algunos de ellos) estaban convencidos, tanto así que lo llevaban a la práctica, de la idea de que para poder llegar a la paz era necesaria la guerra. Y es así como surge y se consolida en el imaginario medieval el concepto de «guerra justa». El académico Martín Alvira Cabrer

plantea que para compatibilizar el ideal pacifista del cristianismo con el carácter guerrero de la sociedad medieval tuvieron que trabajar tanto teólogos como juristas de la época, y que “el resultado fue la elaboración de la noción de «guerra justa». (...) Para estos intelectuales, la guerra justa era el medio legítimo para reparar las injusticias, recomponer el orden del mundo y, lo que es más importante, restaurar la paz, una paz verdadera y justa” (279). De esta idea surge un nuevo ideal de caballero cristiano, que defiende a través de las armas los valores de su fe. Este modelo se vio reforzado con el éxito que estaba teniendo en ese entonces la campaña de reconquista de la península ibérica, algo que podemos ver reflejado en la literatura con personajes como Rodrigo Díaz de Vivar, en el *Cantar de Mio Cid*.

Durante la segunda mitad del siglo XIII, el mallorquín Ramon Llull escribe un pequeño tratado sobre los principios que deben regir a todo caballero, titulado *Libro de la orden de caballería* (1274-1276). En este, entre los muchos temas de caballería a los que se refiere, Llull ahonda en la relación que debe establecerse entre los caballeros y los miembros del clero, donde afirma que “la mayor amistad que puede haber en este mundo, debería ser entre clérigo y caballero” ya que ser parte de la clerecía “no es contrario al orden de caballería, el caballero no mantiene este orden suyo, cuando es contrario o desobediente a los clérigos, que vienen obligados a amar y mantener el orden de caballería” (30). El análisis que hace Ramón Llull no es muy diferente al que hacen algunos fundadores de órdenes militares como San Bernardo de Claraval, y que de cierta manera también abren la puerta al caballero para que se interne en el mundo de la cortesía.

En este contexto, Jacques le Goff plantea que “la cristianización de los caballeros se marcó también por las insistentes referencias a los santos que les fueron adjudicados como patronos y que tuvieron un lugar de primera fila en la hagiografía medieval”, donde “San Jorge fue el modelo de caballero cortesano que pone su fuerza, su valor y su naturaleza sagrada al servicio de los débiles” (44). La inclusión de los modelos provenientes de la cortesía en la figura del caballero medieval fue otro factor que afectó de manera significativa en su desarrollo, especialmente el literario.

Victoria Cirlot, citando las palabras de un antiguo estudioso del área, nos recuerda en su libro *La novela artúrica: orígenes de la ficción en la cultura europea* que “la fusión del clérigo y del caballero, según la célebre expresión de R. R. Bezzola, hizo posible la cultura

cortesana del siglo XII y, de modo especial, la aparición y desarrollo del roman” (11). Con la evolución de la cultura cortesana, especialmente en el norte de Francia, la figura de este nuevo clérigo-caballero encontró un ambiente que le permitía consolidarse en el mundo literario, transformando la figura caballescica que se había creado a partir del héroe épico. Una de las obras más significativas que abrieron paso a esta nueva tradición fue la traducción que hizo el poeta anglonormando Wace de la crónica *Historia Regum Britanniae* del clérigo Geoffrey de Monmouth, el *Roman de Brut* (1155):

El escritor anglonormando dramatiza la historia de un modo especial ante un tema de amor. Al tratar el amor de Uther por Igera, Wace crea un modelo descriptivo de ese estado que será innumerablemente repetido por los romanciers posteriores. Las descripciones del universo cortesano se encuentran amplificadas y, sobre todo, adaptadas a la lengua habitual de las cortes señoriales de mediados del siglo XII. (...) La identificación del mundo artúrico (...) con el universo cortesano como la realidad política y social que se trataba de imponer en el norte de Francia, resultan ya inevitables a partir de la obra de Wace (V. Cirlot, *La novela artúrica* 30)

El roman se transforma entonces en un estilo ideal para este nuevo tipo de caballería. El mismo Juan Eduardo Cirlot, cuya definición de caballero revisamos el comienzo de este capítulo, continúa su descripción del símbolo del caballero diciendo que “hasta el punto en que los mojes, sacerdotes o seglares, conservan su cabalgadura y la dominan, pertenecen a la caballería espiritual (simbólica) de la que estamos hablando en buscadas interferencia con la caballería del estamento historicosocial” (107). Es decir que, cuando el «buen cristiano» se sube y se apropia del caballo, con un afán empoderante, se transforma en un «caballero celeste». Es así como de la caballería planamente terrenal pasamos a una caballería elevada, espiritual. De esta forma, el caballero artúrico queda inserto no solo en el mundo de la épica, sino también en el de la cortesía. Esta hibridación que se produce entre lo cortés y lo épico permite que nuestros héroes-caballeros tengan objetivos y caminos más complejos que los que recorren simplemente tanto los caballeros cristianos como los héroes de la antigüedad.

A diferencia de lo que le acontecía al protagonista de la epopeya, el caballero errante en la novela no tiene una tierra patria por la que luchar ni va a conquistar un dominio feudal concreto, sino que cabalga por una extraña geografía, y se enfrenta a monstruos y malandrines de la más exótica catadura. (...) La *queste* es una misión que confiere un rumbo a esas andanzas erráticas del caballero en el universo utópico y fantástico que es el horizonte habitual de los relatos artúricos. (...) El héroe sin tierra y sin tarea propia adquiere una

dirección para sus aventuras. Tiene un blanco al que apuntan todas sus acciones (García Gual, *El héroe de la búsqueda del grial* 104)

La búsqueda del grial –santo grial luego de su cristianización— es una misión para la que se requieren las proezas y hazañas de más que un simple caballero medieval, ya que incluso los mejores caballeros artúricos van a fracasar en este camino. Solo el mejor de ellos logrará pasar todas las pruebas, sabiendo moverse ágilmente entre el mundo terrenal – físico— y celestial –espiritual—, sin perder su inocencia ni olvidar aquello que en primera instancia lo incitó a convertirse en caballero.

### 2.3.2. **Lancelot:** entre la lealtad a su rey y la lealtad a su amada

Desde su inclusión y canonización en el mundo artúrico, Lancelot es considerado el mejor de los caballeros de la Tabla Redonda. Su origen representa la unión entre los dos principales imaginarios presentes, el celta y cristiano, ya que es hijo de un rey britano, ya cristianizado, pero es criado, e incluso en algunos relatos parido, por la Dama del Lago, Viviana. Esta característica le valió su propio y singular nombre: Lancelot du Lac, o Lanzarote del Lago. Chrétien de Troyes es el primero en llevarlo a la corte de Arturo, con su célebre roman *Lancelot, el Caballero de la Carreta* (1177-1181):

Parece ser una invención de nuestro novelista. No hay trazas de su leyenda en escritores anteriores; pero bien pudieron contar sus hazañas los juglares bretones del tiempo. La leyenda de Lanzarote se desarrolla pronto: es el protegido de la Dama del Lago, un hada acuática y misteriosa, como son las hadas. Se le reconocerá como el mejor caballero, el más famoso paladín de la Tabla Redonda, espejo y flor de la caballería andante. Pero, desde un principio, lo que le define es su amor cortés a la reina Ginebra. Una pasión que marcará su destino: de la reina recibe la espada al ser nombrado caballero y en ese amor envejecerán ambos, al lado de Arturo. Según las normas del amor cortés, Lanzarote presta un acatamiento total a los mandatos, y aún a los caprichos de su amada; por ella arriesga su vida y su honor, y va hasta el Otro Mundo. En su doble y ambigua lealtad al rey Arturo, predomina el vasallaje a Ginebra, *domina perenne* (García Gual, *El héroe de la búsqueda del grial* 106)

A diferencia de la mayoría de los caballeros artúricos, que aparecen como personajes secundarios antes de tener su epopeya, Lancelot llega como protagonista de su propia historia. Incluso sin tener nombre durante la mayor parte del poema, se distingue enseguida de todos los demás caballeros. Apenas se entera del rapto de la reina Ginebra, va en su

búsqueda, y salta en la carreta sin pensárselo dos veces, a pesar de que solo aquel que “que era cogido en delito era puesto sobre la carreta y llevado por todas las calles”, por lo que, al subir sobre ella, “quedaba con el honor perdido, y ya no era más escuchado en cortes, ni honrado ni saludado” (26; vv 300-350). Por esta razón, hasta el mismo Gauvain, quien fue enviado espacialmente por el rey Arturo en busca de la reina, se niega a subirse. Pero mientras tanto, Amor tenía otros planes para Lancelot:

Pero Razón, que de Amor disiente, le dice que se guarde de montar, le aconseja y advierte no hacer algo de lo que obtenga vergüenza o reproche. No habita el corazón, sino la boca, Razón, que tal decir arriesga. Pero Amor fija en su corazón y le amonesta y ordena subir en seguida a la carreta. Amor lo quiere, y él salta; sin cuidarse de la vergüenza, puesto que Amor lo manda y quiere (de Troyes, *El Caballero de la Carreta* 27; vv 350-400)

Tal como le pasa a Dante en la *Vida Nueva* (1294), Lancelot se ha transformado en un esclavo de Amor, incapaz de desobedecer sus mandatos. Aquel que es capaz incluso de dejar su honor por su amada está muy lejos de representar el ideal masculino de la época, por lo que sus ideales y expectativas están mucho más ligadas al mundo femenino. No encarna, entonces, una fantasía masculina, sino una femenina, lo que quizá se debe a que esta obra, al igual que el *Perceval*, fueron un pedido especial de la condesa de Champaña.

El amor que siente por la reina Ginebra es central en su desarrollo como caballero. Pocas cosas importan más que ella, lo que genera un constante conflicto entre lo que es la lealtad que debe tener un caballero con su señor —rey, en este caso— y la que le debe a su amada. Esta encrucijada la podemos encontrar también en los relatos de Tristán e Isolda, pertenecientes al mundo artúrico, en los que tampoco se logra un equilibrio entre estos dos vasallajes. “¿Cómo logrará el héroe conjugar las dos lealtades fundamentales: la que debe como vasallo a su soberano, el rey Arturo, y la que debe, como amante, a su amada, la reina Ginebra? Parece como si Chrétien no quisiera ahondar en el conflicto trágico que plantea la historia romántica” (García Gual, *El héroe de la búsqueda del grial* 105), al punto en el que no fue capaz de terminar su historia, por lo que la deja encargada a otro poeta que quiera hacerse cargo de este problema.

Finalmente, se resuelve que este conflicto no tiene solución. La deslealtad de Lancelot es el principio de la caída del reinado de Arturo. Este caballero fue tomando, en la literatura,

tal importancia, que el cariño por parte de los lectores y escritores de las mismas historias les hacía imposible escoger entre el rey legendario y el mejor de los caballeros artúricos. El mismo personaje de Gawain, en la novela de Malory, hace notar este problema dentro del mundo artúrico cuando ya se percibía la pronta explosión del conflicto por culpa de la imprudencia, y traición, de los caballeros Mordred y Agravain:

Mi consejo es que no lo hagáis —dijo sir Gawain—; pues si se mueve guerra y contienda entre sir Lanzarote y nosotros, sabed, hermano, que muchos reyes y grandes señores estarán con sir Lanzarote. También, hermano sir Agravain, debéis recordar cuántas veces sir Lanzarote ha rescatado al rey y a la reina; y el mejor de nosotros tendría el corazón frío de no haber sido sir Lanzarote mejor que nosotros, lo que ha probado muchas veces (892)

Cuando estos mismos caballeros deciden hablar con Arturo de igual manera, él les responde que no hará nada hasta tener prueba de la relación adúltera, “pues sir Lanzarote es un caballero osado, y todos sabéis que es el mejor de entre nosotros; y a menos que sea prendido en la acción, luchará con el que mueva ese rumor, y no conozco ningún caballero que sea capaz de vencerle” (Malory 893). Y así fue. Luego de ser descubiertos en el acto, en la corte se produjo tal batalla que murieron muchos de los mejores caballeros del reino, y muchos otros siguieron a Sir Lancelot en su fuga desesperada con la reina Ginebra, pues este los había salvado tantas veces en innumerables batallas, que era imposible para ellos pelear contra él, tal como había predicho Gawain.

Bajo la vara de cualquier ideal, ya sea cristiano, celta o cortés, Lancelot está lejos de representar la perfección. Pero eso es lo que lo hace el mejor de los caballeros, así como de Arturo hace el mejor de los reyes. Es, en este universo maravilloso, el más real y humano de estos grandes hombres, que por su posición social no puede optar a quedarse con su amada dama, la reina. Muere así, por amor y alejado de la batalla, el mejor de los caballeros de la Tabla Redonda.

### 2.3.3. **Sir Gawain:** el caballero cortés

La primera mención de Sir Gawain en el universo artúrico la encontramos en el texto fundacional de la tradición escrita del mito, *Historia Regum Brinanniae*, de Geoffrey de

Mommouth, donde Gawain, o «Walwanius», es presentado como uno de los hijos del rey Lot y hermano de Mordred, lo que inevitablemente trae a la mente una oposición binaria particular entre el más leal de los caballeros de la Tabla Redonda y aquel que, por su deslealtad, trae consigo el final del reino.

Su forma en el galés medieval es Gwalchmai, que significa “Halcón de Mayo” (Markale 81). Aparece con este nombre en el *Mabinogion*, en el relato de *Culhwch y Olwen*, donde Arturo lo manda a llamar para que ayude en la búsqueda de Culhwch, “puesto que nunca regresaba a su casa sin triunfar en la aventura que había ido a buscar” (230). En este relato, además de ser sobrino de Arturo, es descrito como “el mejor caminante y el mejor caballero” (230), por lo que no resulta extraño que se le llame para formar parte de esta nueva empresa.

Su nivel de cercanía y confianza con el rey es tal, que Gawain, en la mayoría de los relatos, ocupa a la hora de cenar el segundo puesto junto el rey, luego de la reina Ginebra. Dependiendo de la narración, se le presenta siempre como el sobrino o primo del rey Arturo algunos años menor que este. Pero el personaje de Sir Gawain se llega a desarrollar recién, e incluso adquiere cierto protagonismo durante la segunda mitad de la obra, en el roman de Chrétien de Troyes, *Li contes del graal*, donde desempeña principalmente lo que Carlos García Gual define como el rol de «buscador paralelo»:

Podríamos llamar «buscadores paralelos» a estos personajes secundarios, que, con la mejor de las intenciones y, sospechamos, el más infructuoso de los afanes, se precipitan en la denodada búsqueda de los objetos mágicos. (...) Gauvain (o Gawain o Galván, según las variantes idiomáticas del nombre) es el primero de estos buscadores paralelos. Es el leal y ejemplar paladín de la Tabla Redonda, el sobrino del rey Arturo, dispuesto siempre a competir con el mejor, prototipo del héroe cortés, el más cumplido cortesano (*El héroe de la búsqueda del grial* 108-109)

Cuando escucha las desdichas que trajo la pérdida del grial, se lanza, sin pensarlo, a la aventura. No medita ni por un segundo que tal vez no será capaz de alcanzar el triunfo, ni se pregunta qué es lo que se necesita para encontrar el castillo del rey Pescador. Avanza, así sin más, cabalgando por la espesura. La falta de cuestionamiento hacia su persona y sus costumbres, sumada con la imagen de caballero ideal con la que siempre es presentado, hace que sus fracasos sean más superficiales, al punto en el que no hay mucho que aprender de



ellos, puesto que se da cuenta casi inmediatamente de su error. Gauvain es “amable, cortés, arrojado, atento con las damas hasta los extremos delimitados en los códigos a la moda cortés, pero no va más allá” (García Gual, *El héroe de la búsqueda del grial* 109).

De la misma manera, también juega un rol importante en *El caballero de la Carreta*, donde Chrétien de Troyes le da una vez más el lugar de «buscador paralelo», mientras el caballero Lancelot ocupa el rol de buscador principal. En este roman, vemos como “Gauvain renunció a subirse a la infamante carreta —por una cuestión de código y de honorabilidad— ; él iba tras la reina Ginebra no por amor ni empeño personal, sino como servicio, como delegado por el rey Arturo” (García Gual, *El héroe de la búsqueda del grial* 109). Por esto mismo es que, a pesar de haber puesto todo su empeño en ello, fracasa una vez más en la búsqueda.

Después de estas aventuras, tan noble y leal caballero merecía ya su propio poema épico, uno en el que se contaran sus hazañas como héroe independiente. Recién en el siglo XIV podremos verlo como el buscador principal de una nueva *queste*, en la que tendrá que encontrar no a una dama o a un objeto mítico, sino que a un caballero: al Caballero Verde.

Los dos temas básicos de la obra se encuentran por separado en fuentes francesas o célticas, pero los encontramos combinados por vez primera en el poema inglés (pudo haber una fuente francesa, hoy perdida, que combinara ya el juego degollatorio con la tentación de la dama). El asunto está admirablemente bien montado. Un elemento sobrenatural, procedente de las versiones artúricas francesas y también del sustrato céltico, tan sumamente activo en Inglaterra, y un elemento naturalista, derivado de la atenta observación de la realidad y de una imagen miniaturista de la vida, se funden en *Sir Gawain* íntimamente, convirtiendo el poema en un magnífico ejemplo de realismo fantástico *avant la lettre*. (de Cuenca XIII)

La presencia del mundo celta se distingue desde que el Caballero Verde entra en la corte de Arturo, montado sobre su caballo y portando una enorme hacha. Pero seguimos viendo, en él, la figura de un caballero. A pesar de que tenga el aspecto de un medio-gigante, de su fuerza sobre humana y su capacidad de caminar y hablar aún después de ser decapitado —que como ya mencioné en el primer capítulo, viene de la mitología celta—, sigue poseyendo cualidades que lo insertan en el mundo de la cortesía. Tal como dice Barbara Newman, el Caballero Verde “tiene rasgos atractivos, una cintura esbelta y un atuendo cortesano exquisito, incluido un manto forrado de piel y un atuendo tachonado de gemas que el

caballero más principesco podría usar con orgullo. ¡Incluso su caballo verde tiene una melena cuidadosamente rizada y una cola entrelazada con hilo dorado!” (33)<sup>11</sup>.

Antes de emprender su viaje en busca del Caballero verde, Gawain les dice a todos los caballeros ahí reunidos, “¿Por qué voy a desmayar? Sea adverso o favorable, ¿qué otra cosa puede hacer el hombre más que afrontar su destino?” (14). A partir de ese momento se establece que la búsqueda de Gawain estará ligada a su crecimiento dentro de los modelos de masculinidad, ya que “en esta obra, es la imagen del caballero cristiano en su encrucijada, pero, fuera de todo contexto histórico o religioso, es el hombre arquetípico frente a lo femenino y sus símbolos” (Stuart 68), algo que se recalca aun más al final del relato cuando nos enteramos que la culpable de todo el conflicto era nada más y nada menos que la misma Morgana, representante en el mundo artúrico de la maldad femenina. Es por esta razón también que el narrador de *Sir Gawain* se detiene especialmente en el símbolo del pentáculo que es pintado en su escudo, ya que está ligado a las características que definen a Gawain como caballero dentro de los ideales de la masculinidad de la época:

Es el símbolo que un día concibiera Salomón para anunciar la sagrada verdad, cosa que tal figura podía hacer en justicia, ya que. tiene cinco puntas, y cada línea cruza y se une a otra, y es interminable en una y otra dirección; y he oído decir que los ingleses lo llaman, en todas partes, Nudo Sin Fin. De modo que se ajustaba muy bien a este caballero y a sus armas inmaculadas; pues, siendo fiel en cinco cosas, y cinco veces en cada una de ellas, Gawain era tenido por noble, como el oro fino, exento de toda villanía, y adornado con todas las virtudes. Y así, como hombre probado y caballero cumplido, ostentaba el nuevo pentáculo sobre el escudo y la cota que vestía. (...) Las cinco quintas virtudes que este famoso hombre practicaba eran la liberalidad y la bondad, luego la castidad y cortesía, que nunca se corrompieron en él; y como virtud más destacada, la piedad (*Sir Gawain y el caballero verde* 16)

Lo que simboliza, en resumen, el pentágono, son características del mundo cortesano, que definen a Gawain como uno de los caballeros más virtuosos. Al comienzo de su viaje, cuando Gawain se sienta a comer en el castillo en el que le dan hospedaje junto al señor de aquel lugar y todos sus caballeros, al enterarse estos últimos del lugar de donde viene y de qué caballero de la Tabla Redonda se trata, se dicen entre ellos:

---

<sup>11</sup> Traducción propia. La cita en su idioma original se encuentra en el Anexo 1

Ahora podremos apreciar los más finos modales, y las maneras más gentiles del diálogo. Sin haberlo pedido, vamos a escuchar el estilo impecable de la conversación, ya que tenemos entre nosotros a este padre de la buena crianza. Dios ha sido verdaderamente generoso con nosotros, al traernos a un huésped como Gawain, a la hora en que los hombres se sientan gozosos en torno a la mesa a cantar en honor del nacimiento de Cristo. Este caballero nos enseñará, espero, lo que es el amor cortés (22-23)

Desde su aparición en *Li contes del graal*, Gawain pasa a ser considerado en la tradición literaria como el caballero cortés por excelencia, pese a que esta tradición ya había entrado en crisis y desuso para la época en la que se habría escrito en poema de *Sir Gawain*. Esta es su más distinguida característica que, dependiendo del contexto, puede resultar útil y por lo tanto positiva, o negativa y que signifique un defecto en él como caballero, algo que es más evidente en el relato de Chrétien de Troyes, donde su acciones como caballero cortés llegan a ser incluso un poco ridiculizadas por el autor.

Donde más se evidencia que este caballero se encuentra inmerso en el mundo de la cortesía, es en su forma de relacionarse con la dama del castillo, a quien describe como incluso más bella que la reina Ginebra. Cuando ella va a buscarlo a sus aposentos el día que su marido salió de caza, luego de una larga y amena conversación ella le dice que “quien es justamente tenido por el galante Gawain, cuya cortesía ha sido siempre tan completa, no habría podido estar tanto tiempo con una dama sin haberle solicitado un beso como cumple a un caballero cortés” (32). A este comentario, Gawain le responde cumpliendo con su solicitud al darle un beso. En esta escena, el narrador no presenta juicio alguno por el adulterio cometido, precisamente porque esta pareja está inserta en las tradiciones del amor cortés, donde el matrimonio nunca va de la mano con el amor. Solo más adelante podemos ver algunos juicios sobre lo que esto significa, pero están mucho más ligados a la traición a la hospitalidad del señor del castillo que al adulterio como pecado. Incluso, si retrocedemos un poco en el poema, da la impresión de que el señor del castillo, antes de salir de caza, ya era consciente de la atracción que sentía Gawain por su dama y viceversa, un hecho que le es indiferente casi de la misma manera en que al rey Arturo le es indiferente la relación que mantiene su caballero más leal con su reina. Tal vez esta forma de no juzgar ni el comportamiento de sus caballeros ni el de sus damas se deba precisamente a que estos buenos señores también forman parte de la lógica en la que se desarrolla el amor cortés.

Pero a pesar de que Gawain sigue estas normas, hay otras reglas de la caballería que el sobrepone para no ser consumido por el amor cortés. Estoy hablando, en este caso, a la lealtad del caballero a su señor. A diferencia de Lancelot, para Gawain pesa más su lealtad como vasallo que su devoción a la amada, razón por la que nunca llega a darle más allá de un beso a la dama del castillo, ya que le ha prometido al señor que “pasara lo que pasase, intercambiarían sus trofeos, fuera lo que fuese aquello que ganaran, al volverse a reunir por la noche” (34). Las tres noches tuvo que compensar al señor del castillo con besos apasionados, pero sin revelar la identidad de la dama que se los había dado.

En sus cortas venidas, el autor, sonriente, escenifica una alta comedia donde Sir Gawain ha de rechazar los delicados avances de la dama sin caer en descortesía. A ello, el poeta ha añadido tres espléndidas escenas de caza, en las que el huésped del castillo, durante los tres días de la seducción, caza los venados, el jabalí y el zorro. Es obvio que estos tres episodios son paralelos a los del aposento. El gozo físico de la caza se corresponde al gozo del cuerpo y su animal. Los encantos de la dueña concluyen con el contraste del ceremonial de desollamiento, que semeja, como en sueño, una cruda imagen carnal de obediente represión, ya que Sir Gawain ahoga su cuerpo por mantenerse firme en el ideal de la pureza (Stuart 67)

Gawain, al no sucumbir ante el amor, logra mantener el equilibrio entre la lealtad al señor y a la amada. Finalmente, en ninguno de los dos ámbitos genera conflicto, ya que logra cumplir debidamente su rol de caballero cortés, una conducta que luego es destacada incluso por el mismo Caballero Verde. Ya al final del poema, luego de enterarse de que el señor del castillo y el Caballero Verde son la misma persona, Gawain hace un recuento de los errores que había cometido hasta entonces como hombre, por lo que, luego de que el Caballero Verde le ofreciese su cinturón, él accede a quedárselo ya que este servirá como recordatorio de sus errores y las enseñanzas que le ha dejado su viaje: “lo miraré muchas veces como testimonio de mi culpa, cuando cabalgue glorioso, a fin de recordar con remordimiento la falta y la fragilidad de esta carne perversa, tan expuesta a las seducciones del pecado. Así, cuando el orgullo me hostigue el corazón, apremiándome a buscar proezas de armas, una mirada a esta prenda moderará mis anhelos” (58-59). De esta manera, se cierra el círculo del crecimiento de este personaje, no saliendo nunca de los modelos de la cortesía.

#### 2.3.4. **Perceval:** el primer caballero celestial

Como ya mencioné anteriormente, las aventuras que relata Chrétien de Troyes en su roman *Perceval o el cuento del grial* tienen su equivalente en la tradición galesa con la historia de *Peredur hijo de Efrog* presente en el *Mabinogion*. En las investigaciones que van hasta la fecha, se ha hecho imposible establecer cuál de los dos relatos tuvo una influencia en el otro, o si ambos tienen una tradición anterior común que desconocemos. Lo cierto es que, en lo que a concepción de mundo se refiere, *Perceval* es el texto de Chrétien que más está inserto en la cotidianidad y tradiciones galesas, lo que nos muestra un modelo de caballería nuevo en el mundo de los romans —no así tanto en el galés—, capaz de triunfar donde todos los otros caballeros ya habían fracasado: la búsqueda del grial.

Para la caballería terrestre, con sus glorias mundanas, esa búsqueda significa la propia destrucción, y hay un halo fatal en torno a esa queste, que deja en sombra todas las aventuras caballerescas anteriores. En ella van a fracasar los mejores paladines de la corte artúrica, Galván y Lanzarote, porque no están preparados para tan alta y espiritual hazaña, por ser demasiado mundanos y pecadores. La grande y maravillosa aventura requiere un nuevo tipo de héroe, que está más allá del mundo cortés, que arriesga todo su ser y su virtud en el azaroso viaje hacia el objeto mágico, un héroe como Perceval (García Gual, *Historia del rey Arturo* 143)

Aunque se nos presenta a Perceval como un joven rústico e ignorante, Chrétien presta especial atención en destacar el origen noble del protagonista. Es hijo de un antiguo caballero que servía al padre de Artús, Uterpandragón, y hermano de otros dos caballeros, ambos muertos en combate. La caballería es parte de toda su estirpe, pero por decisión de su madre, que mucho había sufrido ya por culpa de los caballeros, se mantuvo alejado durante toda su infancia y parte de su adolescencia de este mundo, por lo que creció y fue educado como un simple campesino galés.

Cuando el prohombre, el caballero Gornemant de Goort, le enseña a montar y a pelear como un verdadero caballero, Perceval al poco tiempo “empezó a llevar tan diestramente la lanza y el escudo como si siempre hubiese vivido entre torneos y guerras y hubiese recorrido todas las tierras en demanda de batallas y aventuras (...) pues le venía de naturaleza, y cuando la naturaleza lo enseña y se pone en ello todo el corazón, nada puede haber arduo para el

esfuerzo de la naturaleza y del corazón” (160-161; vv 1471-1490). Así es como, de a poco, el prohombre va transformando a Perceval de un joven galés a un caballero cortés.

Perceval, por su parte, se convierte en un caballero ejemplar a costa de perder todas sus costumbres galesas, proceso que resulta posible ya que, en el fondo, no es realmente un rústico. Funciona aquí la oposición entre naturaleza y sociedad: es un caballero por nacimiento (la destreza en las armas “*li venoit de nature*”, 1476) pero bárbaro por crianza y hábitos. (...) En la estancia en el castillo de su tío materno, Gornemanz de Goorz, Perceval aprende el uso de las armas para combatir como un caballero, y antes de despedirse acepta despojarse de las ropas de su madre. A partir de aquí, la conversión de bárbaro galés a caballero artúrico se plantea como una progresión (Cordo Russo, *Representaciones* 5)

A pesar de que, en algunos momentos, y principalmente desde lo narrativo, si se plantea la pérdida de las costumbres «bárbaras» o galesas como una progresión del caballero, llega un momento en el que las características de su estado original son necesarias. A medida que avanzamos en el relato, “se crea un efecto cómico que acentúa el carácter «bárbaro» del héroe, con sus vestimentas y costumbres «bárbaras», en oposición a los valores de la corte artúrica, la «sociedad», a la que consigue asimilarse y, de hecho, se convierte en la flor de la caballería, poniendo en ridículo a los otros caballeros que se habían burlado de él” (Cordo Russo, *Representaciones* 8). En una sociedad híbrida, con una amplia variedad de costumbres y habitantes, el caballero tiene que ser capaz de adaptarse al ambiente exterior a la corte, capacidad que Perceval tiene gracias a su lado galés.

La incierta salud de su madre lo hace querer continuar con su camino, por lo que nunca desea volver atrás. Durante toda su formación como caballero, el amor a su madre es lo que lo mueve, pero volver a verla no se presenta como un retroceso, sino como el final de su camino. Tal como plantea Martín Alvira Cabrer en su capítulo del libro *Medieval Utopico*, “la gran utopía medieval no era la guerra, sino la paz” (277). Perceval, antes que todo, era un caballero cristiano y, a pesar del actuar de la Iglesia a partir del siglo XI, el cristianismo es una religión esencialmente pacifista. Cuando él vuelva con su madre será porque como caballero ha conseguido la paz. Pero nunca lo hace, porque su madre muere apenas él la abandona para cumplir con su deber como vasallo de Dios, hecho que desencadena un nuevo cambio en él como caballero, puesto que su búsqueda ahora carece de final y sus andanzas ya no tienen sentido alguno.

Para Perceval, su mayor error fue dejar de recordar a su madre como la persona que le mostró muchas de las costumbres de la caballería, sin siquiera buscar formarlo como caballero, así como de olvidarse de algunas de sus más importantes enseñanzas. El episodio más representativo de este error fue cuando pierde el grial a causa de no preguntar, siguiendo los consejos del prohombre en vez de los de su madre. Por esta razón, al ver los objetos mágicos y los prodigios que ocurren en el castillo del grial “se abstiene de preguntar cómo ocurría tal cosa, porque se acordaba del consejo de aquel que lo hizo caballero, que le dijo y le enseñó que se guardara de hablar demasiado. Y teme que, si lo pregunta, se le considerará rusticidad; y por esto no preguntó nada” (241; vv 3202-3212).

Cuando Perceval pierde casi en su totalidad su lado galés y se acerca más a un ideal de caballería cortés, como Gauvain, ya no es capaz de encontrar el grial. Para que Perceval pueda volver a encontrar el grial, es necesario no que retroceda, sino que recapitule y sea capaz de identificar aquellas enseñanzas maternas que abandonó en su camino y que lo constituían a él como persona. Porque, para la misión del grial, no se necesita a un caballero cortés. Se necesita a un caballero celeste. Y para poder llegar a representar a aquel caballero es necesaria una característica que la mayoría de los miembros de la Tabla Redonda ya perdieron: la inocencia.

Lo que me importa destacar es que ahora, cuando el héroe recibe su nombre, es cuando sabe, por fin, quién es. Y al respecto, es muy significativo el cambio de su calificativo; antes era «el Gales», ahora es «el Desdichado». Antes fue olvidadizo, empeñado tan sólo en hacerse un caballero perfecto, apresurado en el amor y en la proeza, brusco en sus nobles arrebatos; pero ahora el fracaso hará de Perceval un nuevo tipo de hombre, un héroe de una psicología más compleja que los demás caballeros. El problema de la culpa y el de su personalidad van unidos. Perceval es responsable de la muerte de su madre, a la que abandonó para dedicarse a la caballería, y también de las desdichas que su silencio ante el Grial no remedió. Es su fracaso lo que le lleva a preguntarse: ¿quién soy? ¿cuál es mi destino? (García Gual, *El héroe de la búsqueda del grial* 108)

Chrétien de Troyes utiliza el estereotipo del galés bárbaro para crear entre escenas cómicas y burlescas, y como crítica a la caballería, tal como hace la sátira. Cuando vemos este contraste, “la contraposición total entre el joven galés salvaje y los caballeros subraya su ridiculez pero, al mismo tiempo, la cobardía e ineficacia de la caballería a la hora de enfrentar al Caballero Bermejo que amenaza la corte” (Cordo Russo, *Representaciones* 6).

Perceval representa aquí lo que sería el principio de una nueva caballería, de la que más adelante participarían Lancelot, con su falta de miedo a la pérdida del honor, Galahad, con su espiritualidad singular, e incluso Gauvain, luego de lo aprendido en sus aventuras en búsqueda del Caballero Verde. Es el inicio, entonces, de la renovación de la caballería.

Clamadeu, rabioso, envía al castillo un mensaje sin aprobación ni consejo de nadie, y hace saber al caballero bermejo que hasta el mediodía del día siguiente lo podrá encontrar solo en la llanura para combatir con él, si osa. Cuando la doncella oyó lo que se anunciaba a su amigo, quedó dolorida y triste; y cuando él a su vez le contesta que, pase lo que pase, desde el momento que lo ha retado, acudirá a la batalla, aumenta mucho y se acrecienta el dolor de la doncella, aunque, por mucho que ella se lamenta, yo creo que él no renunciará. Todos y todas le ruegan mucho que no vaya a combatir con aquel que nunca ningún caballero ha superado en batalla (211-212 vs. 2593-2613)

Perceval, a diferencia de caballeros artúricos como Lancelot, no es un esclavo del amor cortés. Al mismo tiempo, tampoco es ajeno a él. No es como los caballeros cruzados, que se definían únicamente como vasallos de Dios y del papa –su representante en el mundo terrenal—. A pesar de ser un caballero del rey Artús, tampoco lo mueve su lealtad como vasallo. Lo que si lo mueve es el amor: el amor a su madre, a Blancheflor. Por esta razón ambas se plantean como el final de su camino en algún punto de la historia. Una vez que se entera de la muerte de su madre, Blancheflor pasa a representar ese lugar de paz. Pero Perceval al mismo tiempo no es esclavo de los ideales del amor cortés, porque tiene un objetivo más noble al que apuntan sus acciones, un objetivo que tiene que ver con su deber como vasallo de Dios antes que con su deber como vasallo de la amada.

### 2.3.5. **Galahad:** la encarnación de la pureza y la redención

Hijo del mejor de los caballeros de la Tabla Redonda y de la bella dama Elaine –quien a su vez es hija del rey Pescador o Tullido, como se prefiera llamarle—, Galahad entra al mundo artúrico con un origen e historia difíciles de igualar. Criado por monjes luego de ser rechazado por su padre debido a su dudoso origen –en donde, al igual que en el nacimiento de Arturo, podemos encontrar la intervención de la magia—, Galahad se hace un lugar en la leyenda artúrica como uno de los caballeros con ideales más puros y cristianos. Tal como lo describe Carlos García Gual en su texto *El héroe de la búsqueda del grial como anticipo del*



*protagonista novelesco*, desde el principio “Galaad está predestinado al triunfo”, ya que “sólo él puede sentarse en el Asiento Peligroso, y, al hacerlo, el Grial hace su primera radiante y milagrosa aparición sobre la Tabla Redonda; desde el comienzo mismo, Galaad es anunciado como el Superhéroe, el Puro, el invencible paladín del Grial” (111).

Su primera aparición en la literatura la encontramos en el siglo XIII en el *Ciclo de la Vulgata*, específicamente en la cuarta sección de la obra, titulada *Queste del Saint Graal*. La autoría de los textos del *Ciclo de la Vulgata*<sup>12</sup> siempre ha sido dudosa, a pesar de que a lo largo de la historia se ha apuntado hacia ciertos nombres, razón por la que el día de hoy se prefiere considerar como un texto anónimo. A pesar de su rápida canonización, es uno de los últimos personajes en insertarse en el mundo artúrico, algo que se debe, principalmente, a que es una invención del cristianismo:

En versiones posteriores el buscador del Grial será un modelo de castidad y de pureza, sin vínculos pasionales con el mundo. El amor quedará rechazado. Ese será el motivo fundamental de la aparición de un nuevo protagonista de la *queste*: el puro Galaad, hijo del esforzado Lanzarote (a quien su amor pecaminoso le veda el progresar en tan santa aventura) vendrá a sustituir a Perceval (García Gual, *Historia del rey Arturo* 129)

Nos encontramos, entonces, con un intento del cristianismo de alejar al caballero del mundo de la cortesía y devolverlo a su lugar original, el de *miles christi*. Que nobles caballeros sucumban a las tentaciones de la carne, como Lancelot con la reina Ginebra, o a las del amor, como Perceval con Blancheflor, y sigan siendo considerados dentro de los ideales, se presenta como algo inaceptable. Se construye –o reconstruye– así el modelo de caballero que calza con los ideales cristianos de la castidad y la pureza, con una imagen de perfección muy similar a la que representaba Jesucristo. Porque solo así será capaz de redimir al mundo de la caballería, que es, en definitiva, lo que simboliza el grial.

Ya no sirve el ingenuo Perceval como protagonista de una *queste* (...); porque no es suficientemente casto como amante de Blancaflor. Y será sustituido por Galaad, el puro y perfecto, hijo de Lanzarote y de Elaine, hija del rey Pelles, predestinado a alcanzar el triunfo que el pecado de amor le ha negado a su padre. Desde un comienzo, el héroe, nacido de un fatídico encuentro entre Lanzarote y la princesa, hija del Rey Pescador, es un modelo de virtudes, el profetizado redentor sin tacha ni duda, el invencible paladín inventado por unos

---

<sup>12</sup> Este conjunto de obras literarias puede ser encontrado también con el nombre de ciclo de *Lanzarote-Grial* o de *Lanzarote en prosa*.

clérigos rigurosos, deseosos de imponer un sentido moral y místico a esta culminación de las aventuras, y a descartar las «caballerías terrestres» en aras de una nueva concepción de la caballería, la «caballería celeste» (García Gual, *Historia del rey Arturo* 157-158)

Quizá el surgimiento de este nuevo caballero se deba a la popularidad de su padre, Sir Lancelot, y la forma en la que su relación adúltera con la reina Ginebra estaba corrompiendo a los hombres y mujeres de la Edad Media, tal como lo intenta retratar Dante un siglo después en su *Divina Comedia* (1321), donde sitúa en el Infierno a los adúlteros y los representa mediante la pareja de Paolo y Francesca, quienes se habían enamorado luego de leer la historia de Lancelot con Ginebra. En la *Comedia* leemos así: Por diversión leía un día, / como apremiaba Amor a Lanzarote; / a solas y sin miedo nos hallábamos. / Los ojos muchas veces la lectura / interrumpían, y palidecíamos; / más solamente un punto nos venció (114; vv 127-132). Con este noble propósito, Galahad entra en la corte artúrica como un caballero plenamente celeste:

Entretanto llegó un anciano bondadoso, todo vestido de blanco, y no hubo caballero que supiese de dónde venía. Y con él traía a un caballero mancebo, ambos a pie, con armas bermejas, sin espada ni escudo, salvo una vaina colgando de su costado. Y dijo estas palabras: —La paz sea con vosotros, gentiles señores.

Después, dijo el anciano a Arturo:

—Señor, traigo aquí a un caballero mancebo, el cual es de linaje de reyes, y de la estirpe de José de Arimatea, por quien se cumplirán plenamente los prodigios de esta corte, y de reinos extraños (Malory 685-686)

Acompañado de un hombre que muy bien podría representar, o mediar, al Dios cristiano, Galahad se sienta en el «Asiento Peligroso» y da por comenzada la *queste* del grial, llamado Santo Grial a partir de su llegada a la leyenda. Después de muchas andanzas y aventuras, los tres héroes del grial; Galahad, Perceval y Bors; logran completar esta misión en un encuentro que se asemeja mucho al acto de la comunión. Así, los tres beben y se alimentan del Santo Grial, tal como alguna vez lo hizo Jesucristo. Pero solo Galahad es capaz de «verlo abiertamente», al ser el que más se asemeja a José de Arimatea, como un “doncel puro” (809).

Luego de haber visto abiertamente el interior del grial, a Galahad no le queda otro camino más que la muerte. Como Jesucristo con los apóstoles, besa a sus dos compañeros, Perceval y Bors, y envía unas palabras de despedida a su padre. Ascende así al cielo junto a

su igual y su ancestro, José de Arimatea, después de haber experimentado la máxima experiencia visionaria a la que puede optar el ser humano.

Tras el triunfo, la comunión con el Grial y el éxtasis místico, a Galaad le queda sólo una inmediata muerte. Hace bien en morirse. ¿Qué podía hacer un héroe así en este mundo terrestre, después de conseguir la victoria trascendente? Un héroe demasiado divino para poder ser reutilizado en las aventuras de la caballería terrenal, como es Galaad, no tiene más dedicación que ese flamígero avance hacia el holocausto ante el Grial. Desde el comienzo de la novela, se tiene la impresión de que todo está ya decidido. (García Gual, *El héroe de la búsqueda del grial* 111)

Su alma asciende al cielo junto a los ángeles, sellando así el camino de redención del mundo de la caballería. La nueva *queste* queda impregnada de un espíritu cristianizador, donde los caminos que recorren nuestros héroes representan, muchas veces, los mismos sacramentos. Y para que este camino pudiese completarse, era absolutamente necesaria la llegada de un caballero como Galahad.

#### **2.4. Ginebra: la reina infiel e infértil**

Ginebra aparece ya en los relatos del Mabinogion, cuando es presentada como la esposa de Arturo, llamada «Gwenhwyfar»; según Jean Markale, es la forma galesa del nombre de Ginebra y significa “blanco fantasma” (81). La reina es poseedora de una belleza singular, rasgo que se repite a lo largo de la tradición literaria, pero sin tener mayor relevancia en el desarrollo de la acción en ninguno de los relatos en los que se la menciona. Sin embargo, su presencia en la producción literaria cristiana, además de poseer las características anteriormente nombradas, va de la mano con el adulterio. Siempre es presentada como la esposa infiel de Arturo, ya sea con Lancelot, con quien mantiene una relación de amor cortés y que en muchos casos no parece ser desaprobada ni por el mismo rey, o con Mordred, traicionando no solo a su marido, sino al reino entero.

En la *Historia* de Geoffrey de Monmouth, Arturo, “cuando le hubo devuelto a todo el país los honores perdidos, tomó por esposa a Ginebra, una joven de noble estirpe romana que, educada en la corte del duque Cador, superaba en belleza a todas las mujeres de la isla” (231). Se destaca, desde el comienzo, la belleza de la joven. Esta característica se va

detallando y acentuando con el tiempo. Ya en *Sir Gawain y el Caballero Verde* se nos presenta una descripción mucho más detallada de la reina, que remite, inevitablemente, a su nombre en el *Mabinogion*:

La alegre Ginebra ocupaba el centro del estrado suntuoso, adornado a ambos lados con costosas colgaduras de espléndida seda, y por encima de su cabeza un dosel de ricos tejidos de Toulouse y tapices de Tharsia, bordados y orillados con las más brillantes gemas que el dinero haya podido comprar. Era esta reina una hermosísima mujer de ojos grises; ningún hombre habría podido decir en verdad que hubiese visto otra más bella. (3)

Mientras más se ahonda en las descripciones de Ginebra, más hace sentido el significado de su nombre en galés, “blanco fantasma”. Con el tiempo se le suma el cabello rubio, la piel blanca y el aspecto de una eterna niña, símbolos de pureza que se contraponen cada vez más con su calidad de adúltera. Esta magnífica reina, “está casada con un hombre valiente, poderoso, amado por su pueblo y admirado por los demás, pero prefiere arriesgarlo todo al mantener una relación adúltera con Mordred, el sobrino-hijo del Rey, pues Lancelot, en aquel momento de la leyenda artúrica, no existía como personaje” (Rabelo Câmara 254).

Por un lado, todas estas acciones resultan una contradicción en sí mismas, pero por otro, representan la irrealidad de los ideales femeninos de la época, inalcanzables para cualquier mujer, sin importar si se trataba de la misma reina de Inglaterra: “En definitiva, las mujeres tenían dos opciones: o bien se conservaban vírgenes y desobedecían la orden divina de crecer y multiplicarse, o bien se hacían madres y perdían la oportunidad de seguir puras y virginales como María de Nazaret. De una forma o de otra, jamás serían como ella” (Rabelo Câmara 102). El caso de Ginebra sería el segundo, en el que perdió su virginidad en un intento por darle un heredero al rey, esfuerzo que resultó infructífero, puesto que con los años se dio cuenta de que no podía tener hijos. Es decir, ni siquiera después de haber sacrificado su virginidad y perdido ese pequeño espacio de pureza al que podían optar las mujeres, pudo cumplir con el otro mandato divino, el de ser madre.

Quizá por eso mismo en todos los relatos, luego de la muerte del rey, lo que simboliza el haber cumplido –o intentado cumplir– con su labor de esposa, se une a un convento, donde pasa sus días hasta su muerte: “Cuando la reina Ginebra lo supo, perdió al instante toda esperanza y huyó desde Eboraco a Ciudad de las Legiones; allí, en la iglesia de Julio

Mártir, tomó hábitos de monja y prometió vivir castamente” (de Monmouth, *Historia de los reyes de Britania* 275).

Pero es el episodio que se narra en *El Caballero de la Carreta* de Chrétien de Troyes, roman en el que Lancelot entra al mundo artúrico, en el que se marca un antes y un después en la reina Ginebra, tanto en su desarrollo como personaje como en la percepción que se tiene de su adulterio en la sociedad medieval. Arturo, su marido, no va en rescate de su esposa cuando se entera de que esta fue secuestrada, siendo, en primer lugar, el culpable de la situación en la que se encontraba la reina:

» Me habéis otorgado la custodia y defensa de la reina que aquí está; así que iremos tras el caballero que nos aguarda en el bosque».

Al rey le entristece su promesa. Pero la confirma, y a su pesar no se desdice de ella; pero lo hace con amargura y tristeza, como se muestra bien en su rostro.

Mucho se apesadumbró la reina; y todos comentan en el palacio que orgullo, exceso y sinrazón había sido la petición de Keu, Tomó el rey a la reina de la mano y así le dijo:

«Señora, sin protestas conviene que marchéis».

Y Keu contestó:

«¡Bien, dejadla a mi cuidado! ¡Y no temáis más nada, que la volveré a traer muy bien sana y salva!».

El rey se la confía y él se la lleva. En seguimiento de los dos salieron todos; y nadie estaba exento de preocupación (23; vv 150-200)

El rey la entrega sin más a su senescal Keu –Kai—, luego de que este amenazara con dejar la corte si no se le concedía la custodia de la reina. De esta manera, Ginebra es puesta en peligro para cuidar el honor de uno de los caballeros de la Tabla Redonda, sin siquiera consultarle si estaba de acuerdo con la decisión tomada por su esposo. Arturo era un muy buen líder, un muy buen rey, pero lamentable como hombre de familia. Es por esto que todas las traiciones, y la caída de su reino en general, vienen desde allí: su esposa, su hijo, su sobrino, su primo y su hermana. Ginebra es, entonces y en definitiva, la respuesta de lo femenino frente a la falta de lo masculino en el cumplimiento de su rol.

En este contexto es en el que se nos presenta a Lancelot, a quien, como ya pudimos ver, no le interesan las pérdidas de honor si con esto significa que está haciendo lo correcto y siguiendo su corazón, el que siempre, inevitablemente, lo llevará hacia su amada. En *La muerte de Arturo*, de Thomas Malory, veremos como durante los torneos y justas que se realizaron luego de la vuelta de Arturo de Roma, Lancelot destacó por sobre todos los

presentes, razón por la que “la reina Ginebra lo tuvo en gran favor, por encima de todos los caballeros, y por cierto amó él también a la reina por encima de todas las otras dueñas y doncellas de su vida, y por ella llevó a cabo muchos hechos de armas, y la salvó de la hoguera con su noble caballería” (Malory 207). A lo largo de toda la literatura artúrica, es Lancelot el que se encarga de suplir el rol masculino que Arturo no es capaz de representar. Ginebra no le es infiel al rey con cualquier hombre, solo con aquel que, a lo largo de su vida, le ha sabido retribuir sus esfuerzos como mujer: el mejor de los caballeros de la Tabla Redonda.

Desde lo textual, su rivalidad con el Hada Morgana se debe principalmente a los celos y envidia de esta última, principalmente por no ser ella el objeto de deseo del caballero Lancelot. Pero desde lo simbólico, si bien ni la reina ni el hada encarnan el ideal, ambas mujeres representan dos arquetipos totalmente opuestos de lo femenino. Ninguna sigue las normas impuestas por la sociedad, pero mientras Morgana representa la marginación que sufren las mujeres que deciden conscientemente no seguir la norma, Ginebra simboliza el fracaso y la desilusión de aquellas que lo intenta.

## **2.5. Las hadas artúricas**

Como ya mencioné anteriormente, las mujeres de la leyenda artúrica por lo general desencajaban con los roles femeninos vistos en la literatura hasta ese entonces, al menos en el mundo cristiano, empezando por el hecho de que resultan sumamente relevantes para la trama, no por ser el objeto de la búsqueda o la motivación del héroe, sino porque participan activamente de la acción y los conflictos. Pero no puedo decir lo mismo del imaginario celta, donde podemos encontrar numerosas diosas, e incluso guerreras, que protagonizan sus propias historias. Es de este mundo desde donde nos llega uno de los principales arquetipos que prevalecerá y se desarrollará como ningún otro en la literatura artúrica: el hada.

(...) la materia artúrica perfila dos prototipos de mujer: la que es objeto pasivo del deseo y el amor; y la que, desde ese lugar secundario, actúa como coadyuvante ocasional del protagonista masculino. (...) la mujer adopta en este tipo de obras un papel activo, pero lo hace a costa de ocupar espacios de la marginalidad, puesto que no forma parte de la sociedad caballeresca. Uno de estos tipos femeninos, situados en la periferia, lo encarna la figura del hada (Gutiérrez García 434)

Contamos, en esta leyenda, con dos hadas cuya historia se ha reescrito y han formado parte de numerosas otras aventuras, incluso fuera del mundo artúrico, desde su creación. Me refiero, en concreto, a las figuras de la Dama del Lago y del Hada Morgana. En esta híbrida tradición literaria, a una se le asociaron las características femeninas del imaginario cristiano, mientras que a la otra se le asociaron las características masculinas, algo que la hace, irónicamente y, en definitiva, ser la representante del lado maligno de la feminidad. En muchas ocasiones puedo afirmar incluso que representan la oposición entre la primera mujer, Eva, y la virgen María, en el entendido de que la primera sigue sus deseos y, por lo tanto, trae consigo el pecado, mientras que la segunda se encarga de redimirlos.

### 2.5.1. **La Dama del Lago:** la Virgen celta

Originalmente presentada como Viviane, pero luego mencionada también como Nimue, la Dama del Lago muchas veces aparece como la conexión entre el mundo de las hadas, el Otro Mundo, y el mundo terrenal. En los romances de Chrétien de Troyes, y en toda la literatura posterior, es presentada como la madre adoptiva de Lancelot, a quien secuestra de su verdadero hogar al poco tiempo de nacer. En las historias posteriores al *Caballero de la Carreta*, conoceremos su historia y origen más a fondo.

En las novelas artúricas, es la muchacha que Merlín encuentra en el bosque de Brocelianda y de la que se enamora. Él le enseña su magia y sus poderes. Viviana lo encierra en un castillo invisible. Convertida así en el "hada Viviana", ella rapta al joven Lanzarote y lo cría en un dominio misterioso, en un lago. Ella es, pues, la "Dama del Lago". Es quien da a Arturo la espada Excalibur y quien recupera ésta después de la batalla de Camlann. Viviana, "Dama del Lago", es a la vez una diosa-madre y un hada de las aguas. (...) En cuanto Viviana, ella es la depositaria de fuerzas y de secretos del Otro Mundo, y desempeña el papel de una iniciadora (Markale 142-143)

El único puente que se ha podido establecer entre este personaje y la tradición galesa es a través de Gwendydd, quien habría sido "hermana de Myrddin, es decir, de Merlín" y cuyo nombre "significa «blanco día», pero no es seguro que el de Viviana proceda de él" (Markale 81). Esta ambigua relación con el mundo celta me hace pensar en la posibilidad de que, en vez de representar un modelo de magia o divinidad de las tradiciones célticas, este personaje haya sido resultado del imaginario cristiano en el que, buscando sacralizar

tradiciones paganas, tales como la magia, se creó un ideal de «hada» que no incomodara con sus valores.

Esto explicaría la razón por la cual no es excluida del mundo de la corte, como si lo es Morgana. Si bien en su origen no es tan buena y pura —ya que engaña y traiciona más de una vez al mago Merlín, su maestro—, nunca llega a ser un personaje totalmente antagónico, como si lo es Morgana, la otra representación de lo femenino y la magia, e incluso llega a ser de esencial ayuda en algunos momentos. Recordemos, simplemente, que fue ella quien le dio la espada a Arturo, la que lo mantuvo por mucho tiempo como un contendor invencible.

### 2.5.2. **Morgana:** del hada a la bruja

Morgana es, a mi juicio, la mayor antagonista de los relatos artúricos. Si bien es Mordred quien termina hiriendo de gravedad al rey, es un personaje que aparece ya avanzado el relato, mientras que Morgana está presente desde el comienzo. Utilizando una sinonimia histórica, Morgana representaría los antecedentes mediatos, mientras Mordred los inmediatos, de la caída del reino de Arturo, y el mayor ejemplo de esto es que ella es quien da a luz a este último.

Al nombre Morgana podemos asignarle muchas posibles etimologías. De ellas, a mi juicio, dos destacan en particular por su relación con divinidades celtas. Ambas propuestas son defendidas por Jean Markale en su *Pequeño diccionario de mitología celta*. La primera es que derivaría de «Morrigan», diosa de la mitología celta galesa que significa “gran reina” (112). Morrigan puede ser tanto una diosa del amor como de la guerra, ya que insta a los guerreros a la batalla. Ambas poseen la capacidad de transformarse en animales, y comparten historias muy similares en las que se transforman en cuervos o conejos. La segunda teoría, propone que Morgana “proviene de un britónico *Morigena*, “nacida del mar”, lo que sería indicativo de una divinidad vinculada al océano” (Markale 112). Como a la mayoría de las hadas, a Morgana siempre se le relaciona con el agua, algo que se refleja en la mayoría de sus posibles etimologías. Ausente en la tradición escrita galesa, su primera aparición en la literatura la encontramos en *Vita Merlini* de Geoffrey de Monmouth, donde es presentada



como la más poderosa de las nueve hadas que habitan en Avalon, lugar en el que vela al rey Arturo:

La mayor de ellas es sabia en el arte de curar, y por su espléndida belleza supera a sus hermanas. Morgana es su nombre, y conoce la utilidad de todas las hierbas para la curación de los cuerpos enfermos. También conoce el arte de mudar su figura. (...) Allí, después de la batalla de Camblan, llevamos herido a Arturo guiados por Barinto, que conocía bien los mares y los astros del cielo, con tal piloto llegamos allí con el príncipe y Morgana nos recibió con el honor que era debido, y en su propio lecho tendió al rey sobre cobertores de oro, y con su honesta mano descubrió las heridas y largo tiempo las estuvo viendo, y al final dijo que ella podía devolverle la salud si con ella se estaba largo tiempo y quería tomar sus medicamentos. Así, pues, gozosos le encomendamos al rey y dimos las velas a los vientos favorables para nuestra vuelta (32-33)

A pesar de que si se menciona la isla de Avalon como el lugar de descanso eterno del rey Arturo en la *Historia* de Geoffrey, este no se centra en ahondar en las mujeres que habitan este lugar. Recién en la *Vita* nos presenta a las hadas que moran la isla, de las cuales Morgana es líder y la más poderosa. En un principio, no guardaba ningún parentesco con Arturo, pero en los romans franceses se le comienza a incluir como hermana o medio hermana del rey, hija siempre de Igraine pero muy pocas veces de Uther. De cualquier manera, sus apariciones en el mundo artúrico tienen una evolución curiosa. Desde el siglo XII, donde Monmouth la presenta simplemente como un hada, hermosa y poderosa, de la isla de Avalon, hasta la malvada hechicera que nos presenta Malory; “Y la tercera hermana, Morgana el Hada, fue enviada a instruirse a un convento de monjas, donde aprendió tanto que fue una gran maestra de la nigromancia, y después casó con el rey Uriens de la tierra de Gore, el cual fue padre de sir Uwain le Blanchemains” (Malory 5); hay una considerable diferencia.

Pero en Chrétien sigue siendo la señora de Avalón, pues es la amante del señor de la isla, un enamorado de las hadas. Morgana es todavía, pues, un hada buena y hermosa en Chrétien. Pero en las novelas en prosa del siglo XIII se nos presenta bajo rasgos más humanos. Así vemos que es parte de la genealogía de Arturo, que se casa, y que ya perdida la virginidad, se torna entonces maga, no hada (aunque se le sigue llamando el hada Morgana), pues se convierte en discípula de Merlín y se vuelve, finalmente, malvada (Galván 138)

A medida que el personaje va adquiriendo conocimientos y, con eso, poder, su figura se va «demonizando». En el mundo medieval, especialmente durante la Baja Edad Media, que una mujer poseyera tales habilidades y saberes, llegando incluso a superar a sus maestros, era una señal de riesgo para la jerarquía social de la época, por lo que pasaba a ser temida por

los hombres y, en consecuencia, malvada. Es por esto que vemos un cambio tan radical en la figura de Morgana, pues cada vez que era reescrita su historia, esta se iba haciendo más poderosa, ya que, de algún modo, cada vez fue más necesario justificar por qué esta mujer era capaz de engañar y vencer a estos nobles caballeros.

Desde sus primeras apariciones fuera de los romances franceses, Morgana se nos presentó como un personaje extraño. Una de las características que más llamaba la atención sobre ella era su capacidad de encarnar sentimientos propios de la masculinidad, como la codicia o el deseo de poder. Uno de los primeros ejemplos de este cambio en la literatura, lo encontramos en *Sir Gawain y el Caballero Verde*, relato en el cual Morgana es la culpable de todos los males sufridos por nuestro protagonista, producto, precisamente, de la envidia:

En esta tierra soy Bertilak de Hautdesert, y me tiene así encantado y cambiado de color el poder del hada Morgana que habita en mi morada, la cual, por el saber de ciertas artes bien aprendidas, ha llegado a dominar muchos de los poderes de Merlín; pues durante un tiempo compartió un profundo amor con este bondadoso sabio, conocido por todos los caballeros de vuestra corte. La diosa Morgana, se llama; y no hay nadie, por poderoso que sea, a quien ella no pueda someter. Ella fue quien me envió de esta forma a vuestra noble corte para poner a prueba vuestro orgullo, y ver si es cierta la fama de la Tabla Redonda. Ella me embrujó de este modo, a fin de confundiros, y de sobrecoger a Ginebra y hacerla morir de terror ante la visión de un hombre hablando horriblemente con la cabeza en la mano, delante de esa mesa tan excelsa. A ella, a esa antigua dama, tengo yo en mi casa: tía tuya es, hermanastra de Arturo, hija de la duquesa de Tintagel, la cual tuvo de sir Uther a Arturo, hoy en la plenitud de su gloria (Anónimo, *Sir Gawain y el caballero verde* 59)

Así, progresivamente, la imagen de Morgana se va deteriorando, por lo que pasa de ser una poderosa y bella hada, a aparecer representada como una bruja malvada y ambiciosa, con sed de venganza y de poder. La extraña imagen femenina que proyecta Morgana en este relato se contrapone con la de Gawain, que despliega los máximos valores de lo masculino. Si bien Morgana posee sentimientos propios de la masculinidad, sigue siendo una representante de lo femenino. De ahí su rareza y la incomodidad que genera. Su materialidad no encaja con lo que ella en realidad es, lo que puede deberse a que, en su origen, Morgana está pensada desde las divinidades femeninas celtas, que no calzan con el ideal de mujer cristiano: la Virgen María.

La Virgen y Morgana son dos símbolos femeninos de la Luz y de la Noche. De la pureza del hombre y del poder oscuro de la mujer, de la Madre primitiva, el eterno contrario maldito por los siglos. Estos dos símbolos, que no eran en la Edad Media figuras lógicas sino *identidades*

*ocultas*, conforman la aventura simbólica de Ganan. (...) En realidad a quien se enfrenta Sir Gawain es a las *sombras* de esta hechicera. (...). La vieja y sabia Morgana hace ver que el deseo y el miedo pueden hacer perder la cabeza, que simbólicamente es el espíritu. Pero esta simple perogrullada es el umbral a la prueba que lleva al reino de las hadas, a la *noche femenina*, donde *lo masculino* siempre ha levantado su escudo de luz como Perseo. La pureza y el *Logos* están inscritos en el Pentáculo para vencer a otra Medusa: Morgana, en cuyo reino el hombre heroico entrará con su valor luminoso (Stuart 68)

Incapaz de desligarse de su origen, para Morgana era imposible parecerse medianamente a lo que simbolizaba la Virgen. No así con Eva, a quien en la misma tradición cristiana, pese a ser la madre de la humanidad, se le asocian características negativas. Tal como Eva en el Paraíso, Morgana es la culpable del final de la utopía que significaba el reino de Arturo. Cae en las artes oscuras y unos años más tarde da a luz, hecho que es común en casi todos los relatos, al asesino del rey. Como Caín con Abel, Mordred asesina a su propia sangre, ya sea su tío o su padre, introduciendo la deslealtad más grande no solo hacia su señor, sino que hacia su familia.

Como sabemos, *La muerte de Arturo* es publicada algunos años antes que uno de los tratados más importantes para la Inquisición renacentista: el *Malleus maleficarum*. Su relevancia se debe principalmente a que “ofrece una panorámica inigualable del mundo de la brujería y de las sociedades que creían en lo sobrenatural”, ya que se trata de “un manual concebido para la represión y extinción de una secta secreta que amenazaba la estructura cristiana de la sociedad medieval” (Cuadrada 113). A pesar de que para ese entonces ya existían otros tratados sobre la brujería, este me parece en especial relevante, no solo por su influencia en los tribunales de la Inquisición, sino porque representa un miedo de lo masculino hacia lo femenino que venía gestándose ya durante varios siglos.

Sprenger (1436-1494) y Kramer (1430-1505) construyen una definición precisa y fundamentada de la bruja en base a seis tesis o acusaciones innovadoras. En primer lugar, postulan que las brujas existen y que quien no crea en su existencia comete pecado de herejía. La segunda afirmación es la de que todas las brujas ejercen maleficia, magia dañina. Existen, según los inquisidores, tres tipos de brujas: las que lesionan y no pueden curar; las que curan mediante algún pacto extraño con el diablo; y las que dañan y curan (Cuadrada 113)

Con esta nueva definición de lo que era la brujería maléfica, Morgana queda ligada a lo diabólico desde sus mismos inicios en la tradición literaria, donde fue presentada, precisamente, como un ser feérico con grandes capacidades curativas. Después de esto, ya nada queda de positivo en la magia que pueda venir de las mujeres.

### 3. CONCLUSIONES

El proceso de conformación de la literatura artúrica en el imaginario medieval fue más largo y complejo de lo que inicialmente creía. Al ser un relato con aires épicos, reconstruido en muchos casos con la forma de poesía heroica y caballerescas, vuelve y se transforma cada vez que los habitantes británicos sufren alguna crisis identitaria, lo que resulta en una gran complejidad a la hora de analizar esta leyenda, ya que en cada época se le suman significaciones diferentes, no solo al rey Arturo y sus proezas, sino que al actuar de cada uno de sus caballeros, damas y hadas que habitan estas leyendas.

Es interesante la manera en la que confluyen todas estas creencias y concepciones de mundo en la leyenda, así como los cambios que sufren las figuras o personajes que provienen de otras tradiciones, cuando estos se incorporan en este ambiente híbrido. Finalmente, el cristianismo, como la religión y los ideales que se sobrepusieron frente a estas tradiciones antiguas, transforma y amolda el mundo pagano para que se adapte a sus creencias. En este sentido, resulta curiosa la forma en la que la mitología celta pasa por el «filtro» artúrico, se populariza, y se sigue adaptando hasta la actualidad. Por ejemplo, las representaciones de las hadas como criaturas que conectan el mundo de la magia con el mundo humano son infinitas; no por nada a los cuentos fantásticos y maravillosos para niños y niñas los llaman «cuentos de hadas».

Ahora, ¿Por qué la historia del rey Arturo llama tanto la atención de las personas? ¿qué emociones entran en juego? Desde mi punto de vista, su constante regreso se debe a que es un rey humano, con el que se pueden identificar las personas. Incluso en las películas de hoy podemos distinguir el tópico de la niña o el niño normal que se convierte en el elegido o la elegida sin quererlo ni saberlo. Todos y todas podemos ser como Arturo y transformarnos en grandes líderes recordados por nuestro pueblo por la eternidad. Así es como, en el imaginario británico, Arturo está volviendo constantemente. Cada vez que se produce un momento de crisis, vuelve la figura del rey legendario que los unirá a todos y todas frente a los invasores extranjeros. El mundo de las maravillas hace que todo sea posible, que se resuelvan los conflictos, que aquellos y aquellas que piensan distinto puedan convivir en una misma tierra. Tal como en los *Vengadores* o la *Liga de la Justicia*, se unirán sus campeones, caballeros y hadas, para defender todo lo que tienen en común.

De alguna manera, el hecho de que ninguno de los personajes, ya sean los femeninos o los masculinos, alcancen los ideales impuestos y, por ende, la felicidad plena, hace que su historia sea comprensible por los lectores y las lectoras. Podemos ponernos en su lugar y entender sus frustraciones, por más lejos en el tiempo que se encuentren, o por muy diferente que sea su mundo de magia y aventuras. Porque, en el fondo, todos esos deseos incumplidos, culpas y miedos, son lo que los hacen humanos y, por lo tanto, verosímiles. Salvo quizá Galahad, todos y todas tienen esta característica en común.

Lamentablemente, no pude abordar, por falta de espacio y tiempo, algunos elementos y personajes que me parecen esenciales en el mito artúrico, pero que inevitablemente tuve que recortar. Personajes como Yvain, el senescal Kai, Mordred, Igraine, Elaine y muchos y muchas otras que presentan una evolución interesantísima, tendrán que quedar para futuras investigaciones. También me hubiese gustado indagar en qué elementos y estructuras narrativas resultan esenciales en la leyenda artúrica, en las que cabría mencionar aquellos objetos mágicos como lo son el grial y las espadas, y de qué manera estos guían y marcan el camino de los y las personajes de la leyenda. Así, partir de esto, se podría analizar qué rol juegan en uno de los motivos que más se ha repetido a lo largo de la literatura; el viaje del héroe; pasando por los lugares típicos en los que se desarrolla la historia del rey Arturo, y cómo estos influyen en el argumento.

Volviendo a mis motivaciones iniciales, a partir de esta investigación creo que se podría establecer si la estructura narrativa, la construcción de personajes y el ambiente mágico en el que se desarrolla la literatura artúrica en la Edad Media, sentaron las bases estructurales y argumentativas de la fantasía, luego del surgimiento de lo fantástico y lo maravilloso como género literario en el romanticismo, logrando consolidarse como un género propio: la fantasía épica. A partir de autores como Lord Dunsany (1878-1957) y George MacDonald (1824-1905) en el siglo XIX hasta el día de hoy, podemos ver cómo el argumento que en un principio era propio y característico de la literatura artúrica, se repite y se reescribe constantemente, adaptándose a nuevos mundos que se crean, también en muchos casos, a partir de los elementos que nos llegaron de la misma mitología celta. Es así como nos encontramos nuevamente con reyes legendarios, sabios consejeros mágicos, misteriosas hadas y malvadas brujas que intentarán detener al héroe, además de cálices perdidos, espadas

legendarias, anillos y herramientas que parecen venir de otro mundo, entre algunos elementos característicos de este género.

Sería interesante poder afirmar, o no, si es cierta la primera profecía de Merlín sobre el rey Arturo: su historia lleva más de un milenio contándose, y seguirá siendo motivo por un milenio más. Pero todos estos son temas que requerirán más tiempo, estudio y lecturas, por lo que dejaré estos posibles caminos de investigación abiertos para quien los quiera continuar, incluso para mí misma, quizá. Pero, por ahora, me gustaría volver a mis inicios: la fantasía épica contemporánea, donde probablemente me siga encontrando en sus páginas con mis queridos Arturo y Morgana, y alguno que otro caballero de la Tabla Redonda.

#### 4. BIBLIOGRAFÍA

- Alighieri, Dante. *Divina Comedia*. Madrid: Cátedra, 2021.
- . *La Vida Nueva*. Madrid: Siruela, 1985.
- Alvira Cabrer, Martín. «Guerra y caballería: utopía y realidad.» Alvira Cabrer, Martín y Jorge Díaz Ibáñez. *Medievalismo Utópico*. Madrid: Silex, 2011. 277-296.
- Anónimo. *Historia de Merlín*. Madrid: Siruela, 2019.
- . *Mabinogion. Relatos galeses medievales*. Santiago: Lom ediciones, 2019.
- . *Sir Gawain y el caballero verde*. Madrid: Siruela, 1982.
- Caxton, William. «Prefacio de Caxton a la edición de 1485.» Malory, Thomas. *La muerte de Arturo*. Madrid: Siruela, 2013. 31-35.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1992.
- Cirlot, Victoria. «El grial sin grial. El objeto irrepresentable y la experiencia visionaria.» Carta, Constance, Sarah Finci and Dora Macheva. *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia. Magis deficit manus et calamus quam eius hystoria: homenaje a Carlos Alvar*. Barcelona: Cilengua, 2016. 565-593.
- Cirlot, Victoria. «El Grial, lo maravilloso y el 'conflicto de las luces' a la luz del surrealismo.» de Courcelles, Dominique, and Christoph Strosetzki. *Mirabiliratio: Das Wunderbare im Zugriff der Frühneuzeitlichen Vernunft*. Heidelberg: Universitaetsverlag Winter GmbH, 2015. 213-224.
- . *La novela artúrica: orígenes de la ficción en la cultura europea*. Barcelona: Montesinos, 1995.
- . *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*. Buenos Aires: El Hilo de Ariadna, 2015.
- Cordo Russo, Luciana. «Culhwch ac Olwen con texto de transición de la materia artúrica.» Julio-Diciembre de 2017. *Medievalista* 22. Online. 11 de Noviembre de 2021.

- . «Representaciones del reino de Gales y de los galeses en los romans de Chrétien de Troyes.» 2012. *Revista Medievalia* 44. Online. 11 de Noviembre de 2021.
- Cuadrada, Coral. «Del País de las Hadas a las hogueras diabólicas.» *Anuari de filologia. Antiqua et Mediaevalia* (2014): 111-148.
- de Cuenca, Luis Alberto. «Prólogo.» Anónimo. *Sir Gawain y el Caballero Verde*. Madrid: Siruela, 1982. IX-XIV.
- de Monmouth, Geoffrey. *Historia de los reyes de Britania*. Madrid: Alianza, 2017.
- . *Vida de Merlín*. Madrid: Siruela, 1984.
- de Riquer, Martín. «Introducción.» de Troyes, Chrétien. *Li contes del graal (El cuento del grial)*. Barcelona: Acantilado, 2003. 7-79.
- de Troyes, Chrétien. *El Caballero de la Carreta*. Madrid: Alianza, 2017.
- . *Li contes del graal (El cuento del grial)*. Barcelona: Acantilado, 2003.
- Galván, Fernando. «De magia artúrica.» *Cuadernos del CEMYR n° 8* (2000): 129-149.
- García Gual, Carlos. «El héroe de la búsqueda del grial como anticipo del protagonista novelesco.» *Epos: Revista de filología* (1986): 103-114.
- . *El redescubrimiento de la sensibilidad*. Madrid: Akal, 2014.
- . *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes Caballeros de la Tabla Redonda*. Madrid: Alianza Editorial, 2018.
- García Gual, Carlos. «Introducción.» Malory, Thomas. *La muerte de Arturo*. Madrid: Siruela, 2013. 9-26.
- García Gual, Carlos. «Merlín, profeta y mago.» de Monmouth, Geoffrey. *Vida de Merlín*. Madrid: Siruela, 1984. IX-XLIX.
- García-Guijarro Ramos, Luis. *Papado, Cruzadas y Órdenes militares, siglos XI-XIII*. Madrid: Cátedra, 1995.



- Gómez Moreno, Ángel. «Cultura occidental y materia artúrica.» *eHumanista: Volume 16* (2010): XCV-CX.
- Gutiérrez García, Santiago. «La relación de las hadas artúricas con el saber libresco a través de la Dama del Lago del Baladro del sabio Merlín.» Díaz, Esther Corral. *Voces de mujeres en la Edad Media*. De Gruyter, 2018. 433-448.
- Homero. *Ilíada*. Barcelona: Gredos , 2006.
- Hutton, Ronald. «The early Arthur: history and myth.» Archibald, Elizabeth y Ad Putter. *The Cambridge companion to the Arthurian legend*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 21-35.
- Julio César. *La guerra de las Galias*. Madrid: Cátedra, 2017.
- Köhler, Erich. *La aventura caballeresca: ideal y realidad en la narrativa cortés*. Barcelona: Sirmio, 1990.
- Le Goff, Jacques. *Héroes, maravillas y leyendas de la Edad Media*. Madrid: Paidós, 2010.
- Llull, Ramón. «Libro del orden de caballería; Príncipes y juglares.» s.f. *Cervantes Virtual*. 23 de Octubre de 2021.
- MacDonald, George. *Fantastés*. Girona: Atalanta, 2014.
- Malory, Thomas. *La muerte de Arturo*. Madrid: Siruela, 2013.
- Markale, Jean. *Pequeño Diccionario de mitología Celta*. Barcelona: Alejandría, 1993.
- Newman, Barbara. *Medieval Crossover: Reading the Secular Against the Sacred*. Indiana: University of Notre Dame, 2013.
- Rabelo Câmara, Yls. *Morgana versus Ginebra: análisis de la dicotomía entre las representantes del paganismo y del cristianismo en el mundo celta de Las nieblas de Avalon*. Tesis doctoral . Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2015.
- Stuart, Jacobo F. -J. «Epílogo y notas.» Anónimo. *Sir Gawain y el Caballero verde*. Madrid: Siruela, 1997. 63-77.

Williams, Brenda. *The Romans in Britain*. Norwich: Pitkin, 2004.

Zumthor, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus, 1991.

## 5. ANEXO 1: citas en su lengua original

N. p. 3: Newman VIII-IX

In many ways, the Middle Ages needed the classical world in order to imagine a secular one. Only a pre-Christian worldview, complete in itself, might compete—if not on equal terms, then at least on its own footing—with the sacred world bounded by Creation and Doom. But even so, the sacred tended to reemerge at the very least as a framing device. Medieval chroniclers could fit all of classical history within a narrative framed by the six biblical ages, just as allegorists could accommodate any number of pagan deities in their Christian mythologies

N. p. 5: Hutton 23

The narrative that he provided has long been rejected as thoroughly unsound, and there is effectively no political and military history of Britain between 407 and 595. Whatever experts in cultural, social, economic and religious affairs may feel, to those interested in specific rulers and their actions, this period is still very much "the Dark Ages"

N. p. 6: Hutton 23

The story of Culhwch and Olwen has traditionally been regarded as the oldest surviving one to feature Arthur, and shows him as already the supreme warlord of all Britain, with a retinue of heroes ready to go on quests and to take on superhuman foes and magicians.

N. p. 7: Newman 32

In Welsh legend, King Bran the Blessed asks his followers to cut off his head and carry it with them as a talisman. As long as the head lives on and continues to speak, the heroes feast with it in a joyful otherworld.

N. p. 8: Newman 7

(...) sometimes the sacred and the secular flow together like oil and water, layered but stubbornly distinct. At other times they merge like water and wine, an image dear to mystical writers, producing a blend that may or may not be inebriating.

N. p. 9: Newman 7-8

“when sacred and secular meanings both present themselves in a text, yet cannot be harmoniously reconciled, it is not always necessary to choose between them”

N. p. 11: Newman 33

“he has attractive features, a slender waist, and exquisite courtly garb, including a fur-lined mantle and gem-studded gear that the princeliest knight could wear with pride. Even his green horse has a carefully curled mane and tail entwined with golden thread!”

N. p. 12: Newman 36

The pentangle symbolizes Gawain’s courtly virtues and knightly prowess, but also the five wounds of Christ and five joys of Mary—and outside the poem, it figures prominently as a magical emblem. That other magical emblem, the green girdle, becomes a badge of shame to Gawain, yet a badge of honor to the Arthurian court.