

EL ESPACIO DE LA PROEZA Y SUS MOTIVOS NARRATIVOS. JUSTAS, TORNEOS Y BATALLAS EN LA MATERIA ARTÚRICA HISPÁNICA*

José Ramón TRUJILLO
Universidad Autónoma de Madrid

1. Introducción

La imagen de la guerra medieval en Occidente se identifica con dos patrones esenciales: las fortalezas y los guerreros a caballo pesadamente armados. Ambas sugerencias inundan las miniaturas y las crónicas de los manuscritos de época, aunque son las imágenes idealizadas de la guerra ecuestre y de su ética las que han marcado por excelencia el imaginario colectivo hasta nuestros días.¹ La razón de ser de la aristocracia militar es precisamente la ‘caballería’, una actividad que define los modelos de comportamiento de todo el estamento nobiliario, frente al resto de ‘órdenes’ que componen la sociedad medieval²,

* Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación FFI2009-11483/FILO del Ministerio de Ciencia e Innovación, y de las actividades del grupo de investigación del «Seminario de Filología Medieval y Renacentista» de la Universidad de Alcalá, CCG06-UAH/HUM-0680.

¹ Francisco García Fitz, *Ejércitos y actividades guerreras en la Edad Media europea*, Madrid, Arco Libros, 1998, pp. 30-34. Su omnipresencia ha sido puesta en entredicho en muchos estudios contemporáneos entre los que destacan John Gillingham, «An Age of Expansion c. 1020-1204», en Maurice Keen, *Medieval Warfare. A History*, Oxford, 1999, pp. 59-88. [cito por la trad. esp. de Juan Pando, *Historia de la guerra en la Edad media*, Madrid, A. Machado, 2005, pp. 87-122] y Bernard S. Bachrach, «On Roman Ramparts, 300-1300», *The Cambridge Illustrated History of Warfare. The victory of the West*, en ed. de Geoffrey Parker, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 64-91. Philippe Contamine, *La guerre au Moyen Âge*, Paris, Nouvelle Clío PUF, 1980 [trad. esp. de Javier Faci Lacasta, *La guerra en la Edad Media*, Barcelona, Labor, 1984].

² George Duby, *Les trois ordres, ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, 1978 [cito por la trad. esp. de A. Firpa, *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, Madrid, Taurus, 1992]. Nuestra idea de una tripartición de los órdenes o estamentos sociales cerrados, admitida de forma común como supuesto de trabajo, no resulta tan fiable cuando se desciende a los textos de la época. Según los autores medievales, la división puede realizarse entre laicos y religiosos; nobles y siervos; monjes, clérigos, caballeros y labradores, etc. El obispo de Lisieux, el primero que describe en octosílabos las funciones de clérigos, caballeros y campesinos, propone un doble orden triple en los que distinguía seis estados: los superiores (rey, clérigos y caballeros) y los subalternos (agricultores, burgueses y mujeres). Étienne de Fougères, *Le livre des manières* (c. 1170), ed. de R. Anthony Lodge, Ginebra, Droz, 1979.

y que impregna un extenso periodo entre los siglos XI y XVI en el que el combate no deja de perfeccionarse y de tomar nuevas orientaciones. La unión de la nobleza cristiana con la caballería viene determinada, por una parte, por el distintivo económico que supone el acceso a los medios y a la instrucción bélica necesarios y, por otra, por la asunción de una ética enunciada en los tratados³ y, de forma especialmente poderosa y atractiva, en la literatura cortesana. Este ejercicio de las armas o desempeño como guerrero a caballo suele designarse en los textos literarios castellanos con el giro «traer armas» y compone el conjunto de las actividades marciales que constituyeron, en efecto, el hecho distintivo desde antiguo de los *bellatores*. Entre todas destaca el combate a caballo con lanza, de cuya presencia en la península Ibérica guardamos numerosos testimonios en la escultura ya desde mediados del siglo XI. A partir del siglo XV, conforme se consoliden los estados y avancen las nuevas técnicas bélicas, el caballero de armadura pesada irá dejando el protagonismo a la infantería y la artillería, aunque su poderosa atracción, la fuerte y vanidosa idealización del pasado, denostada por la historiografía decimonónica sin tener en cuenta su verdadera y fascinante dimensión lúdica y moral,⁴ seguirá tiñendo ideológicamente los últimos momentos de la Baja Edad Media y el Renacimiento, constituyendo un verdadero paradigma cultural.⁵ Las formas literarias tuvieron un papel determinante en la configuración del modelo de una imagen cortesana del mundo, en su expansión como influyente modelo social, aunque a la luz de los últimos avances historiográficos resulta

³ De forma muy destacada, junto con la orientación cristiana, los primeros tratados ya participan de las ideas de orden, rito, defensa de los débiles, y de los valores seculares de lealtad, valor, cortesía o liberalidad. *L'Ordene de chevalerie* (c. 1250), ed. de Roy Temple House, Chicago, University, 1918; Ramon Llull, *Libre del Orde de cavalleria* (c. 1275), *Orden de cavalleria/Libro de la orden de cavalleria*, ed. de Javier Martín Lalanda, Madrid, Biblioteca medieval Siruela, 2009.

⁴ «Les tournois, les joutes et, plus tard, les pas d'armes constitueraient donc le scénario utopique d'une classe sociale en voie de disparition. L'idéologie chevaleresque ne ferait qu'offrir par l'intermédiaire des "vaines parades", des "rituels compassés, des jeux gratuits" et de "fantasmes du passé" une compensation illusoire aux désarrois du présent, quand il ne s'agirait pas, tout simplement, d'une "propagande"». Michel Stanesco, *Jeux d'errance du chevalier médiéval*, Leiden, E. J. Brill, 1988, p. 73. Johan Huizinga, *Homo Ludens: Proeve Ener Bepaling Van Het Spelelement Der Cultuur*, Leiden, 1928 [trad. esp. de Eugenio Imaz, Buenos Aires, Emecé, 1968].

⁵ La codificación de la cultura caballeresca, que deviene en mecanismo de evasión lúdica de la nobleza, de anhelo colectivo frente al avance de la realidad, ha sido el punto de partida de numerosos estudios a partir de los trabajos de Huizinga. Johan Huizinga, *Herfsttij der Middeleeuwen*, Haarlem, Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, 1919 [cito por la trad. esp. de José Gaos, *El otoño de la Edad Media. Estudio sobre la forma de vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y los Países Bajos*, Madrid, Alianza, 1989]. R. L. Kilgour, *The Decline of Chivalry as shown in the French Literature of the Late Middle Ages*, Cambridge, University, 1937. Franco Cardini, «Per una storia della storia della cavalleria», en *Guerre di primavera: studi sulla cavalleria e la tradizione cavalleresca*, Florencia, Le Lettere, 1992, pp. 51-64, 63-64. J. Enrique Ruiz Doménec, *La cavalleria o la imagen cortesana del mundo*, Génova, Istituto de Medievistica, 1984; y *La novela y el espíritu de la cavalleria*, Barcelona, Mondadori, 1993.

indefendible una desvinculación completa bajomedieval entre caballería y realidad militar. Al contrario, su función en el combate en combinación con la infantería siguió siendo hegemónica y su dinamismo, su poderoso influjo paramilitar –pasos de armas, torneos, literatura impresa, etc.– y ético, puesto ahora al servicio del estado, le otorgó un nuevo esplendor hasta finales del siglo XVI. En estrecho abrazo entre realidad e ideal literario, mientras Tiziano Vecellio retrata a Carlos I en Mühlberg con la lanza en la mano, el entramado de los libros de caballerías castellanos se convierte en un espacio preferente de transmisión ideológica⁶ que incluye todo un conjunto de alusiones y detalles que revela una intencionada dimensión política.⁷

Junto con las maravillas, los viajes y el amor cortés, los hechos de armas constituyen, combinados en diferentes grados, el contenido temático esencial de la materia caballeresca⁸ en sus diversas especies genéricas (cantares de gesta, *romans* artúricos, poemas y relatos caballerescos, libros de caballerías, etc.). Algunas acciones militares, como los torneos y los combates, inundan estos textos –Stanescu llega a afirmar que hay una «solidaridad entre el torneo y la novela caballeresca»– en una sucesión que puede parecer monótona al lector contemporáneo, pero que, en una lectura morosa, revela un riquísimo repertorio de variaciones, simetrías, actualizaciones y relecturas, que se acomoda en una evolución constante al horizonte de expectativas de sus lectores a través de los siglos.⁹ El conjunto de acciones –los «grandes fechos en

⁶ Su auge tiene lugar durante el reinado de Carlos V y en tiempos de Felipe II, con un «repunte editorial entre 1575 y 1585, explicable por el empeño del monarca en el relanzamiento de la caballería ciudadana en pro de sus intereses políticos». M.^a Carmen Marín Pina, «Los libros de caballerías castellanos», en VV.AA., *'Amadís de Gaula', 1508*, Madrid, BNE/SECC, 2008, pp. 165-190, 177.

⁷ «Tachados sistemáticamente de mentirosos y fabulosos, los libros de caballerías parecen vivir de espaldas a la realidad y nada más falso. La fábula caballeresca, la mentira poética, esconde sutiles anclajes en su momento histórico que los lectores modernos hemos de descubrir libro tras libro en un apasionante juego de decodificación». Marín Pina, *art. cit.*, p. 183. V. también Luzdivina Cuesta Torre, «La realidad histórica en la ficción de los libros de caballerías», en *Libros de caballerías (De 'Amadís' al 'Quijote')*. Poética, lectura, representación e identidad, ed. de Eva Belén Carro Carvajal, Laura Puerto Morro y María Sánchez Pérez, Salamanca, Seminario-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, pp. 87-109.

⁸ Domínguez considera que la biografía del héroe épico es «la sucesión de secuencias de tipo bélico relacionadas por un mero vínculo aditivo». Los *romans* artúricos ensayarán varias formas de organización literaria más allá de la mera sucesión. César Domínguez, «'De aquel pecado que le acusaban a falsedad'. Reinas injustamente acusadas en los libros de caballerías (Ysonberta, Florencia, la santa Enperatris y Sevilla)», en ed. de Rafael Beltrán, *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 159-180.

⁹ Un placer de reconocimiento y admiración probablemente similar, o incluso más rico y matizado, al que experimenta un espectador ante la sucesión en el cine actual de combates entre el protagonista y sus enemigos mediante las artes marciales, el pugilato o las persecuciones en coche. Martín de Riquer, *Estudios sobre el Amadís de Gaula*, Barcelona, Sirmio, 1987, pp. 60-61. Stanescu, *ob. cit.*, p. 71, describe el excitante atractivo de los torneos como la «union des contraires: fureur épique et tension érotique, frénésie disciplinée el passion exaltée. Le tournoi est l'entredeux parfait de l'imaginaire sensible.»

armas»—, en busca de emociones intensas y desplegado en forma de motivos delicadamente cambiantes a partir de los estereotipos, permite una matización de las conductas de los diferentes caballeros, a la par que muestran un conjunto de actuaciones consideradas moralmente ejemplares y, en el caso de los antagonistas, reprobables; es decir, un espejo de comportamiento elevado que irá alcanzando a toda la sociedad conforme su lectura se extienda. Muchos de los modelos y motivos se enuncian y combinan por primera vez en la materia de Bretaña y se transforman en sus diferentes evoluciones temporales, hasta llegar a nutrir el género editorial de los libros de caballería¹⁰ y las otras formas de menor extensión. Los grandes ciclos artúricos en prosa son factor de ingenios, el crisol por excelencia en el que se experimenta con los diferentes temas y motivos, con consecuencias fundamentales en su fijación y desarrollo y en la configuración de la narrativa posterior.

Este trabajo analiza el espacio de la proeza a través de los motivos narrativos de las justas singulares, los torneos y las batallas en las traducciones artúricas hispánicas, su papel como motores del relato, así como la relación con el sistema de valores caballeresco. Se aborda la estrecha relación motivos-temas-estructura en un esfuerzo por comprender la poética subyacente en el discurso, junto con la imagen idealizada de la realidad. Debido a su singularidad, los textos abordados preferentemente serán los comprendidos en las *Demandas* castellana y gallego-portuguesa,¹¹ aunque las referencias se extiendan a otros textos artúricos¹² y a su proyección sobre los libros de caballerías castellanos posteriores. Los motivos de las justas y torneos permiten en ellas, como veremos, una intencionada gradación de la caballería artúrica al reflejar la valía individual a partir de conceptos como la lealtad, la cortesía y la gracia divina, así como de sus contrarios, con consecuencias determinantes en la estructura narrativa.

¹⁰ Para su empleo en los libros de caballería, v. J. Julio Martín Romero, «“Aquellos furibundos y terribles golpes”: la expresión del combate singular en los textos caballerescos», en *Revista de Filología Española*, 86, 2 (2006), pp. 293-314.

¹¹ *A historia dos cavalleiros da mesa redonda e da demanda do santo Graal*, ms. 2594 de la Oesterreichische Nationalbibliothek, Viena. Cito directamente del ms., señalando la foliación entre paréntesis. *La Demanda del Sancto Grial: Con los marauillosos fechos de Lançarote y de Galaz su hijo*, Toledo, Juan de Villquirán, 1515. Cito directamente desde mi edición, señalando el capítulo entre corchetes; Trujillo, *ob. cit.*, 2004. *El baladro del sabio Marlin con sus profecias*, Burgos, Juan de Burgos, 1498. Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, Zaragoza, Jorge Coci, 1508 [cito por la ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1987].

¹² *Queste del Saint Graal. Roman du XIII siècle*, ed. de Pauphilet, París, CFMA, 1923 [cito por París, Champion, 1984, 2.^a ed.]. *Lancelot*, ed. de Micha, París-Ginebra, Droz, I y II, 1978; II y IV, 1979. *Mort Artu, an Old French Romance of the XIIIth century... now first edited from Ms. 342 (fonds français) of the Bibliothèque Nationale, with collations from some other Mss*, ed. de J.D. Bruce, Halle, Niemeyer, 1910.

2. El ‘ethos’ caballeresco y la estructura significativa

La *Demanda del Sancto Grial* castellana –en adelante *Demanda*– es un *roman* artúrico caracterizado por la acción militar, en detrimento de las facetas cortesana o maravillosa de otros textos similares. Las refundiciones sucesivas hasta llegar a su forma impresa lo han despojado de numerosos pasajes en los que se narran las visiones alegóricas y sus ‘senefiances’, junto con algunos episodios religiosos, que en origen dotaban al conjunto de un equilibrio entre las proezas caballerescas y el simbolismo religioso –que la versión portuguesa mantiene–, de forma que el peso de la obra se decanta hacia la sucesión de acciones externas y muestra a las claras el dibujo del discurso, taraceado por los combates y los encuentros.¹³ Las aventuras caballerescas de los ciento cincuenta compañeros de la Tabla Redonda conforman el grueso del texto hispánico, con una especial atención a los caballeros esenciales, como Galaz, Lanzarote, Galván, Boores, Tristán o Artur el Pequeño. Cabalgadas, justas, torneos, batallas campales reflejan la manera de enfrentarse a los retos de una caballería, que posee unas formas de actuar comunes, enunciadas en otras obras similares, pero que progresivamente irá separándose de ellas al introducir profusamente variaciones significativas.

Como en otras ocasiones, la obra permite acceder a un código ideal de conducta caballeresco; sin embargo, en lugar de detener la acción y enumerar ordenadamente las reglas del código en forma de regimiento de príncipes, como sucede en otros textos de carácter marcadamente didáctico, el conjunto artúrico las introduce al hilo de situaciones narrativas concretas, lo que permite tanto una forma de adoctrinamiento del público caballeresco en su primera recepción en forma de manuscrito en torno a 1300, cuanto la justificación puramente literaria y memorable, con algunas modificaciones, de un mundo

¹³ José Ramón Trujillo, «Magia y maravillas en la materia artúrica hispánica. Sueños, milagros y bestias en la *Demanda del Santo Grial*», en *‘Amadís de Gaula’: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Bleuca*, J. M. Lucía Megías y M.^a Carmen Marín Pina (coords.), Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 789-818. Para las diferencias y omisiones en las materias castellana y portuguesa, v. José Ramón Trujillo, *La versión castellana de la Demanda del Sancto Grial*, [tesis doctoral], Madrid, UAM, 2004, pp. 97-136. Bohigas, reparando en la inclusión de los numerosos combates, pero sin comprender su intención, advirtió que la labor del *remanieur* se reduce «a desfigurar algunas partes de la *Demanda*, dando cabida en ella a multitud de episodios caballerescos y hechos de armas –de invención muy socorrida, por cierto– en los que participaban numerosos caballeros, que juegan un papel más o menos importante en el ciclo de Tristán, pero que son completamente ajenos al ciclo Lanzarote-Grial, contenida en la Vulgata. La *Muerte de Artur* quedaba sumamente compendiada y reducida a la mínima expresión». Pere Bohigas Balaguer, *Los textos españoles y gallego-portugueses de la Demanda del Santo Grial*, Madrid, Imprenta Clásica Española, Anejo VII de la RFE, 1925, p. 14. Roger J. Steiner, «La técnica narrativa de ‘entrelazamiento’ en la *Demanda del Sancto Grial*», en *Revista de Literatura*, 38 (1970), pp. 141-146.

caballeresco de ficción, de un episodio o de una acción de un personaje para un público distante, como lo será el de la recepción durante el siglo xv o en su forma impresa. De igual manera, la mencionada supresión de la materia religiosa y alegórica vuelve pura acción externa caballeresca a los numerosos episodios del libro, cuyo mensaje último –la pasión del orgullo nobiliario expresado en el linaje, el entrelazamiento caballeresco de intrigas contra el monarca, conducen al ocaso a un reino considerado antaño ‘aventuroso’, frente a la búsqueda del Grial del caballero perfecto, que aúna la proeza terrenal con la pureza, y alcanza la visión celestial– no necesita ser explícito, pues el tono sombrío y el ocaso del reino de Londres ofrecen en sí un marco integrador para el conjunto de las contra-aventuras cuyo motor es la envidia, el orgullo, la intriga o los consejos de nobles. Un discurso político notablemente actual en varios momentos históricos de la historia castellana, especialmente durante el molinismo pues, como bien indica Gómez Redondo:

es bastante probable que distintas redacciones de este conjunto de obras se llevaran a cabo en las primeras décadas del siglo xiv, a fin de satisfacer la creciente demanda de un incipiente núcleo de receptores a los que interesaba mostrar las especiales formas de la «cortesía nobiliaria» contenida en estos textos como parte esencial de la construcción de la identidad de un grupo social que no debería estar muy lejos de los entramados cortesanos presididos primero por doña María, después por su nieto Alfonso XI. Tuvo que haber, como en la Francia de la segunda mitad del siglo xii, una estrecha relación entre el fenómeno literario y los valores o esquemas de ideas que aseguraban estos textos de ficción [...] una nobleza capaz ya de apreciar las relaciones cortesanas que subyacen en los laberintos de aventuras, combates y objetos mágicos con que se perfilan tales argumentos.¹⁴

La caballería había dejado de ser ya a finales del siglo xii un cuerpo profesional para convertirse en un estamento consciente de sí propio;¹⁵ un sistema en el que caballería y nobleza se confunden mientras se da a sí misma una imagen artística en la que reflejarse y modelar ideológicamente a sus componentes. El estamento de la caballería decide cuáles son sus miembros mediante la ceremonia de armar caballero y «se apropia de la ética que se le venía proponiendo desde hacía más de un siglo, creando su código moral propio»¹⁶. Los

¹⁴ Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana*, Madrid, Castalia, 1999, vol. 2, pp. 1501-1502.

¹⁵ Maurice Keen, *Chivalry*, New Haven y Londres, 1984 [cito por la trad. esp. de Juan Pando *La caballería*, Barcelona, Ariel, 1986, p. 202].

¹⁶ Jean Flori, «La notion de chevalerie dans les chansons de geste du xii^e siècle. Étude historique de vocabulaire», en *Le Moyen Age*, 81 (1975), 2, pp. 211-244; y 3-4, pp. 407-444.

cantares de gesta habían reflejado el vocabulario y parte de los usos propios de la caballería pesada, pero es en los textos de la Tabla Redonda donde se manifiesta de manera acendrada y donde lo vemos evolucionar en cada uno de sus motivos. El mismo motivo de la mesa circular maravillosa es la manifestación por excelencia de esta colegiación en que todos los miembros, incluido el rey, son pares y acatan unas reglas comunes. Para Duby «el sueño de la caballería ¿no era rodear al soberano por todas partes y reabsorber las prerrogativas reales en su seno?»¹⁷ El pensamiento político evolucionó en torno a dos polos: el sistema cortés y la organización social en estamentos. La corte constituyó el núcleo en torno al cual se escenificaba el poder real. El señor en el centro de sus vasallos, orando, impartiendo justicia, aconsejándose con sus nobles; las mujeres en las habitaciones femeninas, en sus labores de reproducción o como árbitro cortés que sublima las pulsiones amorosas de los vasallos, a los que obliga a la proeza; los jóvenes, probando sus fuerzas en torneos, justas y batallas, en busca de precio y, aunque los textos apenas lo reflejan, de elementos más terrenales: dinero o tierras.¹⁸ Los estamentos u órdenes establecen una organización de los hombres en torno a Dios, de manera que reparten las tareas en lugar de mezclarlas. La evolución de la conocida trifuncionalidad – *oratores, bellatores, laboratores*– acaba situando a los caballeros por encima de los otros estamentos, aunque en la realidad la realeza ennoblezca a hombres útiles *sine nobilitas* y la pujante burguesía rivalice de manera creciente con la nobleza, lo que conducirá como reacción a una hipervaloración del concepto de linaje, visible en algunas obras.¹⁹

Desde muy pronto la materia artúrica enuncia la fijación y la evolución de la ideología nobiliaria occidental con enorme eficacia, atractivo e influencia en la vida real. Chrétien expresa en el *Perceval* la superioridad que Dios otorga a la caballería sobre los demás estamentos²⁰ y la Dama del Lago revela al joven Lancelot el significado de la caballería: Dios creó a los hombres iguales, pero la violencia se sobrepuso a la equidad; por ello se estableció entre los hombres la caballería, para acabar con el caos, ahora sin intervención de Dios. En palabras de Jean de Meung, el caballero se convierte en un pacificador, que

¹⁷ Duby, *ob. cit.*, 1992, pp. 390 y ss.

¹⁸ George Duby, «Au siècle: les jeunes dans la société aristocratique», en *Annales E.S.C.* (1964), pp. 835-846.

¹⁹ Keen, *ob. cit.*, 1986, pp. 196-197.

²⁰ Gornemans de Goort enseña las reglas de la caballería a Perceval vv. 1305-1698 y al ordenarlo «et dist que donee li a/ le plus haute ordene avec l'espee / que Diex ait fait et comandee: c'est l'ordre de chevalerie, qui doit estre sanz vilonnie». Chrétien de Troyes, *Le Roman del Perceval ou le el du de Conte Graal, publié d'après le ms. fr. 12.576 de la Bibl. Nat.*, ed. de William J. Roach, Ginebra, Droz, 1956, vv. 1634-1638.

cuida al pueblo como a un caballo que, a su vez, debe portarlo. Como camino para alcanzar la ‘virtus’ y como justificación de su propia esencia, la caballería cristiana desarrolla un ‘ethos’ en adaptación continua a la realidad histórica en los diferentes ámbitos europeos; un código de actuación que se condensa en torno a valores positivos: el linaje como anclaje del individuo en la sociedad, la lealtad como armazón de fidelidad a la sangre y a los compromisos de la ‘amicitia’, la proeza (‘prouese’), la liberalidad (‘largese’) sin reparos de uno mismo y de sus riquezas, cuyo ejemplo extremo es el don en blanco (‘don contraignant’), la cortesía y sus modelos elevados de actuación promocionados desde la corte. En lugar de una enumeración como en los tratados de caballería o una sucesión como en las crónicas o documentos históricos, estos valores adoptan forma de ejemplos concretos engarzados intencionalmente a lo largo de las páginas artúricas. Vívidas muestras de acciones ejemplares y de contraejemplos, de discursos y de conductas emocionantes que varían con la moda y las circunstancias sociales. En las *Demandas* encontramos la evidencia de este código evolucionado, basado en las funciones básicas de la nobleza: el combate y, en forma menos destacada, la impartición de justicia y consejo. Es posible estudiar estos valores como conjuntos temáticos que jaspean los textos, construidos en forma de aventuras concretas. Nos detendremos aquí solo en los dos valores esenciales para la lid y en las reglas que la rigen, ilustrándolos a pie de página con alguno de los numerosísimos ejemplos, para comprobar a continuación su formulación en motivos narrativos.

2.1. Proeza y nombradía. Como una derivación de la necesidad de virtud terrena, el caballero debe probarse incesantemente en los combates y maravillas que la providencia depara, por lo que marcha errante en constante búsqueda de (a)ventura. Las acciones esforzadas proporcionan fama terrena –denominada con matices diferentes caballería, nombradía, prez u honra–, pero también elevan y aportan riqueza, e incluso la dignidad de rey²¹. Dios elige a aquellos que se esfuerzan con valor, aunque provengan de un pequeño estamento, dice Godofredo.²² En la realidad, los jóvenes compiten constantemente, de manera individual o en equipos para perfeccionar su destreza, pero la lid individual permite destacar y conseguir los favores y la generosidad del señor, que puede convertirlos en ‘seniores’, es decir, facilita que accedan a la ‘aetas senioris’ mediante la adquisición de un feudo e ingresos propios, o del matrimonio, como compensación por sus hechos de armas. En los textos artúricos, la capacidad y

²¹ «Y el rey Canán no fue de linaje de reyes, mas de pobres cavalleros. Pero tanto hizo por su proeza, que fue rey de muy gran tierra, e muy rica, que avía muchas gentes que mortalmente lo desamavan» [130].

²² Keen, *ob. cit.*, 1986, p. 211.

habilidad individual en el oficio define la fama o ‘nombradía’ de un caballero —es decir, el reconocimiento del gremio militar y de las damas—, una fama que refleja el momento de una carrera y el lugar concreto en un escalafón social. Se expresa en los textos con la locución «bondad de armas»: el caballero debe «hacer de armas» con el fin de obtener la fama mundana anhelada, lo que lo conduce a una incesante búsqueda de aventuras y al afán de medirse con otros caballeros. La obtención de ‘nombradía’ mediante la demostración del valor y la destreza en el campo se convierte así en el motor esencial del relato, lo que desemboca en diferentes acciones mediadas (proezas, cortesía, valor, generosidad) y emociones (valor, emulación, envidia, sed de venganza) de la caballería terrenal que irisan los *romans* artúricos. Los jóvenes deben realizar proezas no solo para emular y honrar a su linaje, sino también para alzarse en una estima individual dentro de su orden, con un espíritu belicoso y deportivo muy distinto al de la épica.²³ En palabras de Stanesco, los caballeros anhelan mostrarse, y la proeza en el combate es el lugar prevalente para ello. Desde el punto de vista del relato, el número de páginas dedicado a uno u otro dependen del interés que despierta su valor ejemplar. La profesión de los caballeros del rey Artur permite tener las mismas aspiraciones a los caballeros más humildes que a la alta nobleza, a los noveles que a los experimentados, pues las acciones militares igualan a todos.²⁴

En las *Demandas*, el caballero obedece a un código. Debe caminar solo y alcanzar en soledad su aventura, por lo que constantemente debe separarse de los demás, con los que se encuentra en los caminos, en los bosques profundos y en los castillos y ermitas, tomar el camino diestro. Un caballero debe perseverar en obtener su demanda y no querer las de otros.²⁵ La estima alcanzada se refleja en la valoración de los caballeros y de sus armas, en la memoria de los compañeros, que narran con admiración las acciones elevadas y las consignan a la memoria colectiva mediante dos artificios esenciales: los sepulcros y la escritura. Sin embargo, los textos también aportan los contraejemplos del modelo, entre los que emerge la actitud de Galaz, quien contradice las normas corteses en persecución de un horizonte más elevado:

²³ Así justifica Artur el Pequeño sus primeros hechos de armas en el capítulo [239]: «—Por buena fe, señor, vós no me devedes reptar si yo ando acometiendo a vós e a los buenos cavalleros, ca yo só moço e só cavallero novel, y he menester de ganar prez e honra».

²⁴ «Para tales hombres, cuya posición era insegura, el servicio a un gran señor tenía un fuerte atractivo, tanto psicológico como económico, porque estaban asociados a la posición y a la reputación de los hombres que servían. La función literaria de la Tabla Redonda era, evidentemente, la de ser símbolo de la igualdad por la que todos los caballeros, grande y humildes, se mezclaban en la mesa una vez que habían ganado, por valor o por servicio, su derecho a tener un sitio allí». Keen, *ob. cit.*, 1986, p. 149.

²⁵ «E aquella demanda que començastes no avedes dado cima, ni ganastes y por do ayades honra, ¿por qué començastes otra demanda? ¿No es esta gran sandiez?» [328]. «E vós, don Palomades, devéis aver la honra y el prez desta aventura, e nós ser testigos dello» [358].

huye de los escenarios tras hacer grandes proezas para evitar ser ensalzado mundanamente, por ejemplo en la gran batalla de Camaloc [251] o en el torneo maravilloso, renunciando a la nombradía terrena, ya que su búsqueda pertenece a otra esfera. Fruto de esta especificidad del texto, la mayor honra se alcanza precisamente abandonando las armas y dedicándose al servicio de Dios con la oración, una vez mostrada la bondad de armas correspondiente, como sucederá con Lanzarote, Boores y otros renombrados caballeros.²⁶

2.2. La cortesía. La violencia del combate inunda la materia caballeresca en prosa, sin embargo, en la materia de Bretaña y en los algunos libros de caballerías se encuentra orientada por los objetivos hacia los que tiende y por unas reglas que van surgiendo conforme se desarrollan los relatos, lo que en el *Amadís* se menciona como «la costumbre de la Gran Bretaña». Fruto del complejo entramado ideológico que busca guiar la acción de los hombres de armas y evitar la venganza, una serie de normas la limita o empuja a realizar otras acciones consideradas claramente ‘caballerescas’. El concepto de cortesía se extiende a todos los aspectos de la cortesanía y de la mesura en el contacto social, más allá del código del *fin’amors*. Es un sistema de control de la violencia y de encauzamiento de la frustración de los jóvenes pugnaces, de la agresividad militar entre nobles. Las normas de cortesía regulan el combate y las acciones de los caballeros, especialmente el consejo al soberano²⁷, el trato con los adversarios y la conducta en el amor: dejando a un lado la conducta amorosa, una de las principales misiones es la defensa de viudas, doncellas y desvalidos, enunciada ya desde los primeros tratados de caballería, con el fin de restaurar el orden del mundo²⁸. Los caballeros deben guardar homenaje feudal, cuyo caso excepcional en las *Demandas* lo encontramos en la sorprendente prosternación de todos, incluido el rey, ante el caballero perfecto.²⁹ Además, un caballero cortés no debe tomar venganza sobre un caballero renombrado³⁰ ni poner la mano sobre un soberano.

²⁶ «e yo veo que dexastes vuestra honra e la gran cavallería e los bienes en que érades por servir a Dios» [451]. El motivo del abandono de las armas es muy destacado, aunque no tengamos espacio para abordarlo.

²⁷ «E demás que yo no devo meter mano en rey, fueras para defender mi cuerpo o a mi señor natural, ca aunque tú eres desleal, no queda por esto que no seas rey. Y esto es muy grande vergüença para ti e para todos los reyes del mundo» [258].

²⁸ «E de los cavalleros andantes es tal costumbre, e bien lo devedes vós saber, que deven poner consejo a los tuertos de las biudas, e dueñas e donzellas, e si alguno les faze algún tuerto, los cavalleros andantes dévense trabajar de fazerles derecho si pudieren» [293].

²⁹ «E Artur fincó los hinojos ante él, e besole el pie. Y el rey recibió a los otros cavalleros muy honradamente» [250].

³⁰ «E yo quisiera vengar la muerte de mi padre, e avía ende gran sabor quando aquí lo ví, mas agora el gran bien que dizen deste rey Artur me quitó ende la voluntad, e por ende lo quiero aún dexar bivar. E

2.3. Temas y estructura. Como es posible comprobar a lo largo del conjunto de la materia de Bretaña, este sistema de valores se desarrolla a la manera de extensas áreas temáticas que, a su vez, toman cuerpo en una sucesión de motivos que impulsan la narración en forma de núcleos compositivos, cuyo engarce, variaciones y repeticiones estructuran el avance del relato, lo suspenden o lo ralentizan. En este sentido, frente al laberinto narrativo del *Lancelot*, caracterizado por su coherencia, el ‘double sprit’ y la acentricidad, los textos en prosa del Grial suponen el reto más excepcional a la hora de organizar una nueva ‘conjointure’ desde Chrétien.

En palabras de Pauphilet para la *Queste del Saint Graal* francesa –en adelante *Queste*–, los episodios poseen un valor alegórico preexistente al *roman* y su engarce en la estructura lineal (salida-pruebas-recompensas-final) determina una segunda estructura alegórica de la vida cristiana (un cuadro de las buenas costumbres cristianas) desde el punto de vista cisterciense:

L’auteur combine les détails des épisodes et ordonne les épisodes eux-mêmes uniquement en vue de l’expression des idées. Il compose, si l’on peut dire, dans le plan abstrait et traduit ensuite en langage de roman. [...] Les parties de son livre tiennent ensemble non par leur forme narrative, mais par leur signification morales.³¹

Como se ha enunciado al comienzo de este apartado, la extirpación de los pasajes visionarios, de muchos episodios maravillosos (religiosos y profanos) y de las explicaciones simbólicas del texto castellano, modifica su sentido al tiempo que altera su estructura. Las intervenciones eliminan el elemento alegórico, ponen de relieve el conjunto de los hechos de armas y ofrecen una visión progresiva de los planos terrenal y espiritual, en los que la predestinación y el linaje siguen siendo factores decisivos. De Camaloc parten a demandar el Grial caballeros de la Tabla Redonda en una búsqueda conjunta del objeto maravilloso que ocupará una secuencia temporal de varios años. Sucesivamente se irán probando en numerosas aventuras de género distinto, en las que vencerán o fracasarán, irán muriendo en justas y peligros, o retirándose de la vida caballeresca. La sucesión de actos externos revelan la personalidad estereotipada de los caballeros, pero además permiten un proceso consciente de jerarquización, que se produce de forma simultánea en dos planos contrastados, el cortés y el religioso, desembarazados ambos de la explicación alegórica que

porque sepan la gran bondad e la gran cortesia que yo contra él fago, le quiero tomar su espada e dexalle esta que yo traigo que fue de mi padre» [314].

³¹ *La Queste del Saint Graal: roman du XIII^e siècle*, ed. de Pauphilet, París, Champion, 1923. [Cito por la reimp. de 1984, p. XII.]

se producía a través de las explicaciones ('senefiances'), que la traducción gallego-portuguesa sí mantiene. Una duplicidad de planos enunciada por los caballeros mediante la recurrente fórmula «¡Por Dios y por cortesía!».³²

En el plano literario, atenerse al 'ethos' caballeresco del reino de Londres, el que rige los usos de la caballería terrenal, gradúa paulatinamente a los personajes según su valor cortés ante los ojos del lector. Mientras la capacidad de realizar proezas y hechos de armas laurea a Lanzarote y a Tristán por encima de los demás compañeros, el resto de la caballería se ordena matizadamente por el empleo (o su falta) de la cortesía en la lid. Sin embargo, la desmesura en su seguimiento, como en el caso de Erec –quien mantiene por orgullo el don en blanco que ha otorgado–, conduce a errores mortales de la misma gravedad que su violación, de la cual son ejemplos los caballeros de la Deserta o el mismo Galván. Para el caballero cortés, su doble recompensa se encuentra en la estima expresada en la nombradía y en el número de páginas en las que el narrador hace perdurar sus aventuras. Paulatinamente, Galaz irá terminando las maravillas terrenales –reducidas significativamente– y los hechos de armas para acceder al siguiente plano, el espiritual.

El relato muestra a la caballería celestial como una elite probada doblemente en la proeza y en la pureza. Sólo doce caballeros de los ciento cincuenta que inician la búsqueda alcanzarán Corberic: se trata de una ordenación de proximidad, basada en la castidad y el esfuerzo, que se desarrolla en círculos concéntricos –podría decirse mejor que se trata de una aproximación en espiral, en la que los personajes se acercan o alejan según avanza el discurso– a los secretos ('poridades') del Grial. La mayor parte de los compañeros de la Tabla Redonda vaga por el reino de Londres sin alcanzar el castillo encantado de Corberic, mereciendo en el texto apenas una mención o una línea; los caballeros famosos en el plano terrenal, pero pecadores, como Éstor, Galván o Gariete, acceden al castillo, pero las ventanas se cierran y no pueden entrar en el Palacio Aventuroso ni ver dentro; el adúltero Lanzarote sí accede en el interior al Palacio, pero para su pesar es incapaz de entrar en la estancia del Grial y permanece 'esmorecido'; los doce caballeros celestiales asisten regocijados a la eucaristía en la estancia del Grial; Boores, Persival y Galaz, el trío elegido, viajan a Sarraz con el Grial; pero sólo Galaz, el caballero celestial, accede a contemplar dentro del mismo Grial, sus misterios completamente desvelados. Toda la caballería se ordena mediante el cruce de ambas escalas; en los polos de la espiritual se encuentran –ya que están predestinados a ello– Galván, que en los textos hispánicos es desleal y pérfido aunque hábil en el

³² Así la emplean Melián [53], el rey de Castilbriviel [99], el caballero del torneo [153], Erec [166], el rey Pellés [204], Carides [249], Samaliel [309], Bleoberís [430].

combate, y Galaz, perfecto y casto. La refundición de la *Mort Artu*, basada en una variación de la Vulgata, devuelve a Galván al final de la *Demanda* a su posición de caballero cuerdo, valeroso y leal al rey Artur, y lo sustituye por Mordrec en el arquetipo de personaje mortalmente desleal.

El autor se impone la tarea de ordenar los diferentes episodios y ajustarlos a un tiempo de lectura, un tiempo construido en el que se despliega secuencialmente lo que en la realidad no sigue un orden lineal. Si Chrétien y sus continuadores disponen las acciones en torno a la corte, el centro atractor donde todo comienza y acaba, los textos en prosa se enfrentan a la organización de un laberinto de episodios, caracterizados por los motivos que los expresan y de sus ecos y 'reprises'. Como hemos visto, la simple disposición de las secuencias de episodios caracteriza a los personajes y genera sentido, de manera que es posible afirmar que la estructura significa, contradiciendo la idea generalizada de la crítica, que consideraba a la *Queste* de la Post-Vulgata –y por tanto a sus versiones– un «amas confus d'incohérences et d'absurdités»³³. El sistema de composición, basado en el entrelazamiento³⁴ y la alternancia, permite construir una estructura arborescente, propia de la narración en prosa artúrica, pues engarza a modo de ramas de un mismo árbol una serie de relatos heteróclitos basados en la recurrencia de temas, motivos y acciones, engastados mediante un sistema de engarces formulario. En este sentido, Vinaver afirma que «toute composition entrelacé peut toujours se réclamer des règles de l'*ordo artificialis* et de la *digressio*».³⁵ Sobre el hilo conductor mencionado, con un orden cronológico impreciso aunque lineal, se sitúan en grupos relacionados los episodios, que remiten en última instancia a las áreas temáticas, entre los que hemos situado la proeza y la cortesía.

En la *Queste* sólo es posible fijar con precisión los quince primeros días, desde la jornada de Pentecostés,³⁶ con una primera semana en la que Galaad es armado caballero, los caballeros parten a la búsqueda del Grial y el caballero elegido consigue su escudo, y una segunda en la que Melyant es armado

³³ Albert Pauphilet, *Études sur la Queste del Saint Graal*, París, Champion, 1921. [Cito por Ginebra, Slatkine Reprints, 1996, p. vii.]

³⁴ Para el entrelazamiento en los textos castellanos, v. el artículo imprescindible de Juan Manuel Cacho Bleuca, «El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*», en *Studia in Honorem Profesor Martín de Riquer*, Barcelona, Quaderns Cremá, 1986, pp. 235-271.

³⁵ Eugène Vinaver, *À la recherche d'un poétique médiévale*, París, Nizet, 1970, p. 131.

³⁶ Como llega en la Biblia el Espíritu Santo en forma de fuego a los apóstoles, la llegada de Galaz a la corte vestido de armas rojas es el motivo de arranque de la búsqueda. Desde ese momento, los caballeros deben dispersarse por el mundo en una búsqueda celestial, que sólo están en condiciones de realizar unos pocos elegidos, en una imitación de los Actos de los Apóstoles, 2, 13. Este pasaje se omite en la traducción castellana, en la que el sentido de la alegoría, como hemos afirmado para el resto de interpretaciones simbólicas, queda desdibujado.

caballero, se suceden sus aventuras y Galaad llega al Chastel aux Puceles. En paralelo se suceden otros núcleos narrativos, primero en torno a Perceval, después en torno a Boorz, perdiéndose la linealidad en el entrelazamiento de episodios. La *Demanda* de la Post-Vulgata mantiene esta misma estructura temporal lineal, pero extendida entre dos puntos absolutos, la llegada a Camaloc en Pentecostés de Galaz, el caballero predestinado a cumplir las maravillas del Grial, y el final del reino de Londres, puesto que incorpora una demediada *Mort Artu*, animada por un espíritu distinto. El relato posee un punto de inflexión en el final de la búsqueda, pero incorpora las intrigas palaciegas, el adulterio de Lanzarote y Ginebra, y la sucesión de batallas campales que conducen al reino de Londres al ocaso. Boores se convierte en una bisagra estructural, al poner en relación las últimas imágenes del Grial con el arranque *in medias res* de la *Mort Artu* centrada en el adulterio y el final del reino. Un *découpage* de la narración con un alto valor significativo y estético. A partir de aquí, una vez desaparecidos los caballeros elegidos a excepción de Boores, se enlaza la serie de batallas hasta que el rey Mares destruye cuanto quedaba del reino de Arturo. Este final, en el que los resúmenes se suceden, genera la sensación de una caída acelerada del mundo de los caballeros, en la que el batalla campal desplaza a la justa individual y en la que los caballeros pierden la vida o se retiran a una vida ermitaña.

3. El espacio de la proeza y sus unidades narrativas

Desde el punto de vista narrativo, sobre el esqueleto general enunciado se incorporan las diferentes aventuras individuales compuestas mediante unidades de composición o ‘unidades narrativas’, como sucede en la *Queste*; es decir, una serie de episodios con origen en los motivos básicos de la aventura militar, que forman un conjunto cerrado y coherente dentro de la estructura narrativa amplia, y cuyo entrelazamiento y demarcación suele realizarse mediante fórmulas estereotipadas de inicio y final del tipo: «(agora) Dize el cuento que», «(mas) Agora dexa el cuento a (...) e torna a (...)».

Dentro de una unidad narrativa, la sucesión de los episodios adopta un claro orden cronológico marcado por organizadores textuales de dos tipos: secuencias inmediatas –«(e) tanto que», «(e) quando», «(e) pues», «estonce»–; secuencias circadianas –«otro día de mañana», «aquel día que»–. Se trata de la conocida disposición de ‘roman à tiroirs’ propia del *Tristan en prose*, que informa la práctica totalidad del texto y permite lecturas fragmentarias con unidad de sentido, pero dispuestas ordenadamente. Cada uno de ellos es una micronarración estereotipada que desarrolla un combate singular o justa, reiterado con pequeñas variaciones.

Veamos un ejemplo: en el capítulo [164] Erec encuentra a Sagramor, que lo desafía; al no reconocerse, justan y Erec lo derriba en la carga de choque; en segunda instancia, combaten con la espada y lo derriba; prosigue su camino. Poco más allá [165] encuentra a Iván de las Manos Blancas, que reconoce sus armas pero oculta las suyas, y lo reta; combaten y caen heridos ambos; combaten con la espada y Erec lo mata; prosigue su camino dejando un rastro de sangre; Galván lo persigue para vengar a Erec [170], se reconocen y lo desafía, aun sabiendo que está herido y que es de la Tabla Redonda; justan y Galván mata primero al caballo y luego a Erec; Galván huye entonces para que nadie sepa lo que ha hecho; llegan entonces Éstor y Merengís [175] y se enteran por Erec, moribundo, de la traición de Galván; Merengís, en lugar de atacar a Gariete, hermano de Galván, en venganza [180], lleva con Éstor el cadáver a Camaloc para pedir justicia a Arturo [184].

Esta unidad narrativa, ejemplo de otras muchas en la materia artúrica y especialmente en la *Demanda*, relata una sucesión de motivos enlazados de justa desencadenados por el encuentro fortuito y el deseo de venganza, en los que se ven involucrados numerosos personajes. Sólo acudir a la justicia real, es decir, el retorno a las normas de la Tabla Redonda y el refuerzo de la dignidad real como árbitro último, consigue detener la espiral de violencia que genera la necesidad de medirse de forma continua y que termina por vulnerar las normas de la cortesía descritas.

Existen muchos motivos que desencadenan secuencias codificadas, por ejemplo, los diferentes tipos de encuentro, el don en blanco, las pruebas maravillosas (padrones, espadas, etc.), las traiciones... La disposición de unidades narrativas en episodios entretejidos sobre un eje temporal proviene de la estructura original de la Vulgata, una fórmula que alcanza su máxima expresión en el *Lancelot* y en la *Queste*. El sistema, muy flexible, permite un abanico de variaciones, por ejemplo, el arranque de la aventura mediante la llegada de una mandadera con distintos mensajes, manteniendo una estructura reconocible por el lector, con actores –valorables mediante su función en el relato– y escenarios cambiantes. El empleo por extenso de episodios paralelos o entrelazamientos, permite alterar el tiempo, modificar el conjunto y su significado. Inventando largas secuencias de sucesos a partir de los motivos tomados de las fuentes tradicionales (folclóricos o acuñados por la tradición caballeresca), puede equilibrarse y completarse una compleja estructura final.

Los motivos se construyen en episodios que se enlazan en forma de unidades narrativas más amplias cuyo objeto es ejemplificar o matizar conjuntamente un tema –por ejemplo, la deslealtad, el deseo de venganza, el orgullo– dentro de un área más amplia como es el ‘ethos’ caballeresco descrito, pero que, al

tiempo, tiene como finalidad estructural servir de motor narrativo, generar tensión e individualizar a los actantes a través de sus acciones.

Como es evidente, seguimos aquí el estudio clásico de los motivos de los libros de caballerías de Cacho Bleuca,³⁷ que define motivo como “como una unidad narrativa recurrente y estereotipada de contenido”, segmentos textuales que se heredan y se reiteran con variaciones en grado diferente para constituir el relato, complementarios de las expresiones formularias. Se trata de la menor unidad temática o de sentido que permite al autor su combinación con otras para configurar unidades mayores de carácter abstracto, es decir, los temas centrales de la obra.³⁸ Los catálogos son un paso esencial para identificar el conjunto y su variación, en un esfuerzo que ha ido dejando frutos importantes en la aproximación material de los motivos; en este sentido, se han dado pasos imprescindibles desde el conocido planteamiento de Aarne y la adaptación de Thompson y Goldberg, hasta los trabajos sobre la materia caballeresca de Bueno.³⁹ Uno de los problemas del acercamiento en forma de índices tradicionales radica en otorgar una inexistente autonomía a los motivos fuera de las obras y del tiempo histórico en que se generan. Cacho Bleuca advierte de que siempre «forman parte de una obra y de un género, al incorporarse al sistema, establecen nuevas relaciones con los anteriores y pueden adquirir connotaciones adicionales»⁴⁰.

Courtés destaca esta doble función narrativa y cultural:

Nous voudrions, par là, reconnaître a un motif une double face : de par son articulation syntaxique et sémantique qui enfait un microrécit, le motif prend place aisément en des contextes discursifs variés, de par sa forme figurative spécifique et stéréotypée, liée qu'elle est a l'usage (au sens hjelmslevien), il renvoie a tout un univers socioculturel donné.⁴¹

³⁷ Juan Manuel Cacho Bleuca, «Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez», en *Libros de caballerías (De 'Amadis' al 'Quijote')*..., ob. cit., pp. 27-53.

³⁸ Ana María Platas Tasende, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Espasa, 2004, p. 512. Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1994, p. 275.

³⁹ Antti Aarne, *The types of Folktale: A Classification and Bibliography*, Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1910 [adaptación de Stith Thompson Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, 6 vols., Bloomington-London, Indiana University Press, 1966]. Harriet Goldberg, *Motifs index of Medieval Spanish Fol. Narratives*, Tempe, Arizona: Arizona Centre for Medieval and Renaissance Studies, 1998. Ana Carmen Bueno Serrano, *Índice y estudio de motivos en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007.

⁴⁰ Juan Manuel Cacho Bleuca, *art. cit.*, p. 50.

⁴¹ Joseph Courtés, «Le motif, unité narrative et/ou culturelle?», en J. Courtés, dir., *Le motif en ethno-literature. Le Bulletin du Groupe de Recherches sémio-linguistiques-Institut de la Langue Française*, 16 (1980), pp. 44-54, p. 47. Para Courtés en todo motivo convergen una forma sintáctica subyacente, una

En este sentido, por un lado, en la estameña de la obra literaria se entreteteje una sucesión de motivos mediante técnicas concretas; pero, al margen de su valor individual, su selección, su ordenación y su recurrencia modifican y precisan el sentido de estas secuencias textuales mínimas. La frecuencia de los motivos, las disposiciones dentro de un ‘ordo artificialis’ indican el sentido simbólico de su conjunto y permiten entrever la intención autorial, su cálculo de la perlocución. Por otro lado, cada materia en una época determinada muestra preferencia por unos motivos u otros, y los emplea de forma sistemática, explorando sus posibilidades y reflejando la valía artística del autor dentro de un canon, mediante la destreza con que maneja las continuas variaciones y su combinación. Por otro, los motivos se emplean en la construcción de un discurso con unos límites reconocibles por el lector o el auditorio, dentro de los cauces argumentales, en íntima conexión con unidades amplias de sentido, como son las unidades temáticas propias de cada tradición discursiva. Por último, su empleo y su significación discursiva quedan mediados completamente por el contexto sociopolítico y cultural en que surgen y se emplean con diferentes intenciones, por lo que es imprescindible conectar su empleo con los condicionantes extratextuales «para acercarse ‘objetivamente’ a una identificación pertinente de un motivo frente a otro contenido que no lo es», en palabras de Luna Mariscal.⁴²

Mientras el conjunto de motivos empleado en una obra es numeroso, de índole muy diferente y se emplea con una intención específica, lo que hace imposible una catalogación sistemática en la que cada motivo perviva independientemente, es posible definir los grandes temas de la materia caballeresca a partir de los valores del código en una época determinada, junto con sus contrarios, y relacionar el sentido de la unidad narrativa dentro de su eje sintagmático y de su relación con los elementos extratextuales que determinan la intención autorial y el horizonte de recepción de sus lectores y oidores. Este esfuerzo filológico permite conectar el estudio del motivo con su significación y variación, con su lugar en la disposición del texto, con su recepción en la época y las variaciones a lo largo de las herencias en una materia que se reescribe a lo largo de los siglos, como puede ser la folclórica o la caballeresca.

Veamos a continuación con algún detalle los principales motivos de la proeza en la materia artúrica hispánica.

combinación figurativa y un soporte o formante etnocultural.

⁴² Karla Xiomara Luna Mariscal, «De la metodología o la pragmática del motivo en el índice de motivos de las historias caballerescas breves», en *eHumanista*, 16 (2010), pp. 127-135, p. 128.

3.1. Justas. La introducción en Occidente de las sillas de montar con es- triberas⁴³, espuelas y arzones altos –con elevados canteles que mantenían er- guido y difícil de abatir el cuerpo del jinete– permitió un desarrollo inédito del ejercicio de la caballería, al mejorar la estabilidad del caballero sobre su montura e introducir nuevas técnicas de combate. Las antiguas lanzas ligeras arrojadas o jabalinas dejaron paso a pesadas lanzas de madera, con una punta o cuchilla de hierro al final del asta, que ya no se blandían, sino que se empuñaban bien afianzadas bajo la axila del brazo derecho. Con el paso del tiempo aparecerá el ‘ristre’, que no se refleja en los *romans* artúricos, ni tampoco en algunos de los libros de caballerías, herederos directos de sus modelos y motivos. Entre tanto, el brazo izquierdo maneja el escudo y las riendas, tal y como se puede ver en el *Cid*⁴⁴, mientras el caballero forma un todo con su cabalgadura y sus armas, convertido en un verdadero ‘proyector humano’ que aprovecha su velocidad y su peso para impactar violentamente mediante la lanza horizontal sobre el adversario y desazonarlo. Una lanza que va haciéndose más fuerte y más larga con el paso del tiempo. En las imágenes del tapiz de Bayeux se advierten aún las diversas formas de empleo de la lanza, pero ya se muestra con claridad esta innovación técnica⁴⁵ que irá desbancando paulatinamente al resto.

En la realidad, derivadas de los encuentros individuales entre dos campeo- nes, habituales dentro de los torneos de la época de Guillermo el Mariscal, las justas con lanza reproducían un falso duelo judicial, de la misma forma que el torneo era, ante todo, la simulación deportiva de una batalla. En principio se produjeron en el campo abierto del torneo, pero paulatinamente se procedió y se acotó un palenque con una liza en el que los caballeros pudieran desenvolverse, cada vez en un ángulo más abierto, lo que facilitaba la rotura de las lanzas e impedía el choque frontal. Las cargas de violentísimo choque con lanza, las acciones militares en general, sean un entrenamiento (torneos) o una acción real (batallas), son una actividad de equipo en el que los guerre- ros lidian siempre en mesnada. Según Duby⁴⁶:

⁴³ White expone minuciosamente el desarrollo tecnológico de la espuela y las implicaciones en el manejo de la lanza Lynn White, Jr., *Medieval Technology and Social Change*, Oxford, Oxford University Press, 1964, pp. 14-28; 28 y ss.

⁴⁴ «Embraçan los escudos delant los coraçones / abaxan las laças abueltas de los pendones / enclina- ron las caras de suso de los arzones / ivanos ferir de fuertes coraçones.», vv. 715-718. *Poema de Mio Cid*, ed. de Colin Smith, Madrid, Cátedra, 1983.

⁴⁵ Ross estudia la carga con lanza. J.M.D. Ross, «L’originalité de Turolodus: le manieiment de la lance», en *Cahiers de Civilisation Medievale*, 6 (1963), pp. 127-138; especialmente las pp. 133-134.

⁴⁶ George Duby, *Le Dimanche de Bouvines: 27 juillet 1214*, París, Gallimard, 1973. [Cito por la trad. esp. de Arturo Firpo *El domingo de Bouvines. 24 de julio de 1214*, (sic) Madrid, Alianza, 1988, p. 121.]

Esto nos lleva a rechazar la imagen de justas individuales que en un terreno estrictamente delimitado por palenques habrían enfrentado a dos jinetes armados con lanzas; hasta bien entrado el siglo XIV esta imagen es inexistente.

No obstante, a partir de mediados del siglo XI la justa ya es un motivo artístico recurrente en la escultura, como lo será en la literatura durante siglos.⁴⁷ En la literatura, a esta forma de carga de choque se le denomina ‘justa’ (‘joute’) y se trata de un espectacular duelo personal entre contendientes en el que dos caballeros se acometen a caballo a toda velocidad; las lanzas suelen quebrarse y los caballeros caer derribados al suelo, de forma similar a lo que sucede en el Cid y otros cantares.⁴⁸ En los textos artúricos, la justa es el medio habitual que tienen los caballeros de la Tabla Redonda para ‘probarse en armas’, aunque no sea la única, y es el resultado por excelencia de un encuentro entre caballeros rivales o que se desconocen en campo abierto. El motivo se encuentra omnipresente en los textos, con una frecuencia enorme, y pasará a través del *Amadís* a otros libros de caballerías castellanos, aunque el interés por él sea declinante.⁴⁹ El duelo singular pone de manifiesto un extraordinario valor individual y mide la destreza de los contendientes, aunque siempre dentro de unas pautas codificadas y de un conjunto de actuaciones determinadas por las reglas de cortesía mencionadas con anterioridad.

Baumgartner, en su clásico estudio del *Tristan en prose* denominó al motivo de la justa genéricamente como ‘aventure chevaleresque’, debido a su frecuencia con respecto a otras acciones como batallas, torneos o liberaciones de fortalezas, y codificó su organización interna en una microestructura dispuesta en tres grandes fases:

1. La reencontre (fontaine, croisée de chemin, pied d’une tour, pont, gué, etc.)
2. Le combat: a) défi préalable, b) joute à la lance c) défaite d’un des adversaires, d) échange des noms.

⁴⁷ En Francia es destacable la *Joute des chevaliers*, un relieve de la catedral de Angulema de 1130. En España, las imágenes de justas y combates, alimentadas por el ambiente bélico de la Reconquista y el carácter de guerra justa, se registran al menos desde 1140 en un capitel de Artaiz. El capitel de Estella de 1170 muestra a Roldán justando con Ferragut, lo que refleja la temprana influencia artística de los textos épicos. Margarita Ruiz Maldonado, *El Caballero en la escultura románica española* [tesis doctoral], Universidad de Salamanca, 1985; y «La lucha ecuestre en el arte románico de Aragón, Castilla, León y Navarra», en *Cuadernos de prehistoria y arqueología*, 3 (1976), pp. 61-90.

⁴⁸ «metiol por la carne adentro la lança con el pendón, / de la otra part una braça gela echó, / con él dio una tuerta, de la siella lo encamó, / al tirar de la lança en tierra lo echó; / vermejo salió el astil e la lança y el pendón». *Mío Cid*, vv. 3683-86. La justa podría clasificarse como una variante del motivo de Goldberg combinados en H1200-1399 Test of prowess: quests; Tests of Prowess (task o qests) H1561 Tests of valours.

⁴⁹ Riquer contabiliza la frecuencia decreciente de los combates en el *Amadís*: Libro primero 56 combates; Libro segundo 15; libro tercero 19; libro cuarto 9. Martín de Riquer, *ob. cit.*, 1987, p. 65.

3. Départ du vainqueur: a) seul, ou b) avec le vaincu, pour un lieu de repos, pour denouvelles aventures.

Anota además dos posibles variantes:

A) que el caballero luche contra varios adversarios, con o sin ayuda de otros;
B) que los adversarios se reconozcan tras justar y retomen de nuevo el combate, en ocasiones con un desenlace fatal.⁵⁰

Las justas o combates singulares con esta estructura atraviesan toda la materia artúrica, de forma especial los tres grandes ciclos en prosa –Vulgata, Posvulgata y *Tristan en prose*– y el *Amadís*, pero es habitual que tras el combate con lanza inicial continúe a pie y con la espada. El enconamiento y el carácter ‘à outrance’ del choque marca el interés por alcanzar esta segunda fase, creando una estructura algo diferente, con cuatro momentos básicos, según Riquer:⁵¹

1. acometida a caballo lanza en ristre;
2. desarzonado de uno o de ambos caballeros;
3. pelea con espadas; y
4. victoria de uno sobre otro.

En todo caso, antes de que los caballeros se acometan, suele haber un desafío verbal previo, que puede reproducirse detalladamente o resumirse, y una negociación del combate. Los parlamentos –desafíos verbales, negociación de las condiciones, duelos y confesiones– y sus estilemas se encuentran altamente formalizados y configuran una parte sustancial de la fabla caballeresca y de la cortesanía, tanto como de la justa. En ellos es posible comprobar su conocimiento de las normas, así como su actitud humilde, mesurada, cruel o llena jactancia, lo que define su carácter y permite contrastarlo con el resultado del encuentro. En ocasiones, el texto transcribe el reto dialéctico, lleno de interés para el auditorio, pero prefiere incluso resumir los detalles del combate.

El desenlace del motivo ofrece varios caminos: si un caballero resulta herido, cabalga solo o con ayuda hasta una casa o ermita, donde reposa y sana sus llagas; si el caballero muere, puede confesar en voz alta, o puede que sus compañeros y familiares realicen un duelo por él. El caballero vencedor suele continuar su

⁵⁰ Emmanuèle Baumgartner, *Le ‘Tristan en prose’: Essai d’interprétation d’un roman médiéval*, Ginebra, Droz, 1975, pp. 274-275. En otro pasaje tras la pausa señale que se reintegra el combate con espadas: «combat à la lance, pause, combat à l’épée, nouvelle pause, recreation de Lancelot», *ibid.*, p. 314.

⁵¹ Riquer, *ob. cit.*, 1987, p. 61.

andadura, sin auxiliar al caído. En ambos casos, el deseo de venganza suscitado por una derrota genera los subsecuentes búsquedas y combates, que se ramifican profusamente por toda la obra, desembocando en nuevos episodios.

Por otro lado, en la *Demanda*, las estructuras subyacentes en este tipo de episodio son básicamente las mismas. Sin embargo, debido a la atmósfera de fatalidad propia de la Post-Vulgata, el combate singular suele alcanzar ambas fases –justa con lanzas y batalla de espadas–, y tener un carácter ‘à outrance’, es decir, hasta las últimas consecuencias, movido por el deseo de dar la muerte del adversario, ora por venganza, ora por orgullo. Estas características conducen a numerosas secuencias encadenadas de persecución y venganza, en tanto que la ocultación voluntaria de las armas permita combatir a los compañeros de la Tabla Redonda sin incurrir en una violación del código cortés. La caballería terrestre que vaga en la obra en busca de honor, se enmaraña en la trampa del orgullo y en la búsqueda de la sangre, esterilizando la virtud de sus proezas en vacuos combates, como advierte en su momento Bernardo de Claraval:

El orgullo es lo que impulsa a los caballeros y la desmesura «un acceso de locura que los arroja al combate». Y «tendríais que tener miedo de matar vuestra alma cuando matáis a vuestro adversario o de recibir de él al mismo tiempo la muerte en el cuerpo y en el alma». Por la gracia de Dios, «una nueva caballería ha nacido sobre la tierra».⁵²

Galván, acentuando la deriva de carácter que ya era visible en la Vulgata con respecto a los *romans* en verso,⁵³ representa en las *Demandas* hispánicas al caballero pérfido y desleal por excelencia, predestinado a protagonizar muchos episodios, en los que matará en combate a sus compañeros,⁵⁴ en contraposición con la predestinación positiva de Galaz, que renuncia al combate por placer o por vana demostración.

Los *romans* en prosa combinarán los innumerables combates individuales –en campo abierto, en pasos y en torneos–, con torneos y batallas realizados en grupo, que reflejan los gustos y anhelos del estamento, ofreciendo una minuciosa gradación de ocasiones y matices en el motivo, que conforman el conjunto de reglas del combate desgranados en la sucesión de encuentros.

⁵² Duby, *ob. cit.*, 1973, p. 133.

⁵³ Alicia Yllera, «Gauvain o la degradación del héroe», en *Epos. Revista de Filología*, 9 (1993), Madrid, Uned, pp. 349-370; y «Gauvain/Gawain: las múltiples transposiciones de un héroe», en *Revista de Literatura Medieval*, 3 (1991), pp. 199-221.

⁵⁴ Para Steiner, Galván simplemente «es un asesino a sangre fría», sin comprender la necesidad artística del autor de crear una compleja red de contraposiciones a partir de este caballero extraviado moralmente, aunque diestro, famoso y del mejor linaje, frente a los modelos de Galaz, de Gariete y de Palomades. Steiner, *art. cit.* (1970), p. 143.

En general, a un caballero de la Tabla Redonda le resulta imposible rechazar una justa con cuantos caballeros se encuentre; el resultado es siempre ganar o perder nombradía mediante los hechos de armas. Los compañeros de la Tabla Redonda no pueden combatir entre sí, aunque, si los caballeros no se conocen, los justadores no tienen culpa, motivo por el cual muchas veces prefieren ocultar su identidad antes que perder la ocasión del combate.⁵⁵ La confusión de las armas y la venganza entre linajes es el motor más poderoso de las acciones de la caballería terrena. Además, luchar contra compañeros para defender la vida exculpa de deslealtad,⁵⁶ como explica Galaz en el capítulo [216]. Un caballero herido no tiene obligación de justar en inferioridad de condiciones. Debe fijarse un plazo prudencial para que cure sus heridas. Mientras Galván no respeta la regla, Galaz permite a Palomades sanar de sus llagas.⁵⁷ Un caballero puede otorgarse por vencido en una batalla y el otro caballero debe cesar el combate y no ‘meter mano’ en él.

En otras ocasiones, la cortesía se encuentra incluso por encima del seguimiento de las normas enunciadas. Gariete es el hermano y uno de los contraejemplos de Galván, puesto que su caracterización muestra cómo el linaje no es determinante para la valía y la honra: la inclinación natural puede hacer de un individuo un brillante caballero o un ‘falso desleal’. En el caso de Gariete, pudiendo atacar a Melián por llevar dos espadas, demuestra su enorme deportividad y honradez al renunciar a tal costumbre:

—Agora veo lo que gran tiempo ha que no vi. ¿Vedes aquel cavallero que trae dos espadas? No creo que es de los más covardes del mundo, e yo creo que si él no fuesse mejor que otro, no acometería tal cosa de traer dos espadas. E agora vayamos a él, assí como el nuestro fuero manda, ca nós somos dos, e no nos puede reusar batalla pues trae dos espadas según la costumbre de aquí.

—No plega a Dios —dixo Gariete— que en ayuda de otro lo acometa yo,

⁵⁵ Un ejemplo explícito lo encontramos en el capítulo [121]:

«—Ay, señor, merced —dixo Galván—, e si lo supiera no lo fiziera; mas fizlo por desconoscencia, e por ende no me devedes poner culpa.

—No dezides aí bien —dixo el rey—, ni vos escusades como deviades. Ante fezistes como desleal e como perjurado, ca vós lo matastes a sabiendas, e sabiendo quién era.»

⁵⁶ «—Pésame mucho —dixo Galaz— porque avremos a pelear con ellos, mas no ay culpa puesta a ninguno que defiende su cuerpo, e yo defenderé el mío a todo mi poder» [216].

⁵⁷ Encontramos numerosos ejemplos de ello: «aunque yo quisiesse esta batalla, no la devía él querer, ca ninguna honra no le cabe aí, ca él es sano e yo soy llagado. Mas yo le diré qué podrá aí fazer a mayor su honra, que me dexe agora e répteme en casa del rey Artur, do ha muchos buenos hombres, e yo allí me le defendere» [269]; «só mal llagado, e por ende ruégovos que me dexedes ir, ca porque vós oviéssedes la mejoría de la justa no vos caya honra ninguna, pues yo só llagado, e vós sano. Palomades y Galaz» [328]; «dadme plazo fasta que sea guarido de mis llagas e pongamos el día y el lugar do nos ayuntemos; e quien aí no viniere, que sea desleal por ello; e si estonce me vencierdes, ganaredes honra e prez» [332].

pues él es solo. E si él fizo su comienço alto, yo no lo devo culpar, mas si gran comienço fizo, alguno ge lo aconsejó. Mas si vós avedes voluntad de justar con él, id a él, e si vos derribare, yo vos vengaré ende a mi poder. [312]

En la versión portuguesa encontramos una norma más. En el episodio que narra el combate de Tristam con Paramades (fo. 125a-c), cuando llega Blioberis detiene el combate amparándose en la cortesía y apelando a una regla del reino de Londres no enunciada hasta el momento: un caballero, con el fin de detener el combate, puede preguntar la identidad («per sua fazenda») de dos caballeros que lidian por saña o mal talante. Tristam no desea dar a conocer su identidad, ya que desea continuar el combate a ultranza, aun si resulta que el enemigo es un compañero de la Tabla Redonda. Paramades, que tiene miedo de combatir contra uno de los caballeros del reino de mayor nombradía, al conocer que es Tristam con quien combate, se entrega por vencido, acudiendo a la norma para salvar su vida. La cortesía en la nueva esgrima caballerisca obliga a Tristam, frustrada, a detenerse y esperar a otra ocasión para vengarse. La supresión de este episodio que muestra a Tristam colérico y descortés, y a Paramades temeroso y falso, permite en la versión castellana alcanzar varios resultados: mantener la estima de ambos como flor de la caballería; suprimir los requiebros amorosos; y eliminar la imagen de Paramades como caballero sentimental, reforzando su obstinada búsqueda de la Bestia, que llega a equiparlo en el ámbito pagano al propio Galaz.

Como hemos visto, una gran parte de la *Demanda* consiste en la inserción de episodios en que los caballeros justan por diferentes razones, de forma que la caballería va ordenándose de manera jerárquica según se suceden los diferentes encuentros. Sólo la cortesía contiene los excesos en los deseos de proeza o de venganza que generan estos encuentros de violencia extrema. Mientras el desarrollo de la secuencia temporal del motivo de la justa se mantiene con un nivel de variación pequeño, la apertura es máxima en cuanto a la selección de los actores, la variación de los golpes y los discursos, el contexto en que se desarrollan y el acatamiento de las normas de cortesía, lo que permite una enorme y matizada variación en su empleo, de la que hemos recogido solo una pequeña muestra.

3.2. Torneos y batallas. La importancia de los torneos –o ‘combate gálico’– en la vida caballerisca fue enorme. Las razones de su generalización a partir del siglo XII son de índole técnica, ya que permitían a los caballeros el entrenamiento práctico en la novedosa y difícil esgrima con lanza, y de índole socio-política, pues se convirtió en la «válvula de escape» de una

nobleza turbulenta constreñida por un sistema que evitaba las costosas batallas campales.⁵⁸ Representó un importante papel en las provincias del Occidente europeo en las que debe relacionarse con la consolidación de la paz duradera. De origen francés, el torneo es un simulacro de batalla a caballo, en la que los caballeros combaten agrupados en dos o más ejércitos antagonistas. Con el paso del tiempo englobó diversas actividades marciales, como los hastiludios, ‘conrois’, pasos de armas, mesas redondas, concursos y empresas, y fue regulándose progresivamente hasta el siglo XVI. Como se ha enunciado la carga de choque frontal, el romper de las lanzas, el desarzonar al adversario, el combate a pie con la espada son las acciones básicas dentro del combate; su función es reforzar los lazos feudales y familiares que unen a los caballeros, acostumbrándolos a combatir en equipo. Las armas empleadas son las ofensivas y defensivas habituales, excluyendo las arrojadas, aunque a partir del siglo XIII se promovió la utilización de armas ‘à plaisance’, conforme los torneos iban adquiriendo popularidad.

Patrocinados por las grandes familias, los torneos se celebraban alejados de los grandes principados, fuera de los castillos y de las ciudades, como muestran los textos. A ellos acudían los jóvenes ‘bacheliers’ y los hijos de los señores que contituían el centro del poder: toda la juventud aristócrata participaba en ellos. En la realidad, la participación está relacionada con la adquisición de fama y de dinero, junto con la exhibición ante la mirada femenina y de la colectividad. En palabras de Stanesco: «Le tournoi chevaleresque est le lieu privilégié d’un délicat équilibre: c’est en lui que convergent l’exploit guerrier et le regard féminin, la violence du corps et la douceur du coeur, la révélation de la gloire et le secret du désir»⁵⁹.

El combate es un evento de carácter deportivo, reservado a la caballería de elite, que acude con sus colores y servidumbre y consigue alcanzar una individualidad dentro del conjunto. La regulación de los torneos en el siglo XIII tiene dos sentidos: por un lado, Ricardo I y Enrique I introducen reglas para evitar el derramamiento de sangre; por otro, se prohíbe el combate a los caballeros que no puedan probar linaje noble, con el fin de evitar la entrada a los burgueses enriquecidos que disputaban a la nobleza sus privilegios. Con ello, este juego en equipo en que florece la heráldica acaba convirtiéndose en pasión de las mesnadas que recorren los campos de Francia en busca de acción, aunque también del pueblo menudo. En la época de Guillermo el Mariscal, durante el buen tiempo cada quince días, salvando la Cuaresma, se celebraba un torneo. Las proezas allí realizadas se consideraban un peldaño

⁵⁸ Duby, *ob. cit.*, 1988, p. 115.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 71.

más en la nombradía caballerescas, tanto como una oportunidad de lucro. En la península Ibérica de Alfonso VIII, los torneos debieron de ser más escasos debido a la situación de reconquista, pero existieron con las mismas funciones sociales.⁶⁰ Consecuencia de su importancia y su extensión en la vida social es la conocida condena del papa Inocencio II en los concilios de Reims y Clermont de 1130 que los define como «esos detestables mercados y ferias vulgarmente llamados torneos, en los cuales los caballeros solían reunirse para demostrar su fuerza y su audacia temerarias».⁶¹ Los castigos por no respetar la «tregua domini» llegan a la negación del viático y del suelo sagrado, debido a que fomentan el orgullo y generan la venganza, como se ha visto al hablar de las justas en la *Demanda*:

Lo que importa es no matar en vano a los caballeros de Cristo; tales muertes engendran rencores y el gusto por la venganza; de este modo prolongan las discordias internas que la paz de Dios intenta reducir; debilitan, y esto es esencial, al ejército cuyo objetivo sigue estando en Jerusalén.⁶²

Las representaciones escultóricas se llenan entonces de imágenes de justas en las que una dama toma las riendas de los caballos y detiene el combate, en una variación del motivo artístico de la justa.⁶³ Pero la atracción que el torneo generaba se expresa en las innumerables menciones y descripciones que salpican la literatura de la época. La primera referencia corresponde a Monmouth⁶⁴, que describe un combate de ejercicio de la corte de Caerlion en Pentecostés. Las incidencias del *fin'amors* en la interacción entre los caballeros y las damas que observan ya es explícita en la traducción realizada por Wace.⁶⁵ Un paso más allá, Chrétien describe las escenas de torneo con magnificencia y colorido, desarrollando en paralelo a la acción física la línea discursiva del amor cortés. Ejemplo de la mejor factura es el famoso torneo de *Le Chevalier de la Charrete*, en el que Lancelot combate como veinte

⁶⁰ «E allý ovo vn torneo muy famado a que dixieron del “estrella”, porque fue muy ferida, que allý se provaron en armas muchos cavalleros. E al cabo fueron en aquel día enbarrados los navarros.» V. «VIII. Alfonso VIII en Castilla, Alfonso IX en León», en *Crónica de Castilla*, ed. de Patricia Rochwert-Zuili, París, SEMH-Sorbonne (Les Livres d'e-Spania «Sources», 1) (2010), [en línea], 3 abril 2011, Accesible en (10 diciembre 2011): <http://e-spanialivres.revues.org/187>, fo. 131vº b.

⁶¹ Mansi XXI, cito a través de Keen, *ob. cit.*, 1986, p. 116. Eugenio II en 1148, Inocencio III en 1179, el Concilio de Letrán en 1215 e Inocencio IV volverán a prohibirlos, lo que indica lo arraigado de los torneos y el escasísimo éxito de los intentos por suprimirlos. *Ibid.*, pp. 138-129.

⁶² Duby, *ob. cit.*, 1988, p. 114.

⁶³ Margarita Ruiz Maldonado, «La Paz y la Tregua de Dios en el románico español», en *Traza y Baza*, 6 (1975), pp. 107-116.

⁶⁴ Edmond Faral, *La legende arthurienne. Études et documents*, París, Champion, 1993, III, p. 246.

⁶⁵ *Le Roman de Brut de Wace*, ed. de Ivor Arnold, París, SATF, 1938-1940, vv. 10803 y ss.

hombres pero, tras ir venciendo en él, recibe la orden de Ginebra de hacerlo «lo peor posible», orden que el caballero inmediatamente acata ante la mofa del público. Este combate y el comportamiento del amante serán el modelo para el resto de *romans* artúricos, pero el motivo literario impresionará otras artes y modificará la realidad, en un juego de doble espejo con la literatura.⁶⁶

El caso de la *Demanda* es marcadamente diferente al de otros textos, ya que el número de torneos se encuentra reducido al mínimo y es imposible encontrar su alegría demorada en la narración. Mientras la descripción de las justas es minuciosa, las menciones a los torneos son sumarias. En su primera aparición, al inicio de la narración, el rey Artur ordena que se prepare un torneo en loor de Galaz, para que muestre en Camaloc su caballería –capítulos [19] al [21]–. Los paratextos del impreso hablan de «torneo»⁶⁷, aunque el texto prefiere el término «trebejo» y la versión portuguesa «*trebelho*» (fo. 6d). La descripción es la de una torneo colectivo con carreras sucesivas en las que los caballeros se miden en armas, con el fin de que el vencedor manifieste su superioridad cortesana, previamente a la gran competición por la superioridad espiritual que es la Demanda del Grial. Finalmente Galaz sobresale como el mejor «justador»:

E desde fueron todos en el campo de Camaloc, començáronse a ferir de las lanças, e veriades aí caer, e muchos estar que fazían bien. E Galaz, que entró en el campo e començó lanças a quebrantar, e a derribar cavalleros, e fazer tantas maravillas que todos dezían que nunca vieran tan buen justador.

Significativamente es la única ocasión en que, a petición de su padre, Galaz vestirá las armas del linaje y parece conveniente demostrar desde el comienzo la superioridad puramente terrenal del héroe. La siguiente alusión manifiesta cómo la fama se alcanza en los torneos, pero también cómo sólo acuden a ellos los linajes cristianos:

Y el rey, que bien me conocía, que muchas vezes me viera en muchos torneos, díxome: «¿Cómo? ¿No eres christiano?» «No, señor», dixeyo. Dixo él: «¡Por Dios! Pues mal te conosco, e por buena fe puedes dezir que ás nombre Esclabor el No Conocido». E assí como el rey me llamó estonces, assí me dixerón

⁶⁶ Elspeth Kennedy, «The knight as reader of Arthurian romance», en *Culture and the King. The Social Implications of the Arthurian Legend. Essays in Honor of Valerie M. Lagorio*, ed. de Martin B. Shichtman et James P. Carley, Albany, State University of New York Press (SUNY Series in Medieval Studies), 1994, pp. 70-90; y «Geoffroi de Charny's *Livre de Chevalerie* and the knights of the Round Table», en *Medieval Knighthood. V: Papers from the Sixth Strawberry Hill Conference 1994*, ed. de Stephen Church et Ruth Harvey, Woodbridge, Boydell, 1995, pp. 221-242.

⁶⁷ «Cómo el rey Artur mandó fazer el torneo» [19].

después. [10]

A partir de ese momento, Galaz se convierte en un ‘hombre nuevo’, cuyo linaje pertenece a la caballería celeste, y cambia las armas rayadas por la cruz del escudo maravilloso –en un motivo de adquisición de un objeto mágico–, lo que significa además una marca estructural.

En un episodio posterior, se narra cómo Dalides ha triunfado en el torneo celebrado a los pies de Escalón el Oscuro [52]. El retorno del joven, que ha ido a combatir mientras su padre permanece en el castillo, traduce la alegría del vencedor y de su compañía. Trae como rehén a Didonax el Salvaje, que ha perdido su libertad, en un claro ambiente de reto deportivo y de cortesía, que evidencian el carácter ‘à plaisance’ de estos encuentros:

—Señor, sabed que mi señor, vuestro fijo, avino assí en el torneo, que há ende todo plazer de un parte e de otra.

Estonce vinieron escuderos de la una parte e de la otra, e desarmaron a todos los cavalleros que venían del torneo; y estonce fue el alegría muy grande en el palacio, y el señor del castillo los llevó a todos los del castillo al palacio do dexara a Galaz e a Iván el Bastardo. [53]

Los torneos no vuelven a mencionarse hasta muy avanzado el relato. Mediante una *abreviatio* característica, el compilador ofrece en una frase hecha la idea de una gran acumulación de proezas terrenas en las aventuras de la búsqueda, pero también en otros torneos; sin embargo, estos no son relevantes ya en la estructura y se eliden:

E aquella noche folgaron allí con el rey, e otro día de mañana se partieron dende. Y quando ovieron oída la missa, anduvieron más de tres años por yermos e por poblados ante que tornassen aí otra vez, y en estos tres años fue Perseval compañero de Galaz. E a cabo de los tres años fueron acabadas todas las aventuras del Sancto Grial, y ellos amos no fueron en batalla ni en torneo que ellos no oviessen siempre la mejoría e la fama e la honra. [372]

A renglón seguido, nos ofrece la participación de Galaz y Perseval en un nuevo torneo, esta vez formando un pequeño equipo o ‘conroi’, que entra en liza desmontando a unos combatientes y haciendo huir al resto. Este episodio no aparece en la *Queste* y parece un añadido explicativo en el que los caballeros destruyen el placer vanidoso del acontecimiento caballeresco:

Y ellos assí andando, un día les avino que ivan por una floresta, e llegaron a un llano cerca de una torre muy fuerte e muy hermosa. E cerca de aquella torre

avía un castillo muy bien cercado, e al pie del castillo avía un torneo muy grande, e los unos avían tales parados a lo otros, que cerca eran de vencidos. E dellos avía aí que se salían del castillo del torneo. E quando Galaz e Perseval esto uvieron, dexáronse meter en el torneo e començaron a ferir e a desmallar a diestro e a siniestro, e a derribar cavalleros e quebrantar yelmos y escudos. E hizieron tanto en poca de ora que fueron vencidos los que ante avían la mejoría; e no pudieron sufrir la gran bondad de Gala e de Perseval, e los otros uviéronse de encerrar en el castillo. E quando esto uvieron hecho, metiéronse por la floresta assí que los cavalleros a quien acorrieron no supieron qué se hizieron e fueron por ello muy sañosos [373]

Los caballeros espirituales han llegado por casualidad a este torneo, lo concluyen con rapidez y rehúyen la fama y el placer de la victoria posterior, internándose deprisa en el bosque. Por el contrario, los caballeros vencidos quedan humillados e indignados por esta intervención. En el texto se halla una última mención, aunque se encuentra dentro del añadido de la *Mort Artu* al final de la obra. El rey Artur parte de caza y no permite a Lanzarote que lo acompañe con el fin de que caiga en la celada que le preparan los sobrinos del rey en el castillo:

—Señor, yo vos haré compañía, si vos plaze.

—No –dixo el rey–, que vós avedes menester de holgar más que de ir a caça, ca llegastes oy cansado del torneo. E por ende quiero que vós hinquedes. [393]

La excusa es que ha participado en un torneo –un episodio suprimido de manera abrupta al refundir la *Queste* con la *Mort Artu* en el texto castellano– y el lector se ve obligado a tomarlo como una excusa literaria.

Como conclusión, cabe destacar que el número de torneos está presente, pero es un motivo marcadamente muy reducido en la *Demanda*. Cuando se describen, se prefiere dar una versión muy abreviada. En tanto que a función del trebejo de Camaloc es demostrar claramente la valía terrena de Galaz, los torneos de Escalón el Oscuro y el del bosque manifiestan la frivolidad de este tipo de combates realizados por placer, mientras que el conjunto de los compañeros de la Tabla Redonda continúan en marcha a la busca del Grial y del cumplimiento de las maravillas del reino. Que Galaz y Perseval eviten disfrutar del triunfo y dan una lección a los caballeros resulta tan significativo como la supresión de la descripción deleitosa de los torneos a la hora de indicar el rechazo del autor, dentro del espíritu que la mueve.

Del mismo modo se evita la descripción de las batallas campales o ‘guerras guerreadas’. En el texto castellano, el término ‘batallar’ es el sinónimo habitual de ‘ajustar’ o ‘combatir’ individualmente y ‘batalla’ se reserva para el combate con lanza o espada. En la parte correspondiente a la *Queste*, las *Demandas* sólo incluyen una única batalla campal: la que el rey Mares y sus aliados de Sansoña libran contra Artur frente a Camaloc, en el momento en que, debido a la Demanda, el reino se encuentra desprotegido. El episodio de la batalla permite enlazar nuevos motivos conexos: el consejo leal de los nobles; el auxilio leal de dos mil pecheros del rey, la estrategia y el ardimiento de Artur, el combate singular entre Artur y Mares, etc. La batalla se resuelve una vez más por los hechos de armas individuales de Galaz, Palomades, Esclabor y Artur el Pequeño, que se han desviado para socorrer a su rey por la lealtad debida. Finalmente Galaz desbarata al enemigo y vuelve a su búsqueda espiritual sin esperar al reconocimiento social del triunfo, mientras Mares y sus hombres se esconden y vagan por la floresta buscando venganza.

La Demanda del Grial es en todo momento el ámbito de una caballería individual, en busca de su propia definición y jerarquización, y las proezas se realizan a título personal. En la rama correspondiente a la *Mort Artu*, por el contrario, el texto sí recoge una sucesión de grandes batallas, que remiten en su origen a la materia narrada por Monmouth y que en el relato anticipan la caída de la caballería terrestre, con la sistemática destrucción del orden cortés de la Tabla Redonda. Sin embargo, como en el caso de los torneos, se encuentran intensamente abreviadas y engarzadas como cuentas en la intriga, que se precipita hacia las batallas finales de Salabrés (Salesbières) y Gúncestre (Gloucester), donde el reino y la obra tocan a su fin.

En la *Demanda*, mientras la acción desleal de los caballeros lo conducen a su ruina, la existencia del reino de Arturo y el orden caballeresco parecen haber dejado de tener sentido tras el fin de las maravillas del reino de Londres y la desaparición milagrosa del Santo Grial. Mientras la descripción de la batalla de Camaloc es estructuralmente libre y su descripción minuciosa, las grandes batallas encadenadas son motivos novelescos sintetizados y enhebrados, cuya función es –una vez reducida su materia a brevísimos resúmenes en los que se describe un limitado número de proezas ya conocidas por la leyenda– fundamentalmente el de servir de jalones estructurales: ofrecen un final graduado pero absoluto al ciclo, enlazando el fin del reino y su sentido con la existencia de la caballería, y rematando todos los hilos narrativos.

4. Final

Como ha quedado reflejado en las páginas precedentes, los grandes hechos de armas son, desde sus inicios, uno de los elementos sustantivos de la literatura caballerescas, una literatura reflejo de una realidad histórica pero, a su vez, configuradora de una sugestión ideal del estamento caballeresco, que se esforzará en emular los modelos literarios. Dentro del conjunto de acciones marciales, los motivos de la justa y el torneo son altamente referenciales y se encuentran omnipresentes en la épica, la materia de Bretaña, en sus traducciones hispánicas, en el *Amadís* e, incluso, se transmiten desde éste último a otros libros de caballerías castellanos. El interés y la expectación de los receptores por el relato de las proezas, por el conjunto codificado de las fórmulas del reto y de las acciones espectaculares, debió de ser notable a juzgar por las minuciosas descripciones y por su recurrencia a lo largo de las obras, a las que dotaba de cuadros de una intensa emoción y de una gran fuerza plástica. El resultado estético solo encontró parangón literario en la narración de las maravillas y en la exposición de los delicados dibujos y símbolos de la cortesía amorosa.

La imagen codificada de los combates singulares, de forma preferente a otras actividades militares, se engarza recurrentemente en la intriga en una variación que permite caracterizar a los personajes e interesar al lector o entendedor tanto por las acciones físicas, llenas de matices en los golpes y en las palabras, como por sus implicaciones en varios planos de la obra. Podemos considerarlos verdaderos microrrelatos con una estructura reiterativa en la que se observa un número limitado de variaciones en cuanto a su secuencia, aunque la posibilidad de una selección paradigmática de actores, acciones, parlamentos y aplicaciones de las normas de la cortesía ofrece una interminable variedad a la hora de su formulación.

Los textos artúricos heredan, amplían y resignifican numerosos motivos folclóricos y heredados de la épica. Las proezas –en lid singular o en combate colectivo– son unidades narrativas muy recurrentes en estos textos; entretejidas con otros motivos maravillosos y amorosos, permiten ejemplificar y volver memorables las nuevas fórmulas de la cortesía nobiliaria. El éxito, la pervivencia y la extensión de estas obras dentro de la materia caballerescas, ofrece un marco privilegiado para estudiar cómo sucesivos autores y refundidores reutilizaron las aventuras y motivos con fines muy distintos en marcos sociopolíticos en continua evolución. Dentro de este ámbito, la *Demanda del Sancto Grial* –un texto excepcional por tantas razones– nos muestra una sorprendente preferencia por la acción externa frente a otros motivos, especialmente

por la justa, frente a la brillantez del torneo o la narración de las espectaculares batallas campales. La enorme frecuencia –podríamos hablar de densidad– y la gran cantidad de variaciones del motivo nos revela una compleja muestra de las normas caballerescas y una gradación ejemplificante de la caballería a partir de su destreza, su cortesía y su cercanía a la gracia. El estudio de las relaciones intratextuales, intertextuales, discursivas y etnocultural de los motivos de la proeza nos permite acceder objetivamente a la destreza en el manejo de las técnicas compositivas, tanto como a comprender los diferentes horizontes de lectura que el texto alcanza en distintos contextos históricos.

Siguen abiertas numerosas líneas de indagación en las variaciones de estos motivos. Por una parte, cabe extender al resto de los grandes ciclos el estudio de ejemplos de aplicación de los motivos descritos. Cabe por otra, estudiar el vocabulario, las fórmulas y estilemas del reto que tienen lugar durante el combate. La configuración de una ‘fabla caballerisca’ con variedades distintas en los libros de caballería hunde sus raíces en los centenares de encuentros, que se traducen y adaptan desde los textos franceses, con derivaciones retóricas en los plantos por la pérdida de un caballero o los juramentos de venganza. Es factible además, gracias a los últimos desarrollos tecnológicos, el estudio de la variación, la frecuencia y la adaptación de los motivos de la justa singular y del torneo en los libros de caballerías a lo largo del siglo XVI, a la luz de una separación cada vez mayor entre la realidad militar y cortesana, y de las relaciones entre literatura y realidad. Por último, sería verdaderamente interesante una muestra de la interpretación de los motivos literarios en otros discursos artísticos, de forma muy señalada en la escultura y en la iluminación de manuscritos bajomedievales, que se dan en épocas y contextos claramente diferenciados, desde las primeras esculturas basadas en las cargas de choque de los cantares de gesta, hasta las imágenes coloristas del siglos XIII y XIV de las miniaturas. Como en el caso de la literatura, los motivos se independizan en ocasiones de sus contextos e invaden los márgenes llevados por la fantasía, alejándose del estereotipo repetido de forma recurrente para encontrar un espacio individual y memorable.

El estudio de los motivos caballerescos ha de cubrir un fecundo recorrido, que se irá enriqueciendo conforme se disponga del conjunto de textos caballerescos, muchos de ellos aún en fase de edición, de forma que ofrezcan un estudio holístico cada vez más completo. No obstante, y como hemos señalado, no es posible olvidar un doble objetivo esencial: su utilidad como instrumento privilegiado para alcanzar una mayor comprensión de la cultura que lo emplea a través de su selección y evolución; su utilidad a la hora de revelar la poética subyacente en el empleo consciente que los sucesivos autores

y refundidores le dieron como pieza constructiva. El estudio sistemático del motivo –especialmente los bélicos, amorosos y maravillosos–, integrado en un estudio combinado con otras unidades narrativas, fórmulas y temas, nos permiten un apoyo excepcional para valorar de forma objetiva la intención, la originalidad y el color emocional de nuestra literatura medieval cortesana.

Recibido: 16/04/2011

Aceptado: 2/08/2011



RESUMEN: Los hechos de armas constituyen el contenido temático esencial de la materia caballerescas en sus diferentes especies genéricas, junto con las maravillas, los viajes y el amor cortés. El trabajo analiza el espacio de la proeza a través de los motivos narrativos de las justas y los torneos en las traducciones artúricas hispánicas, su estructura y variación, la relación con el sistema de valores subyacente y su papel como motores del relato. Las justas y torneos permiten una gradación de la caballería artúrica al reflejar la valía individual a partir de conceptos como la lealtad, la cortesía y la gracia divina, con consecuencias significativas en la estructura narrativa.

ABSTRACT: Feats of arms constitute the main theme content on Chivalry, in its different generic species, together with wonders, trips and Courtly Love. In this article, it is analysed the space of heroic deed through the narrative motifs of Jousting and Tournament present in Hispanic Arthurian translations, its structure and variation, the relation with the underlying value system and its role as narrative engines. Jousting and Tournaments allow a gradation of Arthurian Chivalry by means of reflecting individual worth based on concepts like Loyalty, Courtesy and Divine Grace with significant consequences on the narrative structure.

PALABRAS CLAVE: Motivos caballerescos. Materia artúrica. Libros de caballerías castellanos. Torneo. Justas.

KEYWORDS: Motifs of Chivalry. Arthurian Literature. Castilian Romance of Chivalry. Tournament. Jousting.