

EL CABALLERO Y SU PATHOS: EL CABALLERO SALVAJE. EL ESPÍRITU DE LO APOLÍNEO Y LO DIONISIACO EN LA ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

THE KNIGHT AND HIS PATHOS THE SAVAGE: APOLLONIAN
AND DIONYSIAN SPIRIT IN THE MEDIEVAL ICONOGRAPHY

CARMEN VALLEJO NARANJO
Universidad de Sevilla. España

Logos, ethos y pathos no son exclusivamente herramientas de la retórica aristotélica. La razón y el instinto, el sentimiento humano controlado o desbordado, como extremos de un difícil equilibrio vital, son estados bien conocidos de la naturaleza humana. En el caballero y el salvaje podemos encontrar una representación iconográfica y estética medieval de primer orden, que nos habla no sólo de estos estados polarizados y reversibles, sino también de prototipos antagónicos como lo civilizado y lo primitivo, lo sociabilizado y lo marginal, el orden y el caos... En definitiva, lo apolíneo y lo dionisiaco en la Baja Edad Media.

Palabras clave: caballero, salvaje, caballería, iconografía, arte.

Logos, ethos y pathos are tools not exclusive to Aristotelian rhetoric. Reason and instinct, controlled or wild human sentiments, as two extremes of the delicate balance, are well know states of human nature. The knight and the savage provide us with the iconographic representation and medieval esthetic at its best, demonstrating these polarized and fickle states of human nature, as well as antagonistic prototypes of the civilized and the primitive, the socially integrated and the marginalized, harmony and the chaos... Beyond doubt, Apollonian and Dionysian spirit in the Early Middle Ages.

Keywords: Knight, savage, chivalry, iconography, art.

*Al personal de la Sala de Investigación y Fondo Antiguo de la
Universidad de Sevilla con todo mi cariño y agradecimiento.*

*Pero cuando les divisó al descubierto, sin estar ocultos por el bosque, y contempló las
lorigas resplandecientes, y los yelmos claros y brillantes, y las lanzas y los escudos, que
nunca antes había visto, y se fijó cómo el verde y el bermejo relucían por los rayos del*

sol, así como el oro, el azul y la plata, todo le pareció muy bello y hermoso, y dijo -¡Ay, Señor Dios, tened compasión! Ángeles son los que aquí veo!

I

El caballero es el *logos*, la mente y el espíritu, que prevalece sobre la cabalgadura, el caballo, que por ende simboliza la materia². Como dominador, dirige, gobierna, juzga... Es la imagen medieval que compendia todos los valores morales y sociales del individuo y del colectivo aristocrático al que representa. Un *ethos* que no sólo simboliza el control psíquico y emocional, también es el exponente de una filosofía de vida propia, una ética peculiar mezcla de valores laicos y religiosos a un tiempo.

Este proceso de perfección ontológica, no es accesible más que a través de una depurada técnica de aprendizaje que Cirlot³ presenta dividida en fases o estadios alegorizados a través del lenguaje alquímico de la materia (mercurio, azufre, oro) y los colores (negro, blanco, rojo...). De este modo, el caballero de oro sería el caballero que ha llegado a la cumbre de esta ascensión física y espiritual. A través de sus sacrificios ha depurado su cuerpo, su mente y su espíritu alcanzando la Gloria, la Fama... que, incluso, pueden llevarle hacia cotas de santidad. En el extremo opuesto, estaría el caballero verde, el eterno aspirante: el escudero. Como veremos más tarde, el verde no sólo apela el estado inmaduro del pretendiente en cuanto a su formación. Lo verde evoca la naturaleza vegetal primitiva e incontrolable... para la Edad Media europea: el bosque. Para conseguir el triunfo en esta ascensión, el caballero debe acometerla de forma global y sincrónica en todos sus frentes vitales, los físicos y los metafísicos lo que, en realidad, supone el decurso de su propia vida.

La elevación física y social del caballero, como expresión sublimada de la nobleza que se eleva de la tierra frente al peón, está sustentada sobre un único pilar: el caballo. Sus historias están intrínsecamente unidas. Las cualidades funcionales y crematísticas del caballo, como bien mueble, marcan el verdadero estatus socio-económico de su propietario y su propia "fortuna" personal: su destino. El caballero, podía disponer dependiendo de su poder adquisitivo, de distintos tipos de caballos adecuados para cada función: el palafrén era el caballo de lujo que se utilizaba en las paradas y, también, montaban las damas; el corcel o destretero era el caballo de batalla y el rucio o rocín el caballo de tiro que transportaba el equipo⁴. La pérdida o montura del caballo inadecuado en cada actividad suponía, además de una grave adversidad para el caballero, una auténtica afrenta a su honrabilidad. Por ejemplo, la desgracia inicial de Cifar es que, sistemáticamente, a los diez días se le muere el caballo y se ve obligado a montar

1 CHRÉTIEN DE TROYES. *El libro de Perceval (o el cuento del Grial)*, vv. 127-150. Madrid, 2000, p. 81.

2 CIRLOT LAPORTA, J.E. *Diccionario de Símbolos*. Madrid, 1997, p. 115.

3 CIRLOT LAPORTA, J.E. *Op. Cit.*, pp. 116-117.

4 PASTOUREAU, M *La vida cotidiana de los caballeros de la Tabla Redonda*. Madrid, 1990, p. 149.

el palafrén de su esposa Grima. Galván, se ve espoleado en su orgullo por tener que montar un rocín enjuto y débil...⁵.

*E acabo de los diez días, entrando en el onzeno en la mañana, auiendo caualgado para andar su camino, muriosele al cauallero el palafren, de que rescibió la dueña muy grant pesar. E dexose caer en tierra llorando de los ojos e deziendole: "Amigo señor, non tomedes cuidado grande ca Dios vos ayudara. E sobivos en este palafren e leuaedes estos dos fijuelos conbusco, ca bien podre yo andar la jornada, con la merçed de Dios"*⁶.

Pero, detrás de estas primeras cuestiones pragmáticas, hay mucho más. El caballo también contribuye a ensalzar la imagen legendaria del caballero medieval ya que posee y aporta al tándem su propio bagaje simbólico. En la mitología indoeuropea el caballo está asociado al fuego y, en este sentido, la armadura y el resto del equipo, en su mayoría metálico, comparte y emite con él los inherentes valores simbólicos del lenguaje alquímico. Es decir, la continua conexión entre el mundo y el inframundo a la que hace relación la secular asociación de los elementos: agua, fuego, tierra y aire. En la mitología clásica, Poseidón es el dios del mar, de los terremotos y, también, de los caballos porque domina las fuerzas violentas de la naturaleza. *Poseidon hippios*, a golpe de tridente, es el progenitor de la raza equina. Así pues, el caballo, desempeña una función psicopompa, al igual que en la cultura celta y germana, donde se le atribuye una naturaleza demoníaca como portador de la muerte, ya que es su mensajero y conduce al difunto hacia su última morada. En definitiva, en la cultura cristiana medieval, el caballo compendia y asumía toda la carga mitológica de su secular simbología pagana, telúrica y psicopompa.

La lanza cerraba el ciclo de los atributos iconográficos caballerescos que configuraron esta imagen apolínea del caballero. La lanza era su arma en la batalla y en las lizas, y la carga frontal su táctica ofensiva por excelencia. Por tanto, el simbolismo de la lanza en manos del caballero subrayaba su condición de arma terrenal, guerrera y sexual⁷ frente a la espada que porta San Miguel, símbolo de la palabra de Dios, arma celeste que utilizan los ángeles. Su uso desencadenó una forma estética de lucha, un verdadero ritual bélico. Porque para obtener una total efectividad, el método de la carga frontal exigía desarrollar una serie de condicionamientos técnicos y físicos en su ejecución (maniobras, velocidad, distancia, etc.) que sólo podían ejecutarse si se respetaban las normas pactadas gracias a un código moral y cultural exclusivo del estamento. Todo lo cual, convirtió el momento cumbre en que dos haces de caballeros impactaban de frente en un verdadero tiempo estético. Cuanto rodeaba al caballero debía estar sujeto a un equilibrio global en formas, acciones y contenidos que sustentaron y proyectaron esa compleja superioridad simbólica, psicológica y estética; expresada a través de un credo masculino, moral y físico, a la vez, personal e institucional... toda una ética de

5 CHRÉTIEN DE TROYES. *Op. Cit.*, vv. 7134-7350, pp. 316-323.

6 ANÓNIMO. *El Libro del caballero Cifar*. Madrid, 1993, p. 99.

7 CIRLOT LAPORTA, J.E. *Op. Cit.*, p. 276.

vida. Así pues, la imagen del caballero quedó grabada en la mentalidad medieval como un axioma, con una clara y vasta carga de valores siempre positivos que consagraron y catapultaron su imagen y su persona como el héroe medieval por excelencia.

En la soledad del camino, este héroe-caballero encuentra su propia transcendencia vital y espiritual en tal grado y con tal intensidad que recorre un doble trayecto de ida y vuelta o, si se quiere, vive en dos coordenadas a un tiempo: el éxito y el fracaso, la realidad y la ficción, el deleite y el dolor... Una vida bidimensional y antagónica que lo convierte en el perfecto personaje literario donde se aúnan y pueden darse en distinta proporción tanto lo real como lo fantástico. Esta simbiosis, entre persona y personaje genera un trasvase continuo del que ambos se enriquecen y que ambos padecen. Así, todos los héroes literarios viven a la par venturas y desventuras de índole ordinaria y extraordinaria; y, a su vez, desde el otro lado del espejo, el caballero debe realizar las más pragmáticas faenas desde la apostura debida al héroe novelesco. Es decir, la idealización del icono marca el tenor de su más íntima cotidianidad. Por ejemplo, en Castilla, un caballero nunca debe cabalgar acompañado ni llevar a nadie montado a la grupa por razones prácticas... y estéticas.

E aun mandaron que cuando oviesen de cavalgar fuera de la villa en tiempo de guerra, que fuesen en sus cavallos armados, en manera que si algo acaesciese podiesen fazer daño a sus enemigos e guardarse de lo rescebir dellos. E otrosí establecieron que cuando cavalgasen non levasen otros en pos de sí; y esto fizieron porque no les toliese la vista el que fuese en la silla e porque non semejase que levase troxa, ca estas son cosas que peor parescen a cavallero que a otro omne, porque son necias e desapuestas⁸.

Así pues, cual Orfeo medieval, el caballero se prepara para introducirse en un inframundo real, el bosque, donde los parámetros culturales y físicos en los que se desenvuelve normalmente, desaparecen. El rescate de la dama o de sí mismo, es un periplo altamente condicionado que no sólo debe superar con la obtención del objetivo. La feliz resolución de la aventura debe hacerse en la forma estética adecuada. Aquí se presenta el verdadero peligro, el peligro de contaminación de todo aquello que le es excedido. Como Orfeo, no debe mirar. Si sucumbe a cualquiera de las contenciones impuestas, formales o sensoriales: cortesía, miedo, deseo... pasará al otro lado y quedará atrapado en un mundo diferente e irreconciliable con el suyo y con su propia esencia. El caballero desnaturalizado de su condición social y moral, se convierte en un caballero salvaje.

⁸ CARTAGENA, A. *Doctrinal de los caballeros*, Libro I, Título III. Santiago de Compostela, 1995, p. 36.

II

Ya que hemos dejado al caballero convertido en personaje de leyenda y siguiendo este juego de los opuestos complementarios, nos acercamos a los contenidos simbólicos y literarios del personaje del salvaje. Las características esenciales del perfil mitológico del salvaje nos lo presentan como un personaje fantástico, primitivo y físicamente exótico, al que también responde con el apelativo de “gigante”. En los tradicionales ciclos épicos aparece como uno de los antagonistas del héroe-caballero por excelencia. No es sólo una cuestión física, también interviene el matiz religioso ya que suelen ser paganos o herejes –recordemos a Ferragut contra Roldán (p. e. Figura 3)–, sosteniendo una perpetua y frustrante ordalía, en la que sistemáticamente son vencidos contra pronóstico por los caballeros cristianos, bien por muerte o por conversión.

En esta primera acepción del salvaje como ser físicamente fabuloso es donde contextualiza Bernheimer⁹ su leyenda mitológica. El salvaje está instalado en la más antigua tradición cultural indoeuropea. Bebe de la mitología clásica en los seres de naturaleza demoniaca como los faunos y los sátiros y posee una fuerza sobrehumana como Hércules o Gilgamesh. Por otra parte, en el folclore alpino, el salvaje alimentado por su aislamiento geográfico se caracteriza por su fuerza sobrenatural y su incontrolable violencia. Por lo que, tradicionalmente, se le considera un ogro devorador de niños y animales. Una especie de demonio pagano de naturaleza telúrica e indómita que desata su furia incontrolada por donde pasa. A su vez, esa íntima conexión con la naturaleza le permite poseer un profundo control sobre ella. En su aislamiento limitado, el salvaje se constituye en un intermediario directo entre la naturaleza y la población campesina, como un sabio consejero agropecuario y cuidador de la cabaña alpina en verano. Esa valiosa información hace del salvaje una apreciable presa para los aldeanos que tras embriagarlo y capturarlo, le ofrecen su libertad a cambio de desvelar sus conocimientos secretos.

La diversificación interpretativa del salvaje es compleja y está tratada por José M^a Azcárate¹⁰ que estableció siete variantes. Los atributos iconográficos del salvaje lo conforman una vestimenta de frondosa hojarasca con ramas y espinas que nos habla de esa completa unión con la naturaleza y sus pulsiones y, en la mano, porta la maza. La maza es una sintetización o esquematización formal de ese tronco de árbol arrancado y retorcido que, en ocasiones, aparece en sus manos empuñado como una simple vara, casi como un sarmiento. Un arma, ancestral, que no requiere técnica alguna más que la seguridad de aquel que la porta de poseer una fuerza sobrehumana y, por tanto, es símbolo de valentía innata. Es por ello que la maza es el arma, en general, de todos los seres fantásticos que tienen miembros superiores humanos, como el centauro (p. e. Figura 4).

9 BERNHEIMER, R. *Wild men in the middle ages. A study in art, sentiment and demonology*. Cambridge, 1952, pp. 22-32 y 90-92.

10 AZCÁRATE, J. M^a. “El tema iconográfico del salvaje” en *Archivo Español de Arte*, 21, 1948, pp. 81-99.

A pesar de su carácter indómito, al salvaje se le presumía cierta permisibilidad social al formar tribus o familias y compartía con su compañera, la salvaje, toda su naturaleza representativa: mitológica, demoniaca y sexual (p. e. Figura 5). La leyenda sexual de las salvajes proviene del mito griego de Lamia¹¹, reina de Libia, hija de Poseidón y Libia. Lamia era amante de Zeus cuando fue descubierta y castigada por Hera que la condenó a no poder cerrar sus ojos teniendo siempre presente la horrible visión de sus hijos muertos, por lo que, envidiosa de las otras madres, también devoraba niños.¹²

Introducidos en el ámbito de las relaciones sociales y dentro de este mundo marginal que supone lo “diverso” en la Edad Media, podemos encontrar al salvaje como transgresor de las normas jurídicas, sociales y éticas establecidas en los modelos y valores fundamentales de la cultura medieval¹³. El salvaje se encuentra así adscrito tanto al elenco de lo maravilloso como al de los marginados medievales que, a manera voluntaria de exclusión social, llevaban la barba y los cabellos largos¹⁴. En este sentido, el salvaje aparece como raptor de doncellas (p. e. Figura 6). No podría ser de otra manera, la naturaleza primitiva, indómita e incivilizada del salvaje lo condiciona en sus relaciones personales tanto colectivas como individuales y es completamente incompatible con lo culturizado, elevado, domesticado y civilizado que representa tanto el personaje de la dama como la propia práctica del amor cortés¹⁵. Por todo ello, el salvaje que rapta a la dama y violenta todas las normas establecidas tiene, de nuevo, en el caballero su adversario natural. Éste debe restaurar el orden establecido enfrentándose a un ser físicamente superior, pero disminuido culturalmente.

En la corte también podemos apreciar el papel siempre transgresor del salvaje. En Castilla, durante el siglo XV, se denominaban “momos” a unos danzarines disfrazados de hombres peludos o simios¹⁶. Aunque pudiera parecer que esta acepción del personaje dentro del círculo cortesano pierde identidad simbólica por lo superficial del disfraz. En realidad, nos encontramos ante la forma de expresión dionisiaca más artística, representante de una secular identidad libre y desinhíbida. Dentro de la dramaturgia cortesana medieval en toda Europa, el *baile de los salvajes*, constituía una pieza donde danzaban caballeros disfrazados como tales para evocar la caza de este ser fantástico que anteriormente mencionábamos. En uno de ellos murieron quemados varios caballeros de la corte francesa de Carlos VI (1368-1462) (p. e. Figura 7). Es aquí, en contexto cortesano, donde el culto o ritual del salvaje pervive a través de esta “danza del salvaje”, como no podía ser de otra manera para un mito de índole dionisiaca. La danza se representa, sobre todo, en época de carnaval para apaciguar a la Iglesia, ya que su

11 GRIMAL, P. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, 1984, pp. 303-304.

12 BERNHEIMER, R. *Op. Cit.*, pp. 35-41.

13 GEREMEK, B. “El marginado”, en *El hombre medieval*, J. Le Goff. (Coord.). Madrid, 1990, p. 367.

14 LE GOFF, J. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona, 1985, pp. 20, 131 y 133.

15 BERNHEIMER, R. *Op. Cit.*, pp. 121-122.

16 LÁZARO CARRETER, F. (ed.). *Teatro medieval*. Madrid, 1976, p. 89.

contenido mitológico evocaba tanto el mito de la fecundidad como el de la encarnación de los muertos, es decir, el eterno retorno. Durante la danza se golpeaba tan duramente al salvaje que ésta acabó por suprimirse. En este sometimiento anónimo a una dura experiencia, podría verse una prueba de iniciación y de resistencia de aquellos que quisieran entrar en un grupo o comunidad y, en este sentido, Bernheimer¹⁷ apunta la posibilidad de que esta danza fuera, en realidad, una ceremonia encubierta de ingreso en sociedades secretas de carácter esotérico, existentes ya en la Edad Media.

Asumiendo el bagaje mitológico, simbólico y cultural que contiene la representación iconográfica del salvaje, hacemos hincapié en la especial aportación medieval que supone la expresión y asunción de esas coordenadas cuando el caballero adopta la segregación voluntaria de lo civilizado como único medio posible de regeneración personal. Este *pathos* social que representa la marginación medieval es vivida por el caballero de forma global, en cuanto abandona consciente o inconscientemente su *statu quo* y no puede sostener por más tiempo su estado apolíneo, su “gracia caballeresca”. *Nada conduce más directamente hacia la barbarie que un espíritu puro*¹⁸. El lado más primitivo del caballero aparece cuando prescinde de toda norma cultural y sucumbe al impulso, precisamente, en aquellos aspectos que definen su identidad cognitivamente equilibrada. El primero de ellos, el guerrero. Su instinto de supervivencia necesariamente extremo más primitivo y sanguinario lo convierte en batalla en el guerrero-bestia, mimetizando la actitud y bravura de un animal feroz. Con ello, se paraliza de pánico al contrario y se le da el golpe de gracia. A esta metamorfosis que, en definitiva, habla del valor del caballero en batalla, aluden los animales feroces integrados en el repertorio iconográfico de los muebles heráldicos.

*En las armas que son de bestias, pescados o aves, flores o cuerpos celestiales, es de notar que se deben pintar segunt naturalmente mayor vigor han o más fermosas se pueden mostrar; ca si queremos pintar un león, que es fiero animal, en ninguna manera tanto su ferocidad parecerá como estando levantado en salto; e si un caballo, que es doméstico animal, en ningunt abto tan hermoso parecerá como corriendo o saltando, e así de todos los otros animales*¹⁹.

De igual manera, se adoptan como apellidos manteniendo viva la leyenda de su valentía o la de su linaje, como los Orsini (orso/oso) o los Visconti (vipera/víbora); el mismo nombre de Arturo es un sobrenombre que significa aspecto de oso²⁰ y más

17 BERNHEIMER, R. *Op. Cit.*, pp. 49-57.

18 WIND, E. *Arte y Anarquía*. Madrid, 1967, p. 32. Cita a Valéry, *Petit recueil de parres de circonstance* (1926).

19 VALERA DE, D. *Tratados de Mossen Diego Valera*, Biblioteca de Autores Españoles, 116, Madrid, 1959, p. 113.

20 CARDINI, F. *Alle radici della cavalleria medievale*. Florencia, 1981, p. 76.

explícitamente, esta intención intimidatoria se refleja en apelativos como Ricardo, Corazón de León²¹.

Aunque en ocasiones se presentó el estado del salvaje como una simple demencia o locura, generalmente, el caballero-salvaje encarna la figura de un caballero degradado de su condición por una crisis emocional²² que no puede controlar. Es el caso de Lanzarote, Perceval o Ivain el caballero del León que necesitan experimentar un proceso interno de redención personal para volver a conseguir el equilibrio perdido del alma antes de regresar a la sociedad. También, el dolor fraternal de Merlín que sintiéndose culpable de haber provocado la batalla donde mueren sus dos hermanos, escapa al bosque y se convierte en un salvaje (p. e. Figura 8) donde adquiere su poder profético²³. Es importante esta idea, por cuanto supone una reivindicación de la independencia emocional y física de su entorno más inmediato: lo civilizado y lo socializado. El caballero, al perder su contexto general pierde su imagen. Como bien dice Rodríguez Velasco²⁴, *el caballero habita en el desconocimiento de sí mismo*. Para redimirse como tal, debe segregarse de su propia historia, de su linaje y empezar de nuevo. No sabe de dónde viene ni a donde va, sólo es consciente de sus propias fuerzas y esta lucha es también o más que ninguna otra, una verdadera aventura caballeresca.

Siguiendo en el ámbito de la marginalidad voluntaria, podemos relacionar la imagen del viejo caballero, el ermitaño, con otra de las tradicionales acepciones iconográficas del salvaje que lo presenta como un anacoreta en el bosque. Esta versión asceta del salvaje, simbolizaba la pureza del estado humano sin contaminación del mundo cristiano civilizado y esa es la aspiración de todo aquel que se adentra en el bosque, aislarse, *huir del mundo de la cultura en todos los sentidos de esta palabra*²⁵. Para Köhler, el caballero eremita no simboliza una línea pacifista dentro del cristianismo puesto que no cuestiona el activismo caballeresco, ni su validez y aunque su forma de vida y su imagen tienda a asimilarlos, el salvaje se encuentra en el bosque por un conflicto, mientras que el caballero-eremita ha escogido voluntariamente retirarse del mundo civilizado y conserva su equilibrio mental y espiritual²⁶. Efectivamente, el personaje del caballero-ermitaño que llegada la hora de abandonar la vida caballeresca activa se retira al bosque para profundizar en un estado de depuración física, psíquica y religiosa, y vive en el ámbito natural como y con aspecto de salvaje, vestido con pieles y largas cabelleras está consagrado dentro de la literatura épica. No por ello reniegan de su vida anterior, ni abandonan del todo su pasado ya

21 FLORI, J. *Caballeros y Caballería en la Edad Media*. Barcelona, 2001, p. 24.

22 BORST, A. *Forme di vita nel medioevo*. Nápoles, 1988, pp. 258-263.

23 BERNHEIMER, R. *Op. Cit.*, pp. 14-15 y LE GOFF, J. *Op. Cit.*, p. 85.

24 RODRÍGUEZ VELASCO, J. "Teoría de la fábula caballeresca", en *Libros de Caballerías (De "Amadís" al "Quijote")*. Poética, lectura, representación e identidad. Carro Carbajal, Puerto Moro, Sánchez Pérez (Eds.). Salamanca, 2002, p. 348.

25 LE GOFF, J. *Op. Cit.*, p. 31.

26 KÖHLER, E. *La aventura caballeresca: Ideal y realidad en la narrativa cortés*. Barcelona, 1990, p. 109.

que pasan a desempeñar una función caballerisca de índole pasiva y fortuita. Asumen, para la causa, el papel formativo y protector del *pater et magister*, como educadores y tutores de estos jóvenes caballeros que, circunstancialmente, se han adentrado en el bosque enajenados de su propia naturaleza, es decir, perdidos de sí por ignorancia o por temeridad. En todo caso, les procuran los conocimientos caballeresco-cristianos necesarios para volver con garantías a su medio o les revelan su misión en la vida, un destino que su inmadurez aún no les había permitido reconocer. En lo personal, el retiro al bosque constituirá para el caballero ermitaño otro campo de batalla donde sostener la particular lucha interior contra el demonio y sus tentaciones que lo afianzarán hacia su propia redención ante la muerte certera y próxima. Por tanto, su misión final en ambos casos, el propio y el ajeno, es desempeñar una misma función de penitencia y revelación propias de la reflexión apocalíptica que representaba el retiro cristiano al desierto y, también, simboliza el prototipo de la dualidad entre hombre salvaje y hombre civilizador²⁷, ya que su longevidad así lo ha permitido. Su versión femenina se encuentra refrendada en la prefiguración como salvaje de María Magdalena y María egipciaca. En María Magdalena encontramos el desequilibrio emocional de la salvaje y en María egipciaca, la eremita voluntaria. También, en ambas se concentra la figura de la redención del dolor de la mujer pecadora, en concreto, del pecado de la carne, cuya fórmula de penitencia en la Edad Media sólo podía venir del arrepentimiento más profundo y el castigo de su cuerpo²⁸.

Otro de los conflictos emocionales que desequilibra al caballero, desde luego, menos espiritual pero vivido con la misma intensidad, es el de los impulsos pasionales. En este contexto, es donde Deyermond²⁹ sitúa la figura de los salvajes dentro de la novela sentimental. Ésta, entendida a su vez como una literatura amorosa extrema, tiene la necesidad de concentrar en el personaje del salvaje y la salvaje toda la tensión y violencia del amor siempre frustrado que, recordemos, sufren en sus carnes parejas cortesanas como Ginebra y Lanzarote o Tristán e Isolda. En esta otra lucha interna, el caballero, de nuevo, puede oscilar de un extremo a otro de su dualidad; conteniéndose o condenándose y, en todo caso, siempre sufriendo sus íntimas deslealtades. De un lado, su pulsión sexual más primitiva, satisfecha rápida y violentamente bien con una villana, lo que no le crearía conflicto moral alguno o con una dama, delinquiendo como un salvaje raptor de doncellas. Del otro, la represión voluntaria de estos instintos (con la ayuda de la propia actividad agonística caballerisca) superados por una versión esteticista y lúdica, es decir erótica, del cortejo amoroso cortesano, cuya dilatada consecución final ha proporcionado un goce amoroso más estable y superior.

Este proceso global de culturización caballerisca que desarrolla y contiene todo el conocimiento seglar y religioso de su época, además de su propia ética, está fiel-

27 LE GOFF, J. *Op. Cit.*, pp. 31-36 y 94.

28 DUBY, G. (coord.). *Historia de las Mujeres. Edad Media*. Madrid, vol. II, 1992, pp. 50-51.

29 DEYERMOND, A. "El hombre salvaje en la novela sentimental" en *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. II. Nimega, 1965, p. 271.

mente reflejado en el personaje de Perceval, *el bello muchacho salvaje*³⁰. Un joven primitivo, rústico, necio y simple, alejado voluntariamente por su madre de toda formación y contacto social que debió asumir desde la más completa ignorancia de su propia naturaleza, un proceso de culturización en nada fácil ni previsible. Con sus correspondientes momentos de crisis o en ausencia total de alguno de estos conocimientos superiores que lo demoraron en su evolución. Etapas alternadas entre lo culturizado y lo salvaje que su autor, en el mundo físico, prefigura en la bipolaridad de lo vivido y habitado en el medio rústico o en el urbano, es decir, el bosque o la corte y, en lo espiritual, en el transcurso vital que lo transforma desde la ignominia de la villanía (ignorancia/instinto/pecado/crisis) hacia la manifestación de su propio nombre Perceval, el que atraviesa el valle (conocimiento/raciocinio/gracia/equilibrio). Nombre que pronostica su propio destino como caballero cristiano, el camino de la penitencia hacia la redención de sí mismo y con ello la de su desgraciado linaje³¹.

En definitiva, una pérdida temporal de su condición civilizada, un desequilibrio psíquico y emocional en cualquiera de sus ámbitos naturales, bélico, religioso, social o sexual, convierte a nuestro héroe-caballero contenido y estético en un ser desbordado por sus instintos y emociones; desnaturalizado y desfigurado sí, pero igualmente auténtico en ambos lados. En lo real y lo ficticio, en lo terrenal o lo celestial, podemos reconocerlos como uno de los exponentes medievales más válidos para representar el concepto clásico de todo aquello que supone *lo apolíneo* y *lo dionisiaco* en nuestra cultura. Conceptos estéticos ya consagrados a lo largo de la Historia, bajo una u otra personificación iconográfica, para designar modelos antagonistas que reflejan, en realidad, la propia complejidad de la naturaleza humana.

30 CHRÉTIEN DE TROYES. *Op. Cit.*, v. 975, p. 112.

31 LUCÍA MEGÍAS, J. M (Ed.). *El libro de Perceval (o el cuento del Grial)*. Madrid, 2000, nota 196, p. 200.

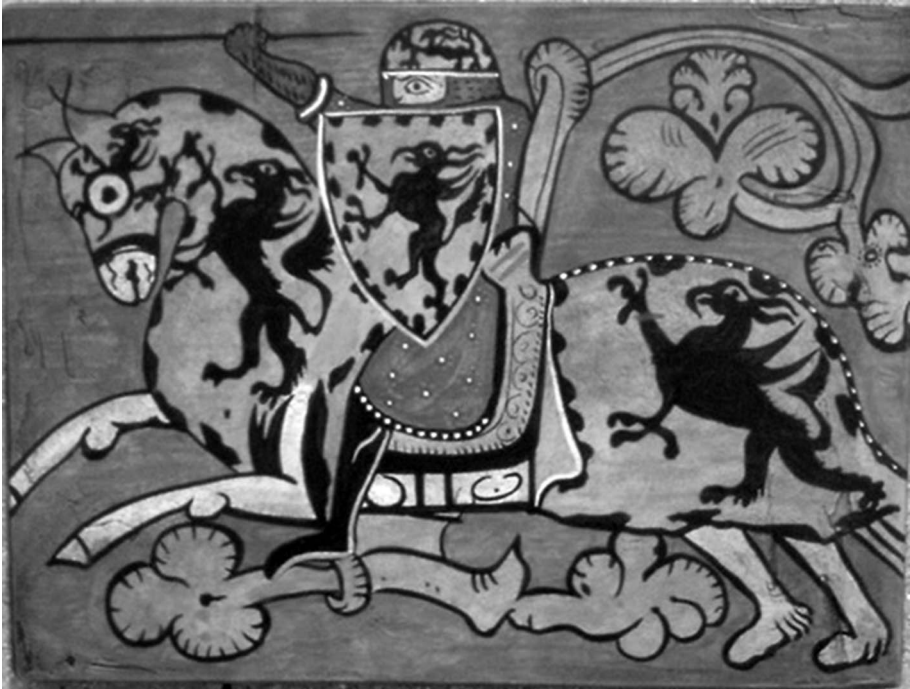


Figura 1. Caballero. Detalle tabla ensamblaje entre jácenas del Palacio del Marqués de Llió (1300). Barcelona, Museo Nacional de Arte.



Figura 2. Regia carmina di convenevole da Prato por Boccaccio. Siglo XIV. Del pueblo de Prato a su protector Roberto D'Anggio. Londres, British Museum.



Figura 3. Roland contra Ferragut. Palacio de los Reyes de Navarra en Estella. Siglo XII.



Figura 4. Lucha entre centauro y león. Artesonado catedral de Teruel. Entre 1295-1305.

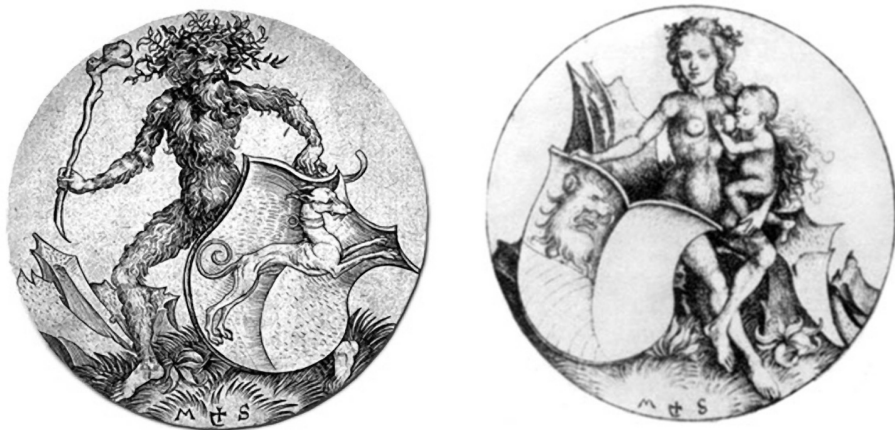


Figura 5. Salvajes (s. XV). Martin Schongauer.



Figura 6. Caballero islámico alanceando a un salvaje que se apodera de una dama. Salón de los Reyes. Alhambra de Granada, siglo XIV.



Figura 7. Chroniques de Jean Froissart Vol. IV, parte II (s. XV). Ms. Harley 4380. Londres, British Library.



Figura 8. Merlín como salvaje ante el Rey Arturo. Historia del Santo Grial y de Merlín. Siglo XV. Nueva York, Pierpont Morgan Library.