

La imagen de la caballería y de su ética después de la Segunda Guerra Mundial: los nuevos horizontes

Antonio Contreras Martín
Institut d'Estudis Medievals (UAB)

María Carmen Ruiz Cantero
Departament d'Educació (Generalitat de
Catalunya)

Resumen

Tras la Segunda Guerra Mundial, la caballería deviene un cuerpo absolutamente obsoleto en el ejército. Sin embargo, se asiste a una «reorientación» de su imagen y de la ética caballeresca, observable en diferentes campos, que se extienden del ámbito académico al lúdico, ya que, debido a su prestigio y a su trayectoria heroica, se empleará, por un lado, para resituar a las fuerzas armadas en el nuevo contexto, y, por el otro, para tratar de integrar a la caballería y su ética en la sociedad de postguerra.

Palabras clave: Caballería, Segunda Guerra Mundial, cine, novela, academia.

Abstract

After Second World War, the cavalry became an absolutely obsolete combat arm. However, there was a «reorientation» of its image and chivalric ethics, observable in different fields, which extend from the academic to the recreational sphere, since, due to its prestige and its heroic career, it will be used, on the one hand, to relocate the armed forces in the new context, and, on the other, to try to integrate the cavalry and its ethics into post-war society.

Key words: Cavalry/Chivalry, Second World War, Cinema, Novel, Academy.

1. Prólogo

El 1 de marzo de 1945, el avance de los ejércitos aliados era imparable. Las potencias del Eje veían su cercano fin. Un nuevo y gélido día amanecía en las tierras de Pomerania. Nada hacía sospechar que un pequeño pueblo, Schönfeld (en polaco, Borujsko)¹, pasaría a la historia como el lugar de un enfrentamiento singular, en el que el Ejército Popular de Polonia lanzaría a su caballería contra las posiciones defensivas alemanas y lograría una sorprendente victoria. Una batalla cargada de un aire nostálgico, Schönfeld (*Szarża pod Borujskiem*), pues en ella se produciría la que se considera la última carga de la caballería militar europea, y con ella parecía concluir su lento declive y ponerse fin a sus ideales². Un día para el recuerdo, un lugar para la memoria³.

Pero, ¿era realmente su ocaso? ¿De ese modo acabaría su gloriosa y larga historia? ¿No habría continuación posible? Tras la Segunda Guerra Mundial, era incuestionable que el uso de la caballería, como cuerpo militar, quedaba ya claramente obsoleto, y su otrora protagonismo ahora lo ocupaban los carros de combate y la aviación⁴. Sin embargo, ante la necesidad de «reconvertir» la imagen de unas fuerzas armadas marcadas por una terrible guerra y de tratar de resituirlas en un contexto social exhausto y desconfiado por los años de dolor y muerte, se asistió a un proceso de «reorientación» de la caballería, la representación más elevada y gloriosa del ejército, y de la ética caballerescas, al estar dotadas de un componente heroico y hallarse profundamente ligadas a los diversos imaginarios. Un proceso que es posible observar en diferentes terrenos que abarcan desde el ámbito académico al lúdico, y cuyo fin era tratar de integrarlas en la sociedad de posguerra e intentar mitigar la imagen negativa que del ejército existía, pues, aunque presentado como defensor y liberador, también era percibido como opresor y destructor. Una compleja dualidad.

2. La caballería y la ética caballerescas antes de la Segunda Guerra Mundial: algunas consideraciones

Para comprender la relevancia de la caballería y de la ética caballerescas debemos tener presente sus orígenes. De ahí que haya que tener en cuenta que la imagen del mundo cortesano, creador de la caballería como tal, se inventa en el siglo XII en las cortes de la dinastía de los Plantagenet⁵ y que su imaginario estará permanentemente unido, por un lado, a la historia de la novela con la que se buscará dar respuesta a las sugerencias masculinas⁶ y, por

1 Actualmente, *Żeńsko*.

2 Para la caballería y la conformación de su ética en la Edad Media, remitimos a Maurice Keen, *Chivalry*, New Haven and London: Yale University Press, 1984.⁴

3 Sobre el lugar como memoria, véase Simon Schama, *Landscape and Memory*, London: Harper Collins, 1995.

4 Así, en las Fuerzas Armadas Españolas, el arma de caballería está compuesta por carros de combate. Sirva como ejemplo el Regimiento de Caballería Montesa Número 3.

5 Para una visión global, véase Martin Aurell, *La légende du roi Arthur*, Paris: Perrin, 2007.

6 Véase José Enrique Ruiz-Domènec, *La caballería o la imagen cortesana del mundo*, Genova: Università di Genova, 1984.

el otro, con los diversos modelos de representación del caballero. De modo que la historia de la caballería es indesligable de la historia de la novela⁷.

Asimismo, debemos considerar que, junto a su imaginario y su ética, que irán remodelándose hasta nuestros días, la caballería, como arma del ejército, también será objeto de modificaciones con el fin de preservar su eficacia en el campo de batalla, que, tras la Primera Guerra Mundial, quedará claramente cuestionada, pese a que se continuará empleando hasta la Segunda Guerra Mundial.

En el período de entreguerras hay una fecha crucial: 1919. Un año de paz y de guerra en el que se asiste, por un lado, a la publicación de un bello y reflexivo libro de Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media (Herfsttij der Middeleeuwen)*⁸, y, por el otro, a la creación del Primer Ejército de Caballería (Pervaia konnaia armiiia)⁹ del Ejército Rojo¹⁰, formado por cosacos y organizado por Semën Mijáilovich Budënni en plena guerra civil rusa¹¹.

La obra de Huizinga, que surgía tras el fragor de las cargas de la caballería, que supusieron la pérdida de numerosos efectivos y fueron percibidas como actos heroicos desmesurados y, a menudo, incomprensibles¹², pretendía mostrar cómo la caballería y su ética habían sido elementos articuladores de la sociedad europea durante varios siglos («la caballería era principalmente una forma superior de vida», p. 120), y cómo su plasmación más acabada se daba en el siglo XV («La última Edad Media es uno de esos períodos terminales en que la vida cultural de los altos círculos sociales se ha convertido casi íntegramente en un juego de sociedad. La realidad es áspera, dura y cruel; por ende, se la somete al bello juego del ideal caballeresco y se edifica sobre este el juego de la vida», p. 111)¹³.

7 Como afirmó J. E. Ruiz-Domènec: «En este sentido, es curioso observar que la caballería (por más interpretaciones que se haga de ella, en óperas, dramas o películas) tiene la novela como su esencial forma de expresión», en: José Enrique Ruiz-Domènec, *La novela y el espíritu de la caballería*, Barcelona: Mondadori, 1993, p. 11.

8 Todas las referencias proceden de Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media* (versión española de José Gaos), Madrid: Alianza Editorial, 1985.⁶

9 Para la transcripción del ruso al español se emplea Julio Calonge, *Transcripción del ruso al español*, Madrid: Gredos, 1969.

10 Se acabaría disolviendo en 1923.

11 Véase Evan Mawdsley, *The Russian Civil War*, Boston: Allen and Unwin, 1987; y W. Bruce Lincoln, *Red Victory: A History of the Russian Civil War*, Boston: Da Capo Press, 1989.

12 Me permito traer a colación un par de ejemplos que ilustran la cara y la cruz. El primero, real, es la carga de los 4.º y 12.º Regimientos de Caballería Ligera del Ejército Australiano y su victoria en la batalla de Beerseba (31 de octubre de 1917), de la que existe una excelente recreación en «Two Steps from Hell - Victory Charge of the Australian Light Horse, Beersheba - extended version». En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=_udGcKMhbtC&t=39s> [última consulta: 30/04/2022]; y el segundo, cinematográfico, extraído del largometraje *War Horse* (2011) de Steven Spielberg, donde se recrea una carga de la caballería británica y su fracaso. Véase «La última carga». En línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=eEE2m7kDvHY>> [última consulta: 30/04/2022].

13 En un trabajo posterior de 1921, Huizinga insistía en que «[...] Les médiévistes de nos jours ne sont guère favorables en général à la chevalerie. A force de dépouiller les archives, où il est bien peu question de la chevalerie, on est arrivé à nous présenter un tableau du moyen âge, où dominant tellement les point de vue économique et sociaux, que l'on pourrait parfois oublier que la chevalerie a été, après la religion, la plus forte des idées générales et généreuses qui ont rempli les cerveaux et les cœurs de ces hommes d'autrefois» (pp. 126-127), y defendía que «On peut même dire que la politique et la guerre comme telles, quelles que fussent les réalités de la diplomatie ou de la

Por su parte, la formación del Primer Ejército de la Caballería Roja, concebido como uno de los grandes proyectos del Ejército Rojo, pone de manifiesto la vigencia de la percepción de que la caballería, como arma, aún podía resultar efectiva en una guerra de amplios desplazamientos, y revela cómo la ética caballeresca se traslada y se integra en el imaginario revolucionario ruso, de modo que los jinetes de la caballería «soviética» se mueven por idénticos ideales que el resto de «caballeros» y deben entenderse como sus mejores representantes en esos nuevos tiempos¹⁴. Sin embargo, esa imagen contrasta con la legada por Isaak Bábel, quien como corresponsal de *El Jinete Rojo* acompañó al ejército en 1920. La visión de Bábel se aleja de la idealidad y se hace eco de la realidad del campo de batalla. Así, por ejemplo, anota en su *Diario* (18 de agosto de 1920) que debe hablar del «Horror. Describir la sensación del jinete: el cansancio, el caballo no avanza, hay que ir lejos, sin fuerzas, la estepa quemada, la soledad, nadie te ayuda, *verstas* infinitas» (p. 205)¹⁵. Asimismo, en el conjunto de relatos basados en su experiencia (*Caballería Roja*), por ejemplo, por boca de Galin, uno de sus colaboradores, expresará cómo se percibía y por qué había sido creada la Caballería Roja («El Ejército de Caballería —me dijo entonces Galin— nuestra Caballería Roja es una jugada social que lleva a cabo el Comité Central de nuestro partido. La curva de la revolución ha arrojado a la primera línea el vendaval cosaco, todo él impregnado de numerosos prejuicios, pero el Comité Central, con sus sabias maniobras, les pasará el cepillo de hierro...», en «La noche», p. 126)¹⁶; y, por medio del homenaje a un jefe de escuadrón caído, señalará la fusión que se da en ella entre la tradición y la revolución («Y alzando al cielo los ojos abrasados por el insomnio, Pugachov soltó a gritos su discurso sobre los combatientes caídos del Primero de Caballería, sobre la orgullosa falange que con el mazo de la historia sacudía el yunque de los siglos venideros. Pugachov gritó bien alto su discurso mientras estrujaba el mango de su curvo sable checheno y escarbaba la tierra con sus destrozadas botas con espuelas de plata. Después de sus palabras la orquesta tocó *La Internacional* y los cosacos dieron su último adiós a Pashka Trunov. Todo el escuadrón saltó sobre las monturas, dio una salva al cielo y nuestra arma de

stratégie, étaient conçues de point de vue de la chevalerie» (p. 130) y que «La notion d'un droit internationale a été précédée et préparée par l'ideal chevaleresque d'une belle vie d'honneur et de loyauté» (p. 134), en: Johan Huizinga, «Le valeur politique et militaire des idées de la chevalerie au fin du Moyen Âge», *Revue d'histoire diplomatique*, XXXV, (1921), pp. 126-138. Por otro lado, hay que señalar que la obra de Huizinga vería su continuación en la de Sidney Painter, *French Chivalry: Chivalric Ideas and Practices in Medieval French* (1940), en la que se mantenían imbricadas las nociones de «caballería» (*chivalry*) y de «institución» (*cavalry*).

14 Ese cuerpo del Ejército Rojo será rememorado en la obra de Kazimir Malévich *La carga de la caballería roja* (*Skachet krasnaia konnitsa*) (1932), objeto de diversas interpretaciones, que podrían resumirse en dos: por un lado, como una idealización de la Revolución rusa, que parece la más acorde con el pensamiento oficial de la época estalinista, y, por el otro, como una muestra de la fugacidad de una utopía, que la situaría en el peligroso terreno del revisionismo y de la disidencia. Nos parece más lógica la primera, habida cuenta de la actualización de la Edad Media que se realiza en esos años, como muestra del «espíritu patriótico ruso», y que, por ejemplo, se plasmará magistralmente en el filme de Sergéi Mijáilovich Eisenstein, *Aleksandr Nevskii* (1938), en el que se recrea la batalla del lago Peipus (5 de abril de 1242).

15 En *Diario del 1920*, en: Isaak Bábel, *Caballería roja. Diario del 1920* (traducción de Ricardo San Vicente y Margarita Estapé, prólogo de Galina Bélava, epílogo de Antonio Muñoz Molina), Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1999, pp. 195-215.

16 En «La noche», escrito en Kóvel (1920), en: Isaak Bábel, *Caballería roja* (traducción y prólogo de Ricardo San Vicente), Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011, pp. 123-126.

tres pulgadas tosió por segunda vez. Mandamos a tres cosacos por la corona. Éstos, disparando sobre la marcha, se lanzaron al galope dejándose caer de las sillas y caracoleando a la manera cosaca, y trajeron un enorme ramo de flores rojas. Pugachov esparció las flores sobre la tumba, y nos dispusimos a despedir con un último beso a Trunov. Yo rocé con los labios su frente entonces serena, empotrada en la silla y me marché a la ciudad, a la gótica Sokal, que descansaba envuelta en un polvo azul y el aire lánguido de Galitzia», en «El jefe de escuadrón Trunov», p. 142)¹⁷.

3. La caballería y la ética caballeresca después de la Segunda Guerra Mundial

Al acabar la Segunda Guerra Mundial, la redefinición de la caballería como arma militar, tal y como se ha señalado, es inexorable y se lleva a cabo. Al mismo tiempo, comienza un proceso de reflexión sobre ésta y sus ideales (la ética caballeresca) y el modo de integrarlos en el nuevo orden, tanto del mundo occidental como del oriental. La respuesta será múltiple y se dará desde tres ámbitos: el cine, la literatura y la academia.

3.1. El cine

La iniciativa, como era de esperar, la tomará el cine. El cine, como gran espectáculo de masas y arena de exposición y de debate social e ideológico, tratará de preservar los referentes de esa sociedad en transformación y buscará ofrecer respuestas a los interrogantes que se plantean¹⁸.

Aunque cuando se habla de «caballería», el concepto de inmediato parece remitir únicamente al mundo de los caballeros medievales, sobre todo en el ambiente de Hollywood; debe tenerse en cuenta, sin embargo, que no sólo es

¹⁷ En «El jefe de escuadrón Trunov» (1925), en *Caballería roja*, op. cit., pp. 141-150.

¹⁸ En 1954, Luigi Chiarini, en *Cinema quinto potere*, llama la atención sobre la difusión que había alcanzado y cómo se había extendido a todas capas de la población: «El cine es, sin duda, el fenómeno más importante, característico y vasto de la vida moderna. Como un gran continente, comprende en sí un mundo poliédrico y multiforme. Limita con las civilizaciones más avanzadas y los pueblos más retrógrados, con tierras fertilísimas y extensiones desoladas; tiene cumbres que se alzan majestuosas hacia el cielo y profundidades que se hunden en el mar; frío y calor, tibieza de primavera y vientos impetuosos. Todos viven en el cine y del cine», en: Luigi Chiarini, *El cine, quinto poder* (versión española de Juan Cobos), Madrid: Taurus, 1963, p. 13. Por su parte, en 1966, M. Villegas López subrayaba la relevancia y el papel del cine en la sociedad de masas: «En el cine se realizan hoy estos tres hechos esenciales y esta función capital. Con todas sus implicaciones, derivaciones y resonancias. Creo que en ningún otro arte se produce esa yuxtaposición completa de lo fantástico y lo real, porque en ninguno se levanta lo fantástico, imaginativo y maravilloso con elementos tan reales, fotográficos y vivientes. Ni en ningún otro se produce ese paso continuo de un mundo a otro, con la constante superposición de una realidad, ajena a la cinematográfica, sobre ese mundo maravilloso de la ficción fílmica. Ni el tiempo cobra caracteres míticos tales, como en el cine: los héroes viven, en ese mundo mágico, el eterno retorno, con exactitud ritual, cada vez que un espectador se pone frente a la pantalla, donde se proyecta la misma película. Y todo lo que allí sucede, y esos héroes del cine, crean arquetipos humanos y modelos de ideales y costumbres, en la sociedad sobre la que actúan. Naturalmente, en otras dimensiones y con otros alcances de los mitos típico-arcaicos. Porque el espectáculo y el arte es el final de una larga evolución del mito auténtico y originario», en: Manuel Villegas López, *El cine y la sociedad de masas*, Madrid-Barcelona: Alfaguara, 1966, p. 43.

ese el mundo en el que hay que centrar la atención, ya que, en lo tocante a los «ideales de la caballería» es necesario ocuparse, además, de su plasmación en el Medievo europeo, sea ficticio o no, en su manifestación en el mundo oriental (Japón) y en la forma en que se expresa en los territorios de la frontera de los Estados Unidos de América.

El primer largometraje que revisará los ideales de la caballería (v. g. valor, justicia, bondad, solidaridad, humildad, etc.)¹⁹ y mostrará cómo quienes —entiéndase los militares— se mantienen fieles a los mismos consiguen restaurar el orden y hacer que triunfe la justicia es *The Black Arrow* (1948)²⁰ de Gordon Douglas²¹. La acción transcurre durante la guerra de las Rosas y se articula a partir del conflicto entre Sir Richard Sheldon (Louis Hayward), quien regresa a su hogar, y su tío materno, Sir Daniel Brackely (George Macready), de quien se sospecha que participó en el asesinato de su cuñado, el padre de Sir Richard. Un enfrentamiento que refleja un modelo arquetípico: el tío y el sobrino pugnan por el control del poder y la obtención de la herencia. Sir Richard lucha incansablemente a fin de recuperar su patrimonio y reestablecer el orden. En la película, para destacar la oposición entre la justicia y la injusticia, se recurre a un sencillo contraste cromático, y así, mientras que Sir Richard Sheldon luce un arnés de color blanco (simboliza la «bondad»), Sir Daniel Brackely porta uno negro (simboliza la «maldad»)²². La victoria del primero permite observar que, cuando un caballero, es decir un «militar», se mueve por los principios con los que se identifica la caballería, al defender lo justo, se vence al adversario, al enemigo.

Dos obras de Richard Thorpe, a menudo menos valoradas de lo que se merecen, *Ivanhoe* (1952) y *Knights of the Round Table* (1953)²³, marcan el siguiente paso. En la primera, *Ivanhoe*²⁴, el cambio más llamativo que se introduce con respecto de la obra homónima que sirve de fuente, *Ivanhoe: A Romance* (1820)²⁵ de Sir Walter Scott, es la conversión del blasón de unos de los tres adversarios de Wilfred de Ivanhoe (Robert Taylor), Sir Brain de Bois-Gilbert (George Sanders), un templario que luce armas diferentes a las propias de la orden. Con él se batirá Ivanhoe en un combate singular a fin de liberar a Rebecca de York (Elizabeth Taylor), una joven judía de la que el templario está enamorado y a la que se acusa de brujería. Ivanhoe lo derrota y Rebecca y su padre, Isaac de York (Felix Aylmer), se marchan a otro país para empezar una nueva vida, una nueva esperanza. De ese modo, se pone de manifiesto que los buenos caba-

19 Para una visión del uso de la Edad Media en el cine, véase Juan J. Alonso, Enrique A. Mastache y Jorge Alonso, *La Edad Media en el cine*, Madrid: T & B Editores, 2007, y José Miguel García de Fórmica, *Edad Media soñada*, Málaga: Ediciones Algorfa, 2020, pp. 147-175.

20 Se tradujo como *Corazón de León*.

21 A partir del guion de Richard Chayer, Tom Seller y David P. Sheppard, basado en la novela de Robert Louis Stevenson, *The Black Arrow: A Tale of the Two Roses* (1888).

22 Véase Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (con un epílogo de Victoria Cirlot), Madrid: Siruela, 2022²⁴.

23 Se tradujo como *Los caballeros del rey Arturo*.

24 Siguiendo el guion de Noel Langley a partir de la adaptación de Aeneas MacKenzie de la novela de Walter Scott. Algunas notas en Luis Pérez Bastías, *El cine de aventuras*, Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2001, pp. 28-30; y en «Ivanhoe», en Ramón Freixas y Joan Bassa, *El cine de aventuras*, Madrid: Notorius Ediciones, 2008, pp. 256-263.

25 Aunque la fecha que aparece en la edición es 1820, la obra se publicó, en realidad, a finales de 1819.

llos luchan por defender a los débiles y a las minorías perseguidas, en este caso a los judíos, quienes, como se recordaba, habían sufrido el Holocausto en la reciente guerra mundial.

La segunda, *Knights of the Round Table*²⁶, surge al calor de la publicación de una nueva versión de *Le Morte d'Arthur*, de Sir Thomas Malory, a cargo de Eugène Vinaver a partir de un manuscrito hallado en 1934. La película muestra el mundo de Arturo y sus adversidades, subraya los peligros que acechan a la caballería y a sus ideales y la forma de conjurarlos, y concluye con una escena en la que se presenta el Santo Grial iluminándose, que representa una nueva esperanza para la humanidad, basada en los valores del cristianismo y de la caballería frente a otras propuestas ideológicas, que desdeñan cualquier componente religioso.

Es en el Japón de la posguerra, un país devastado que busca liberarse de un pasado militarista en que ha estado sumido durante siglos y de una beligerancia que le ha conducido a la situación en que se halla tras sufrir una aplastante y humillante derrota, donde aparece el largometraje de Akira Kurosawa, *Los siete samuráis* (1954) [*Shichinin no samurai*]²⁷. La película, ambientada a finales del siglo XVI, un período también tremendamente convulso²⁸, plantea la necesidad que tienen unos campesinos de contar con la protección adecuada para poder repeler los ataques de bandas armadas y, por extensión, cualquier acto de agresión externa, por lo que se ven obligados a recurrir al servicio de los profesionales de la guerra, los samuráis²⁹. Los aldeanos logran la ayuda de un grupo formado por siete guerreros, quienes, guiados por el veterano Kambei Shimada (Takashi Shimura), combatirán movidos por el honor y no por la codicia y la ambición, pues sólo reciben cobijo y sustento alimenticio diario; y, tras batirse heroicamente, sobrevivirán tres: Kambei Shimada, Shichirōji (*Daisuke Kato*) y Okamoto Katsushiro (Isao Kimure). Al final, mientras los campesinos plantan arroz y entonan canciones, los tres samuráis supervivientes observan la labor desde la distancia. Allí, frente a cuatro túmulos levantados en honor de sus compañeros, un apesadumbrado Kambei afirma:

«KAMBEI:—Otra vez hemos sido derrotados.

SHICHIRŌJI:—¿Cómo?

KAMBEI:—Sí, los ganadores son los campesinos y no nosotros.»

He aquí el destino del guerrero, es decir, del caballero: sacrificarse por los demás.

²⁶ Un guión elaborado por Talbot Jennings, Noel Langley y Jan Lustig a partir de Sir Thomas Malory, *Le Morte d'Arthur*. Diversas notas en L. Pérez Bastías, *El cine de aventuras*, op. cit., p. 31; y en: «Los caballeros del rey Arturo», en R. Freixas y J. Bassa, *El cine de aventuras*, op. cit., pp. 286-290.

²⁷ Según el guión de Shinobu Hashimiro, Hideo Oguni y Akira Kurosawa. Una aproximación en Manuel Vidal Estévez, *Akira Kurosawa*, Madrid: Cátedra, 1992, pp. 64, 137 y 211-214; Jordi Puigdomènech, Andrés Expósito y Carlos Giménez Soria, *Akira Kurosawa. La mirada del samurái*, Madrid: Ediciones JC, 2010, pp. 145-147.

²⁸ Ya que, al *shōgunato* de Ashika Yoshiaki (1537-1597), suceden Oda Nobunaga (1534-1582), Toyotomi Hideyoshi (1537-1598) y, por último, el *shōgunato* de Tokugama Iesau (1543-1616).

²⁹ Una excelente visión de conjunto en Jonathan López-Vera, *Historia de los samuráis*, Madrid: Alianza Editorial-Satori, 2021.²

Así, por medio de estos «militares» justos y honorables se muestra cómo esos hombres imbuidos de espíritu caballeresco se convierten en garantes del orden y, por extensión, de la paz. Ésa es la finalidad de la caballería y de sus valores.

Tres años más tarde, ahora en Suecia, Ingmar Bergman aborda el tema en *El séptimo sello* (1957) [*Det sjunde inseglet*]³⁰. Europa se está recomponiendo todavía de las heridas de la guerra y teme las consecuencias apocalípticas de una contienda nuclear que llevaría a la extinción de la civilización³¹; y, mientras tanto, los conflictos armados se suceden por el resto del planeta. Dos concepciones ideológicas pugnan por imponerse, el mundo se polariza y, en el centro, el hombre comprende la realidad de su existencia: la soledad; y se pregunta: ¿Hay esperanza? ¿Hay salvación? Bergman recurre a la caballería y a sus ideales para ofrecer su reflexión. Sitúa la acción del largometraje en el marco apocalíptico de una Europa azotada por la peste, que remite a la gran epidemia de mediados del siglo XIV, y por el fanatismo religioso, como revelan la presencia de los flagelantes y la persecución de la disidencia religiosa y de la herejía —brujería—³². En ese entorno de desolación, incertidumbre, desconfianza y dolor, un caballero cruzado³³, Antonius Block (Max von Sydow), se encuentra con ese mundo en conmoción al regresar a su hogar tras diez años de ausencia, durante los que ha participado en una campaña inútil³⁴. El caballero, un hombre descreído por las experiencias pero que se niega a caer en el nihilismo, se enfrenta a la Muerte (Bengt Ekerot), la única certeza, para alargar su vida, pues ansía realizar una buena obra que le permita expiar sus pecados y lograr la paz interior, ya que, según parece, con combatir en la «guerra santa» no es suficiente:

«ANTONIUS: — He gastado mi vida en diversiones, viajes, charlas sin sentido. Mi vida ha sido un continuo absurdo. Creo que me arrepiento. Fui un necio. En esta hora siento amargura por el tiempo perdido, aunque sé que la vida de casi todos los hombres corre por los mismos cauces. Por eso, quiero emplear esta prórroga en una acción única que me dé la paz».

Antonius Block conseguirá su objetivo al salvar de la Muerte a una humilde familia de cómicos, tocados por la bondad: Jof (Nils Poppe), Mia (Bibi

30 Según el guion elaborado por Ingmar Bergman a partir de su obra dramática *Trämålning* [*Pintura en Madera*] (1954), de la que existe una versión para televisión dirigida por Lennart Olsson. Algunas notas en: J. J. Alonso, E. A. Mastache y J. Alonso, *La Edad Media en el cine*, op. cit., pp. 185-199; José Luis Sánchez Noriega, «El séptimo sello» en: AA. VV., *El universo de Ingmar Bergman*, Madrid: Notorius Ediciones, 2018, pp. 70-75; y Martín Agudelo Ramírez, «El séptimo sello. Una mirada fílmica del silencio de Dios», *Ética y Cine Journal*, vol. 8, n.º 1 (2018), pp. 9-15. En línea: <https://www.redalyc.org/journal/5644/564462749002/html/> [última consulta: 30/04/2022].

31 Apenas cinco años antes, la humanidad conoce la noticia de la fabricación de la bomba H (tipo Teller-Ullam) y su terrorífico potencial.

32 Según J. M. Company: «Ingmar Bergman ha querido escribir una alegoría sobre nuestro tiempo en forma de leyenda medieval. También se puede decir que ha tratado la situación del hombre: su eterna búsqueda de Dios con la muerte como una certidumbre», en Juan Miguel Company, *Ingmar Bergman*, Madrid: Cátedra, 2007, p. 25.

33 El caballero luce una cruz paté, que debemos suponer de color rojo. Sin embargo, hay que destacar que los extremos de los brazos son angulados. El modelo evoca inevitablemente a la Cruz de Caballero de la Cruz de Hierro alemana [*Ritterkreuz des Eisernen Kreuzes*].

34 Como afirma el escudero Jöns (Gunnar Björstrand): «No hay duda, nuestra cruzada fue tan estúpida que sólo la pudo inventar un idealista mentecato».

Andersson) y el pequeño Mikael (Tommy Karlsson), que representa el futuro³⁵. De este modo, se observa que la «utilidad» de la caballería y de sus ideales no es el combate sin sentido, sino la salvaguarda de los necesitados.

Con *El Cid* (1961)³⁶, Anthony Mann se interesa por la caballería y su ética a partir de un personaje histórico, Rodrigo Díaz de Vivar, convertido en un héroe legendario y nacional³⁷. En el filme, rodado en los primeros años de la España desarrollista, a Rodrigo Díaz de Vivar (Charlton Heston) se le muestra no sólo como al guerrero de frontera que fue³⁸, sino como a un auténtico caballero cristiano que se rige por los principios de la ética caballeresca³⁹. Un caballero predestinado («CLÉRIGO: —Padre Celestial, estamos perdidos entre tinieblas. La morisma ha vuelto a destruir nuestras ciudades y se lleva cautivo a nuestro pueblo. ¡Ayúdanos, Señor, envíanos a alguien que nos devuelva la esperanza!»). Un líder, que incluso ya muerto, guiará a sus hombres en la batalla contra las fuerzas musulmanas del emir almorávide Ben Yussuf (Herbet Lom) y que desea ser recordado por su fidelidad («RODRIGO DÍAZ DE VIVAR: —Quiero que tú y mis hijas me recordéis siempre a caballo junto a mi rey»).

En unos Estados Unidos de América, orgullosos de su victoria sobre las fuerzas del Eje, pero conscientes del esfuerzo y de las pérdidas sufridas, se sitúa la reflexión sobre la caballería y su ética que lleva a cabo John Ford en la que se conoce como la «trilogía sobre la caballería americana»: *Fort Apache* (1948), *La legión invencible* (1949)⁴⁰ y *Río Grande* (1950)⁴¹. La vida de las guarniciones de la frontera y las guerras indias serán el marco⁴². Con ellas, Ford

35 Mikael viste ropas blancas como símbolo de la esperanza.

36 Sigue el guion de Philip Yordan y Fredric M. Frank. Algunas notas en: L. Pérez Bastías, *El cine de aventuras, op. cit.*, pp. 36-37.

37 Según J. E. Ruiz-Domènec: «[...] se podría decir que no hay película más posmoderna que *El Cid* de Mann. ¿Dónde podía haber encontrado un héroe semejante sino en un país (España a comienzos de los años sesenta) en que la mentalidad pequeño-burguesa dormitaba a la sombra de una dictadura indecente? Ese hombre recio, triste, pero no amargado, ¿no tiene acaso el mismo rostro de miles de padres de esa época que ven que el mundo de su juventud deja paso a una época que en el mejor de los casos no entenderán nunca? Atendamos entonces al sentido de la vida de esos padres, verdaderos titanes, enfrentados a la lección de los hechos, históricamente nueva. Esta película es la respuesta. No es la que quizá esperábamos, la respuesta de una conciliación entre generaciones, sino la de un cineasta escéptico ante el futuro de la civilización occidental», en: José Enrique Ruiz-Domènec, *Mi Cid*, Barcelona: Ediciones Península, 2007, pp. 22-23.

38 J. L. Garner califica la película como un «gran *western* medieval sobre el guerrero sin tacha que expulsó a los moros de la península en el siglo XI», en: José Luis Guarner, *Muerte y transfiguración (Historia del cine americano III) (Hollywood, 1960-1992)*, Barcelona: Editorial Laertes, 1993, p. 36. Sin embargo, no hay que olvidar que el camino es el inverso, pues es la épica medieval de la frontera la que servirá de modelo para la interpretación y elaboración del mundo de la frontera del oeste americano.

39 Desde el principio del largometraje, se fija la naturaleza del héroe. Así, al pasar por una población que ha sido arrasada, descuelga el crujido de la iglesia y lo carga sobre su hombro derecho, y ayudado por un clérigo lo salvan de las llamas. El simbolismo es claro: el Cid asume «la carga» de proteger a la comunidad cristiana. Así, se muestra la indisoluble relación entre la caballería y el cristianismo.

40 El título original es *She Wore a Yellow Ribbon*.

41 Breve nota en Miguel Marías, «John Ford. El espíritu de la frontera», en: AA. VV., *El Western*, Madrid: Notorius Ediciones-Nickel Odeon, 2016, pp. 120-124, y, sobre todo, el detallado y excelente análisis de Eduardo Torres-Dulce Lifante, *Jinetes en el cielo*, Madrid: Notorius Ediciones-Nickel Odeon, 2022.⁴

42 Las tres elaboradas siguiendo guiones basados en relatos de James Warner Bellah publicados en *Saturday Evening Post*. El guion de *Fort Apache* lo realizó Frank S. Nugent a partir de «Massacre» (1947); el de *La legión invencible* lo redactaron Frank S. Nugent y Laurence Stalling a partir de «War Party» (1948), que completaron con

buscaba ofrecer una imagen de la caballería en su cotidianidad. Una caballería regida por los principios de la ética caballerescas, en la que la individualidad en detrimento del grupo no tiene cabida, en la que se deben disolver las jerarquías y las distinciones por la pertenencia a clases sociales diferentes en aras de la igualdad, la camaradería y la solidaridad, en la que deben rechazarse el racismo y el menosprecio al adversario, en la que hay que huir del militarismo y la beligerancia y evitar el horror del combate y de la guerra; y que debe entenderse como un cuerpo de defensa que garantiza la seguridad de los civiles y la libertad de las personas.

En la primera, *Fort Apache* (1948),⁴³ J. Ford perseguía mostrar con claridad qué es lo que no es la caballería, es decir, quién es y quién no es un buen militar. Para ello, emplea la figura del protagonista, el teniente coronel Owen Thursday (Henry Fonda), un personaje deudor del histórico George Armstrong Custer, que se convertirá en legendario, pese a ser derrotado, caer en combate y ser el responsable de la muerte de sus hombres⁴⁴. Thursday es un oficial egocéntrico, altanero y clasista («TENIENTE CORONEL OWEN THURSDAY: —Sargento mayor, O'Rourke, me perdonará que hable con franqueza, pero no ser usted oficial se dará cuenta de la barrera que existe entre su clase y la mía./ SARGENTO MAYOR O'ROURKE: —Sí, señor»), desconocedor de las tácticas militares adecuadas para enfrentarse a los indios —en este caso los apaches—, a quienes considera seres primitivos e inferiores, y que anhela alcanzar la gloria militar a cualquier precio («CAPITÁN KIRKY YORKE: —A la carga y de a cuatro./ SARGENTO MAYOR O'ROURKE: —Está completamente loco»). Una actitud absolutamente militarista y, por tanto, contraria a lo que es y debe ser la caballería, donde jamás deben anteponerse los intereses individuales a los colectivos («CAPITÁN KIRKY YORKE: —¡Es un suicidio!/ TENIENTE CORONEL OWEN THURSDAY: —En mi regimiento no hay sitio para los cobardes») y en la que debe prevalecer el principio de igualdad y reinar un espíritu de camaradería y solidaridad, pues todos sus integrantes se esfuerzan y sacrifican para mantener la paz, y, en consecuencia, son dignos de respeto y memoria, como recuerda el coronel Kirby Yorke (John Wayne), un militar que permanece fiel a la ética caballerescas («PERIODISTA: —Siempre suele ocurrir eso. Se recuerda a los Thursday y los demás quedan olvidados./ CORONEL KIRKY YORKE: —No, se equivoca. No quedan olvidados porque no han muerto, aún viven, están ahí.

«Command» (1946) y «Big Hunt» (1947); y el de *Río Grande* lo escribió James Kevin McGuinness a partir de «Mission with no Record» (1947). De todos ellos se cuenta con excelentes traducciones en español: «Masacre», «Partida de Guerra», «Comando», «La gran cacería» y «Misión inexistente» en James Warner Bellah, *Un tronar de tambores y otras historias de la caballería americana* (traducción de Lorenzo Díaz; presentación de Alfredo Lara López), Madrid: Valdemar, 2012, pp. 41-60, 97-112, 23-39, 79-96 y 61-78, respectivamente.

⁴³ Además de E. Torres-Dulce Lifante, *Jinetes en el cielo*, op. cit., pp. 25-85, véase Javier Comas, «Fort Apache», en: Javier Comas *La gran caravana del Western*, Madrid: Alianza Editorial, 1996, pp. 61-63; Quim Casas, «Fort Apache», en: Quim Casas, *Películas clave del Western* (prólogo de Xavier Pérez), Teià (Barcelona): Ma Non Troppo, 2007, pp. 73-75; Juan Manuel de Prada, «Fort Apache», en: *El Western*, op. cit., pp. 154-155; y Ramón Freixas, «Fort Apache», en: AA. VV., *El universo de John Ford*, Madrid: Notorius Ediciones, 2017, pp. 220-227.

⁴⁴ El largometraje es otra de las respuestas a la campaña del polémico oficial George Armstrong Custer y al desastre de Little Big Horn (1876), al igual que lo hiciera Raoul Walsh con *Murieron con las botas puestas* (1941) [*They Died with the Boots On*] a partir del guion de Wally Kline y Aeneas Mackenzie, donde, sin embargo, se mitigan la soberbia e imprudencia del personaje (Errol Flint) y su incapacidad táctica, al mostrarlo como la pieza necesaria que debe sacrificarse para obtener la posterior victoria definitiva.

Collingwood y todos. Vivirán mientras exista el regimiento. Con una paga de trece dólares al mes y un rancho de alubias solas, pero puede que coman carne de caballo antes de que termine la campaña. Reñirán en el juego o por una botella, pero compartirán hasta la última gota de agua. Cambiarán sus rostros, sus nombres, pero ellos son el regimiento, el ejército regular, ahora y dentro de cincuenta años. Son los mejores que existen, él lo consiguió. Un regimiento del que se puede sentir uno orgulloso»).

En *La legión invencible* (1949)⁴⁵, por medio de la figura del capitán Nathan Cutting Brittles (John Wayne), quien hasta el final de su carrera intentará evitar la guerra y preservar la paz, se incidirá en los principios que deben regir la caballería y por los que deben moverse sus miembros, pues ellos son los garantes de la paz («EPÍLOGO: —Helos aquí, los soldados, la tropa, los profesionales que cobraban cincuenta centavos diarios, que defendían todos los puntos vulnerables de una nación, desde Fuerte Reno hasta Fuerte Apache, desde Sheridan a Stonetown. Todos iguales, hombres vestidos de azul. Una página fría dentro de los libros de historia dejaría constancia de su paso, pero allá donde iban, y lucharan por lo que lucharan, aquel lugar se convertía en los Estados Unidos»).

Y, por último, en *Río Grande* (1950)⁴⁶, mediante el personaje del coronel Kirby Yorke (John Wayne) y todos los integrantes del regimiento, se insistirá en los valores de la caballería y en la responsabilidad y sacrificios que conllevan («CORONEL KIRKY YORKE: —Pero, que se te quite de la cabeza la idea romántica de que es una vida de gloria. Es una vida dura, llena de sufrimientos y devoción para el deber que se juró cumplir»).

En suma, la trilogía de la caballería americana pone de manifiesto que el papel de la caballería, entendida como representación de las fuerzas armadas, es evitar la guerra y mantener la paz.

3.2. La literatura

En el ámbito de la literatura, dos obras reflexionarán sobre la caballería y sus ideales: la inconclusa *The Acts of King Arthur and His Noble Knights* (1956), de John Steinbeck⁴⁷, e *Il cavaliere inesistente* (1959), de Italo Calvino.

⁴⁵ Además de E. Torres-Dulce Lifante, *Jinetes en el cielo*, op. cit., pp. 87-155, véase J. Comas, «La legión invencible», en: *La gran caravana del Western*, op. cit., pp. 66-69; Q. Casas, «La legión invencible», en: *Películas clave del Western*, op. cit., pp. 79-81; José Manuel García Escudero, «La legión invencible», en: *El Western*, op. cit., pp. 160-161; y Fernando R. Lafuente, «La legión invencible», en: *El universo de John Ford*, op. cit., pp. 232-237.

⁴⁶ Además de E. Torres-Dulce Lifante, *Jinetes en el cielo*, op. cit., pp. 157-204, véase J. Comas, «Río Grande», en: *La gran caravana del Western*, op. cit., pp. 72-75; Q. Casas, «Río Grande», en: *Películas clave del Western*, op. cit., pp. 87-88; y Luis Herrero, «Río Grande», en: *El universo de John Ford*, op. cit., pp. 238-245.

⁴⁷ Como informa el propio Steinbeck, la empieza a escribir en 1956: «YO ERO—NEW YORK, NOVEMBER 11, 1956. I am going to start the Morte immediately. Let it be private between us until I get it done. It has all the old magic», en «Appendix», en: John Steinbeck, *The Acts of King Arthur and His Noble Knights. From the Winchester Manuscripts of Thomas Malory and Other Sources* (edited by Chase Horton), Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1976, pp. 297-364, p. 297.

Con *The Acts of King Arthur and His Noble Knights*, Steinbeck recupera el mítico mundo del rey Arturo y los ideales caballerescos que lo rigen, ya que en su infancia le habían servido para comprender el mundo que le rodeaba («And in that scene were all the vices that ever were—and courage and sadness and frustration, but particularly gallantry—perhaps the only single quality of man that the West has invented. I think my sense of right and wrong, my feeling of noblesse oblige, and any thought I may have against the oppressor and for the oppressed, came from this secret book. It did not outrage my sensibilities as nearly all the children’s books did», p. xii)⁴⁸. El novelista desea hacer accesible a los niños y a los jóvenes ese mundo, que ilustra los peligros de alejarse de los ideales caballerescos, y que muchos conocen indirectamente («I wanted to set them down in plain present-day speech for my own young sons, and for other sons not so young—to set the stories down in meaning as they were written, leaving out nothing and adding nothing—perhaps to compete with the moving pictures, the comic-strip travesties which are the only available source for those children and others of today who are impatient with the difficulties of Malory’s spelling and use of archaic words», p. xiii). Para ello reelabora, aunque afirma que se limita a «traducir», la compilación de Sir Thomas Malory, *Le Morte d’Arthur* («In no sense do I wish to rewrite Malory, or reduce him, or change him, or soften or sentimentalize him», ibidem), pero no a partir de la versión publicada por William Caxton (1485), sino siguiendo el texto del manuscrito de Winchester, pues lo considera más complejo y acabado y más fiel al espíritu original («At long last, I am abandoning the Caxton of my first love for the Winchester, which seems to me more knee-deep in Malory than Caxton was», pp. xiii-xiv). Steinbeck quiere mostrar en su obra que los auténticos caballeros, aquellos que se mantienen fieles a la ética caballerescas y defienden la justicia y el orden, son los salvaguardas del mundo y los que garantizan su continuidad. Son, por tanto, un modelo, digno de imitación.

Italo Calvino en *Il cavaliere insistente* (1959)⁴⁹ se preguntará por el futuro de la caballería. Para ello, se vale de un curioso y sorprendente personaje, Agilulfo, un caballero «inexistente» del que tan solo existe su armadura y busca alcanzar su existencia⁵⁰, su materialización, por medio de la voluntad y de la fe. Además, este caballero posee la convicción de ser uno de los defensores y garantes de la libertad y hallarse en el lado de la justicia («—Mah, mah! Quante se ne vedono!—fece Carlomagno.—E com’è che fate a prestar servizio, se non ci siete?/—Con la forza di volontà,—disse Agilulfo,—e la fede nella nostra santa causa!»), p. 310)⁵¹. No obstante, corresponderá a una voz femenina, una mujer

⁴⁸ En «Introduction», en John Steinbeck. *The Acts of King Arthur and His Noble Knights*, op. cit., pp. xi-xiv.

⁴⁹ Obra con la que cierra la trilogía *I nostri antenati* (1960), compuesta por *Il visconte dimezzato* (1951), *Il barone rampante* (1957) e *Il cavaliere inesistente* (1959). Una trilogía elaborada porque «Ho voluto farne una trilogia d’esperienze sul come realizzarsi esseri umani: nel *Cavaliere inesistente* la conquista dell’essere, nel *Visconte dimezzato* l’aspirazione a una completezza al di là delle mutilazioni imposte della società, nel *Barone rampante* una via verso una completezza non individualista da raggiungere attraverso la fedeltà a un’ autodeterminazione individuale: tre gradi d’approcio alla libertà», en «Nota 1960», en: Italo Calvino, *I nostri antenati*, Milano: Mondadori, 2003, pp. 411-422, p. 422.

⁵⁰ Como señala el autor: «Agilulfo, il guerriero que non esiste, prese i lineamenti psicologici d’un tipo umano molto diffuso in tutti gli ambienti della nostra società [...] Dalla formula Agilulfo (inestistenza munita di volontà e coscienza)», en «Nota 1960», en *I nostri antenati*, op. cit., p. 419.

⁵¹ Citamos por I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, en *I nostri antenati*, op. cit., pp. 305-409.

guerrera («amazona guerrera», p. 350), Bradamante, llamar la atención sobre la necesidad de distinguir entre la «caballería» y sus ideales y las personas que forman parte de «ella», quienes no siempre están a la altura esperada («Perché si sa che la cavalleria è una gran cosa, ma i cavalieri sono tanti bietoloni, abitate a compiere magnanime imprese ma all'ingrosso, come vien viene, riuscendo a stare alla bell'e meglio dentro le sacrosante regole, che avevano giurato di seguire, e che, essendo così ben fissate, toglievano loro la fatica di pensare. La guerra, tanto, un po' è macello un po' è tran-tran e non c'è troppo da guardar per il sottile», pp. 350-351). De modo que, como puede observarse, las «instituciones» se transforman o desaparecen, los ideales permanecen y las personas perecen.

3.3. La academia

El ámbito académico, como hemos señalado, será el último en interesarse en la reorientación de la imagen de la caballería y de su ética.

En 1956, un joven investigador, Erich Köhler, en *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik: Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung*⁵², se aproximaba al estudio de la caballería por medio del análisis de la novela artúrica («En las páginas que siguen intentaremos mostrar cómo y por qué, bajo las mismas condiciones espirituales e históricas, el mundo de la caballería, tras tomar conciencia de la especificidad de su civilización y de su historia, da respuesta a la problemática de su época, que le afecta de forma particular. Y, finalmente, por qué, a través de esa respuesta, cuya principal característica es la aspiración a la reintegración del individuo en la comunidad estamental, y la búsqueda de una unidad de sentido entre interioridad y mundo exterior, tuvo lugar el nacimiento de la novela occidental representado en la «novela» artúrica y en el Graal», p. 12)⁵³ y lo hacía desde una óptica absolutamente innovadora, y cabría decir revolucionaria, pues empleaba una perspectiva socio-histórica, articulada a partir de un planteamiento dialéctico («Ciertamente, ayudarse de los lazos entre realidad e ideal para intentar averiguar aquello que nos permitiría elaborar normas y criterios seguros en la interpretación de la literatura cortés medieval, no es una empresa fácil. La imagen que tenemos de la realidad medieval proviene en gran parte de la literatura; no en vano todas las representaciones de las condiciones de vida en la Edad Media se apoyan en gran parte en la literatura y sucumben a menudo a la tentación de tomar momentos del ideal por momentos de la realidad. Sin embargo, el peligro de un círculo vicioso no debe asustar al historiador de la literatura. El riesgo puede reducirse al mínimo si junto a la imagen de la realidad que nos

⁵² Sobre la recepción de la obra, véase Richard Traschler, «*Ideal und Wirklichkeit* cincuenta años después. El estudio de Erich Köhler y la crítica literaria hacia el año 2000», *Lingüística y Literatura*, 51 (2007), pp. 191-216.

⁵³ Las referencias proceden de Erich Köhler, *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés* (traducción de Blanca Gari), Barcelona: Sirmio, 1990.

presenta la obra para su interpretación examinamos atentamente los restantes sectores de la actividad y del pensamiento contemporáneos verificando su objetividad, y esto significa también su valor hermenéutico», pp. 12-13). E. Köhler se centraba fundamentalmente en la obra de Chrétien de Troyes y, por lo tanto, en el entorno de la casa de los Plantagenet, y observaba cómo en la narrativa cortés se planteaba el conflicto entre la pequeña nobleza, la monarquía y los ministeriales y la respuesta venía dada por la caballería y su ética («En otras palabras, y anticipándonos a los resultados de nuestro estudio: la novela artúrica despliega progresivamente una exigencia de la hegemonía histórico-universal del mundo caballeresco y cortés, envuelto en un halo de cuento de hadas y trasladado a un universo poético; las contradicciones y la incertidumbre de ese mundo, que comienzan a manifestarse en una realidad histórica totalmente diferente, conseguirán: sea transformar en representaciones escatológicas la excesiva autonomía de la imagen del hombre caballeresco, sea reenviar a una idealidad que no compromete y que deviene un fin en sí misma, más estético que moral. Nos parece que la comprensión lo más precisa posible del desarrollo de los elementos constitutivos del contenido y de la forma de las novelas artúricas, en la complejidad de sus funciones y de problemática, trasladada de un trasfondo real a un plano poético-ideal, deberá permitir determinar con evidencia suficiente la aportación de Chrétien en la elaboración del sentido y en la estructuración de la forma. Lo que quiere decir en definitiva determinar el carácter, el valor y el significado de la creación poética. Todo estudio parcialmente orientado sobre las fuentes fracasaría en esta importante tarea de la historiografía literaria, porque sus métodos niegan todo esfuerzo por el conocimiento de la fuerza formal de los elementos del contenido y con ello el del problema central de la relación entre contenido y forma, determinante del valor poético de la obra. Precisamente ha de ser el problema de la forma la última piedra de toque de cualquier método que aspire a la comprensión de la obra en su totalidad», pp. 13-14). Además, defendía la interpretación de las obras desde un marco general y como conformadoras de un conjunto, y no solo como manifestaciones individuales. La obra de Köhler era una propuesta a la alienación en que se hallaban los estudios sobre la novela artúrica y la caballería («Esta modificación sistemática de perspectiva ha de permitir encontrar una salida del punto muerto en el que parece hallarse actualmente la investigación sobre la novela artúrica, a pesar de los impresionantes descubrimientos parciales», p. 13) y, por extensión, el hombre en cuanto que responsable de la creación de los mismos.

Por su parte, Martín de Riquer, en *Caballeros andantes españoles* (1967)⁵⁴, continuaba con sus estudios sobre la caballería⁵⁵, argumentaba que

⁵⁴ Retomaba y ampliaba su discurso de recepción en la Real Academia Española en 1965, Martín de Riquer, *Vida caballeresca en la España del siglo XV*, Madrid: Real Academia Española, 1965, pp. 9-96.

Ese mismo año se estrenaba en España la película *Merlín el Encantador* [*The Sword in the Stone*] (1964), la primera apuesta de Walt Disney por el mundo artúrico. Véase Matteo Sanfilippo, *Il Medioevo secondo Walt Disney. Come l'America ha reinventato l'Età di Mezzo*, Roma: Castelvecchi, 1993.

⁵⁵ Sobre las aportaciones de Martín de Riquer al estudio de la caballería, véase José Enrique Ruiz-Domènec, «In the Path to Chivalry», *Summa 4* (2014), pp. 188-204.

la caballería y sus ideales habían sido una realidad, hacía énfasis en el proceso de ósmosis que se produjo entre la realidad y la ficción (literatura) y destacaba que la documentación permitía afirmar que había habido muchos caballeros «españoles» muy famosos («He intentado presentar una reducida selección de datos conducentes al estudio de la caballería en España en el siglo XV. Me he referido en primer lugar a pendencias que podríamos llamar “deportivas”, como son las justas y los pasos de armas. Pero si me hubiese limitado a este aspecto podría parecer que todo ello eran destellos de un mero lucimiento personal, de algo fundamentalmente falso y ornamental con que se exteriorizaba el anhelo de una clase social que no se resignaba a perder sus puestos rectores. Pero los casos, mucho más numerosos, de batallas a ultranza, peleas clandestinas y desafíos entre caballeros que se tenían odio o mala voluntad revelan que estamos frente a una realidad y una vigencia del fuero caballeresco. A pesar de todo, este ambiente, en los dos aspectos indicados, sería inexplicable sin el fuerte influjo de la lectura de libros de caballerías. En la segunda mitad del siglo XIV y en el XV, los caballeros de todos los reinos españoles leen y admiran los libros de caballerías, hasta tal punto que algunos imponen a sus hijos, que después también serán caballeros, nombres de los héroes más admirados, y ya hemos tenido ocasión de mencionar a un Lancelot de Bardaxí y a un Galvany Tolsá. La lectura de estos libros no tan sólo exaltaba la fantasía y podía llevar a un irreal mundo de ensueño y exotismo, sino que mantiene vivos los principios del honor, valentía y fidelidad, sin los cuales, por lo menos nominalmente, el concepto mismo de la caballería se resquebrajaría en sus fundamentos»)⁵⁶. Caballeros que se habían comportado conforme a la ética caballeresca y que se habían movido por la aventura, la fama, el reconocimiento, el prestigio y los galardones («caballeros andantes de carne y hueso, que vagaron por Europa en demanda de aventuras», p. 209). De igual modo, sostenía que había sido el espíritu caballeresco el que había impulsado a los conquistadores de América en el siglo XVI («Un siglo después estos nombres y otros parecidos volverán a sonar en empresas similares. No serán empresas en Borgoña, Inglaterra, Alemania, Italia, Constantinopla o el Mar Negro, sino en Méjico, el Perú, Chile, el mar del Sur, etc. Sin nuestros caballeros andantes del siglo XV difícilmente hubieran existido los conquistadores de Indias, tan dados también a la lectura de libros de caballerías. Don Quijote, como estaba loco, siguió el itinerario que podía llevar a unas empresas en su siglo ya caducadas; si hubiese estado sano hubiera hecho lo mismo que tantos otros contemporáneos suyos: desde la Mancha dirigirse a Sevilla, y de allí embarcarse para Indias, donde era mucho más factible que en Puerto Lápice “meter las manos hasta los codos en esto que llaman aventuras”», p. 210).

56 Citamos por Martín de Riquer, *Caballeros andantes españoles*, Madrid: Gredos, 2008, pp. 207-208.

4. Conclusión

El análisis de las trece obras precedentes permite afirmar que después de la Segunda Guerra Mundial la caballería, lejos de quedar relegada y ser denostada, fue objeto de interés y estudio y se llevó a cabo una reorientación de su imagen tanto en el ámbito cinematográfico como en el literario y en el académico. A tal fin, se procedió a liberarla de sus connotaciones «militaristas» y, en cambio, se subrayaron sus ideales y su ética, que se presentaron como los que debían ser los que guiasen, por un lado, a las fuerzas armadas, entendidas como garantes de la paz, y, por el otro, al resto de la población.