

Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda



Carlos García Gual

Esta seductora *HISTORIA DEL REY ARTURO Y DE LOS NOBLES Y ERRANTES CABALLEROS DE LA TABLA REDONDA* expone las raíces mitológicas de la imperecedera leyenda y el retorno de sus personajes a lo largo de los siglos. Con este «Análisis de un mito literario», Carlos García Gual ofrece una inmejorable introducción a la lectura de las grandes novelas sobre el «rey que fue y que será» y sus caballeros. Arturo, Ginebra, Lanzarote, Galván, Perceval, Galaad, Cay, Merlín, Morgana, Mordred y otros habitantes del mundo de Camelot son las figuras inolvidables de ese deslumbrante universo, forjado literariamente durante los siglos XII y XIII a partir de las leyendas transmitidas por una nebulosa tradición oral que cantaba las hazañas de un remoto caudillo britano y sus compañeros de correrías.

Carlos García Gual

Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda

Análisis de un mito literario

Carlos García Gual, 1983

INTRODUCCIÓN

También este libro trata de una historia interminable. Su temática tiene unas largas, sinuosas, y complicadas raíces en una antigua mitología, su relato se prolonga y se diversifica en narraciones incontables de muy diversas épocas y lugares, y, además, los mismos lectores de la historia entran luego, sesgadamente, a formar parte de la misma. Tal vez sea imposible, por muy hábil que sea quien escarba, descubrir del todo esas raíces, tan enrevesadas como las de las arenarias, hundidas en el humus mítico. El empeño, por otra parte, de intentar referir todos los cuentos y anotar todas las reliquias de la tradición literaria artúrica supondría pretender un amontonamiento infinito en un mamotreto impublicable. He renunciado a esas exhaustivas tareas, y me contentaría con que este breve resumen, de afán divulgador, pareciera una síntesis aceptable, por no omitir nada esencial, y no diera la impresión de un esquematismo excesivo.

La historia del reino del fabuloso Arturo y sus errantes caballeros es la historia de un universo de ficción.

He tratado de exponer en unas líneas claras el origen del mito artúrico, situándolo en su contexto histórico, y resumir luego la evolución del mismo en la tradición literaria europea. El ímpetu mítico de esta literatura novelesca, las variaciones de su sentido, y el retorno de sus personajes y símbolos fundamentales a lo largo de varios siglos son los puntos centrales de estas páginas. Pretenden ser precisas y presentar ante el lector no especialista una idea general de lo que significó esta literatura lejana y fascinante.

Ni la originalidad ni la erudición son méritos de este estudio, que es un conjunto de apuntes de muchas y muchas lecturas. Tan sólo la ordenación de los textos en una perspectiva amplia y de conjunto, y el afán de claridad y precisión en la exposición pueden ser considerados, en el mejor de los casos, como virtudes de este resumen divulgador para lectores españoles. Me parecía interesante ofrecer esa perspectiva histórica para recomendar luego la lectura de esos textos que yo leí con tanto placer, y por eso concluí por redactar estas páginas, que habría preferido que hubiera escrito otro, con estilo más fluido y con mayor amplitud.

En cierto modo me incitó también a hacerlo la lectura de algunos trabajos recientes, publicados al amparo de una renovada moda de lo artúrico, que enfocaban el mito de manera esotérica y con total desconocimiento de su entorno histórico. (Puedo poner como ejemplo el libro de J. Darrah, *The real Camelot. Paganism and the Arthurian romances*, Londres 1981). Bajo los episodios narrados por Malory, que vivió en el siglo en la Inglaterra de la Guerra de las Dos Rosas, y que traducía libremente novelas francesas de caballería, se pretende encontrar ecos de mitos del

neolítico, que habrían pervivido en tradiciones orales de imprecisos ambientes culturales. En esa exégesis de lo mítico parece volverse a los esquemas de Sir James Frazer, aunque con mucha menos inteligencia y amenidad de lo que lo hizo Jessie L. Weston a comienzos de siglo. *From Ritual to Romance* (1920, Cambridge), fue un libro sugestivo y brillante, que aún hoy se lee con interés.

Sin embargo, los mitos y leyendas del reino de Arturo, que encierran a veces un trasfondo mítico celta y que provienen a veces de narraciones orales o del folktale, alcanzan su sentido, no por ese arcano simbolismo, sino por su determinado contexto histórico y cultural. Los orígenes del caldero mágico significan menos en la historia del Grial que su adopción, a partir de la novela de Chrétien, en una versión cristianizada y eucarística, como enigmático objetivo de una búsqueda, o *queste*, espiritual.

En nuestro estudio la tesis fundamental, si es que conviene llamar así a lo que me parece, sencillamente, la constatación de un hecho manifiesto, es que todo el mundo del rey Arturo y sus caballeros y damas es un mito literario. Esto quiere decir que ha sido la literatura, o la ficción literaria, quien ha conformado la materia mitológica a partir de unas leyendas transmitidas por una nebulosa tradición oral con un origen real en los siglos V, VI, o VII de nuestra era. Pero la trayectoria literaria del mito artúrico en los siglos XII y XIII es la que ha hecho de los personajes de la saga lo que son en nuestra fantasía. De un remoto caudillo britano, que tal vez capitaneó un tropel de jinetes o que dirigió una carga de galeses y bretones en alguna batalla contra los invasores anglosajones, la literatura ha hecho un magnánimo soberano, digno de rivalizar en esplendor con el antiguo Alejandro, o con el franco Carlomagno. De sus compañeros en esas correrías o encuentros de guerra ha hecho unos caballeros cortesés. Y los ha rodeado de prestigiosos magos, como Merlín o Morgana, en un mundo fantástico, poblado de aventuras y maravillas. En la formación del mito han contribuido grandes escritores, con un nombre propio y con una precisa intención, que responden a la ideología de cierto público y cierto momento histórico. Geoffrey de Monmouth hizo de Arturo un gran monarca de grandeza imperial, parecido a Enrique II Plantagenet, Wace insistió en la opulencia de su corte refinada, Chrétien de Troyes otorgó el papel de protagonistas a sus más distinguidos vasallos y dejó a Arturo su aura de gran señor y *roi fainéant*, el ideal de los grandes señores feudales. Fue la imagen de la corte de Arturo un espejo ejemplar de cortesía, generosidad, y justicia, entendidas según las normas del momento. Fue una bella imagen que evolucionó sutilmente sirviendo los intereses del público. Los clérigos que compusieron el ciclo en prosa insistieron en el fin trágico de la caballería terrena, mundana y en exceso orgullosa. Y en el ocaso de la caballería la imagen de este mundo ficticio sobrevivió irónicamente en la nostalgia.

Es probable que decepcione a algunos lectores el que no me adentre en la floresta de los símbolos arquetípicos que pululan en los textos artúricos. He dejado de lado todo ese aspecto de la significación y renunciado a tal exégesis, que no niego que puede tener un interés y un atractivo superior incluso al planteamiento histórico y filológico que aquí, modestamente, me propongo. Por ello ni siquiera comento un libro tan sugerente como el de M. Riemschneider, *Antiker Mythos und Mittelalter*. (Quellen und Parallelen der Gral und Artussagen, Leipzig 1967; trad. it. Milán 1973, con el título de *Miti pagani e miti cristiani*), que es muy rico en motivos desde esa perspectiva. En todo caso, conviene no confundir unas y otras explicaciones.

Las investigaciones esotéricas y psicológicas de mitos e historias mágicas parecen gozar de un cierto éxito de público y prensa. A esa hermenéutica en la que se confunden todo tipo de relatos y textos, en la que todos los símbolos son eternos, ubicuos, trascendentes, y pardos como los gatos en la noche, he de renunciar. Por más que en los episodios y maravillas con que se encuentran los personajes de las aventuras caballerescas haya largo repertorio de imágenes y símbolos seductores de la fantasía, la ensoñadora divagación sobre ellos queda al alcance del lector. El texto guarda sus prestigios fantásticos y sus misterios, como toda buena literatura fantástica. Pero siempre dentro de su contexto real.

Como ya señalé, no es éste un libro de investigación erudita ni un índice exhaustivo de los elementos artúricos en la literatura universal. Sus datos están tomados, en buena parte, del excelente volumen colectivo *Arthurian Literature in the Middle Ages*, que R. S. Loomis editó en Oxford en 1959 (hay reed. posteriores), y de otros estudios (entre ellos del claro y preciso libro de R. Barber, *King Arthur in Legend and History*, Londres 1961), y sus explicaciones deben mucho a las de grandes romanistas, como J. Frappier, Kóhler, R. R. Bezzola, etc., cuyas obras se mencionan siempre en las correspondientes notas.

Vuelvo aquí a retomar algunos temas y textos ya analizados en mi libro *Primeras novelas europeas*, (Madrid, Istmo 1974), que trataba de los comienzos del género novelesco en la Europa occidental. Pero el enfoque es un tanto distinto, ya que en ese estudio se ponía el acento en la aparición de un género literario, la novela, mientras que ahora el hilo de estas reflexiones y noticias es el tema de Arturo y su mundo. Hay ciertos temas, como el del amor cortés, o el del mito trágico de Tristán e Isolda, p.e., o la distancia entre la épica y la novela, que están vistos con detenimiento en el estudio sobre el género novelesco y que ahora, en estas páginas, sólo aparecerán marginalmente.

Por lo demás, este libro es, creo, tan sólo un preludeo y una invitación a la lectura de las grandes novelas sobre el rey Arturo y sus caballeros, una ventana sobre

ese mundo fantástico de fascinantes escenarios y magnánimas y seductoras figuras. El mito literario en torno del «rey que fue y que será» es el fruto de una compleja colaboración entre bardos celtas, cuenteros bretones, novelistas franceses, e ingleses y alemanes, que crearon en la Edad Media un universo fabuloso y romántico («romántico» viene de «roman») de una perdurable vitalidad y una mágica coherencia. Arturo, Ginebra, Lanzarote, Galván, Perceval, Galaad, Cay, Merlín, Morgana, Mordred, y otros personajes de la corte de Camelot, son figuras espléndidas e inolvidables. La tradición literaria los perfila y los prestigia más o menos. (Gawain, Gauvain, Galván, es un personaje que se va desgastando, desde su abolengo céltico; Lanzarote, en cambio, es un héroe inventado por Chrétien de Troyes que se engrandece más y más. Cabe una valoración diversa del héroe perfecto del Grial, Galaad, según las preferencias del lector). Pero están ahí, en el mágico escenario que la literatura medieval les ha procurado, y nuestra imaginación los alberga a todos.

Por un extraño avatar histórico, los ingleses consideran las leyendas artúricas como un mito nacional, mientras que en Francia, cuyos novelistas primeros romancearon las historias, sólo los eruditos y lectores de textos medievales andan bien informados sobre este mundo^[1]. La tradición literaria —y el fervor británico hacia la obra de T. Malory— explica este fenómeno. He querido aludir en los últimos capítulos a esta pervivencia literaria, de modo rápido, pero con las referencias precisas a algún estudio reciente más amplio para que el lector español interesado en ellas pueda ampliarlas^[2].

Quiero agradecer a mis amigos Luis Alberto de Cuenca, Angel Melendo, y Rogelio Rubio, que hayan puesto a mi disposición sus libros y su amable conversación ayudándome así a redactar estas páginas.

Madrid, otoño de 1982.

Capítulo I

La invención de Arturo, fabuloso monarca

FAMOSUS SECUNDUM FÁBULAS

BRITANNORUM REX ARTHUR

Hernan de Tournai (c. 1135)

Cuenta Caxton en su prólogo a *Le Morte D'Arthur* que hay nueve grandes héroes, los mejores de todos los tiempos, que merecen ser por siempre recordados. Tres son paganos: Héctor de Troya, Alejandro el Grande, y Julio César. Tres son judíos: Josué, David, y Judas Macabeo. Tres son cristianos: Arturo, Carlomagno, y Godofredo de Bouillon. En ese excelente prefacio a la vasta compilación de las novelas de Sir Thomas Malory —que desde su editio princeps antecede a la larga versión en prosa inglesa de las aventuras y maravillas artúricas— afirma que es el rey Arturo el primero y más valioso e importante de los tres mejores reyes de la Cristiandad, así como el más renombrado y digno de recordación, especialmente entre los ingleses, sus compatriotas.

Ese tema de los nueve paladines heroicos era, como Caxton mismo dice, un tópico bien divulgado desde mucho tiempo atrás entre los doctos. La mejor ilustración plástica del mismo la constituye su representación en el grupo de esculturas de la Fuente Hermosa de Nuremberg. Construida entre 1385 y 1392, es decir, un siglo antes de la edición de Malory por Caxton (1485), este espléndido monumento del gótico tardío nos ofrece unas imágenes de los nueve héroes universales, alternando con las figuras de los siete príncipes alemanes, y los profetas y los evangelistas, como un testimonio brillante de su gloria y ejemplaridad. En la amplia plaza del mercado de esta antigua e imperial ciudad alemana puede verse aún la estatua del buen rey Arturo, espejo de príncipes cristianos^[3]. Con su barba recortada y bífida, con su noble y ensimismada expresión, esta imagen de Arturo es una de las más atractivas del fabuloso y trágico monarca de Bretaña, estilizada a la moda del otoño medieval.

La más antigua representación de Arturo se encuentra en una famosa arquivolta

de la «Porta della Pescheria» en la Catedral de Módena, en el norte de Italia^[4]. En el espacio semicircular de la arquivolta se halla representada una escena que podría estar sacada de cualquier relato artúrico, porque evoca un episodio épico: seis caballeros — tres a cada lado— asedian un castillo defendido por tres guerreros que tienen prisionera a una dama. Los personajes tienen grabados sus nombres al lado y así se les identifica bien. La dama es Winlogea (una forma del nombre bretón de Ginebra); los defensores del castillo, Burmaltus, Carrado y Marrok (= Durmart, Caradoc, y Mardoc); los atacantes, Artus de Bretania, Isdernus, Galvaginus, Galvariun, Che, y otro más sin nombre. Junto a Arturo están ya algunos de sus más famosos camaradas de aventuras: Ider, Galván, Ganelón, y Cay. La escena grabada alude a un episodio que podemos interpretar fácilmente: los caballeros acaudillados por Arturo acuden a rescatar a la reina, raptada por el felón señor del castillo. Pero esta escena esculpida, con los nombres latinos de sus figurantes, tiene un especial interés por su fecha temprana: entre 1100 y 1120, unos cincuenta años antes que la primera novela artúrica que hayamos conservado. Seguramente fue un conteur bretón que viajaba con la tropa del Duque de Normandía en la Primera Cruzada el que aportó su relato para que un cantero italiano lo recordara en la piedra de la Catedral, donde quedó como muestra perenne de la temprana difusión de la «materia de Bretaña^[5]».

Contrastemos por un momento las dos imágenes: la del Arturo de este relieve románico y la de Arturo como el mejor rey de la Cristiandad —codeándose con Carlomagno y con el conquistador de Jerusalén—, imágenes que distan largo trecho en el tiempo y su recepción histórica. Entre la una y la otra discurre el caudaloso río de las leyendas artúricas, una fabulosa literatura de ficción que ha convertido su figura en el centro de un universo mítico de universal resonancia, de extraña y perdurable fascinación.

Por obra y gracia de esa literatura Arturo de Bretaña se aparece como el más prestigioso monarca medieval, rodeado de una fastuosa corte de caballeros, los paladines de la Tabla Redonda, los defensores del orden y la cortesía en un mundo enigmático, en los límites de la realidad y la magia. De cómo se formó ese universo mítico es de lo que vamos a tratar aquí en primer lugar. Por adelantado consignemos que el espejismo del mundo artúrico encandiló a una gran parte de la Europa medieval, y que el mítico Arturo es mucho más que un héroe nacional británico. Muchos contribuyeron a la difusión de las leyendas de Arturo y con muchas hebras se tejió la trama de su historia novelesca. Los conteurs bretones difundieron y tradujeron los episodios fantásticos, los «cuentos de aventuras» en los que se expresaba la fantasía y la degradada mitología céltica, una literatura épica oral de extrañas y antiguas raíces. Los novelistas franceses recogieron esas narraciones y las pusieron en verso y las escribieron en la pauta cortés y romántica de la época. La propaganda con la que los reyes normandos de Inglaterra, los Plantagenet establecidos tras la

conquista a mediados del siglo XI, quisieron glorificar su pasado para competir en prestigio con otros soberanos europeos, apoyó decididamente la entronización de Arturo como el magnífico rey de un tiempo pasado de perdurable esplendor. Algunos grandes poetas alemanes tradujeron y reinterpretaron, ahondando en sus simbolismos, los relatos de los novelistas franceses. También se tradujeron pronto al galés esos textos novelescos, cruzándose con ecos de otros relatos perdidos, con remotos cuentos familiares de Irlanda y Gales. De los juglares las historias pasaron a los novelistas cortesanos, y luego algunos sagaces clérigos retocaron las novelas para infundirles un sentido más espiritual y trascendente. Como vehículo de la ideología de los caballeros —una clase social amenazada por el decurso histórico— la literatura artúrica estilizó su moral e idealizó una visión romántica de la sociedad caballeresca y cortés. Construyó un brillante mundo de ficción, que fue acogido con un sorprendente éxito en toda la Europa medieval y perduró como un mágico y misterioso ámbito romántico durante siglos^[6].

La expansión de esa imagen caballeresca, vehiculada por la literatura artúrica, es, pues, un fenómeno colectivo^[7], que debe explicarse desde una perspectiva histórica porque es un hecho histórico. Tanto la creación como la recepción de esta literatura está históricamente condicionada, definida por los anhelos y las exigencias del público cortés al que iba dirigida, para el que los primeros novelistas en lengua vulgar —francés, galés, alemán, etc—, compusieron sus primeros «romans». Frente a esta historicidad de la creación literaria importa menos determinar si el personaje de Arturo tiene o no un trasfondo histórico en sus orígenes. Lo fundamental es advertir cómo la imagen del rey de una Bretaña legendaria se va agigantando y transformando en el paradigma mítico del soberano ejemplar de la Mesa Redonda^[8], espejo magnífico de monarcas cortesés.

La «materia de Bretaña», i.e., la temática artúrica se impone en la competencia con la «materia de Roma» —los temas de mundo antiguo que dieron pie a las primeras novelas romanceadas, sobre Alejandro, Troya, Tebas y Eneas— y frente a la «materia de Francia» —la épica carolingia— en esos ambientes refinados y cortesanos. Los caballeros andantes son los héroes del alba de las novelas del siglo XII y del XIII. Chrétien de Troyes es el primero de los novelistas franceses y compone sus «romans» entre 1160 y 1190, cuando muere dejando inacabado su Cuento del Grial. El rey Arturo, con su corte fastuosa, se convierte en el eje de ese mundo de ficciones románticas. Con su prestigio novelesco atrae a su órbita novelesca a tramas que en su origen eran independiente, como la leyenda de Tristán e Isolda.

La gran época de creación abarca apenas un siglo, el que va desde la aparición de la *Historia Regum Britanniae* en 1136 hasta la composición del gran Ciclo en prosa o Vulgata artúrica, concluida hacia 1230. Pero la vigencia de los libros de caballerías,

cuyo arquetipo son estos textos artúricos, se extiende mucho más. Cuando Malory traslada al inglés, abreviándola, la vasta compilación, han pasado más de dos siglos y medio de su prosificación en francés, y el mundo medieval de la caballería andante es ya una evocación fantasmal. Todavía un siglo y pico después de Malory hay quien escribe en España novelas de caballerías^[9]. Y la primera novela moderna nos cuenta la extravagante aventura de un ingenioso hidalgo enloquecido por la desenfrenada lectura de esos libros de caballerías, de tan remoto abolengo, amontonados peregrinamente en una casona de una perdida aldea de la Mancha^[10].

Puede hablarse con propiedad, creo, de un «mito artúrico», que cumpliría los requisitos formales del mito como relato arquetípico y ejemplar, como un «relato tradicional que cuenta la actuación memorable de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano». Arturo cumple la mayoría de los requisitos del héroe mítico, y el universo caballeresco que le rodea es también un mundo mítico, dramático y tradicional. Ahora bien, este héroe mítico, «el rey que fue antaño y que volverá» —*rex quondam rexque futurus*— no procede unitariamente de una mitología antigua —aunque tenga algunos rasgos de origen céltico— ni está forjado de una pieza. Su figura está construida con varios elementos y es, al final, el producto de una larga elaboración literaria y de una ideología determinada, la del feudalismo cortés y caballeresco^[11].

En esa imagen perviven rasgos antiguos, como el trazo mesiánico de su desaparición fatal, tras sus graves heridas en la última batalla, y su recuperación en el Más Allá del feérico Avalon, de donde ha de retornar un día. Aunque los monjes de Glastonbury encontraron su tumba, no pudieron eliminar del todo esa vieja creencia, la «esperanza bretona»^[12]. Una curiosa anécdota refiere que cuando Felipe II llegó a Inglaterra, para casar con María Tudor (en 1554), hizo juramento de renunciar al trono si el rey Arturo volvía a reclamarlo^[13].

En esa formación del mito artúrico, que hay que entender como un largo y complejo proceso, es conveniente distinguir algunas etapas mayores. J. Campbell^[14] señala cuatro, que denomina así: 1, «El momento mitogenético» 450-950; 2, «Primer período oral de desarrollo» (de la leyenda) 950-1066; 3, «Segundo período oral de desarrollo» 1066-1140; 4, «Etapas literarias del desarrollo» 1136-1230. Esta división en cuatro períodos puede resultar didáctica y ayudar a recordar unas fechas importantes. El primer período comprende desde la invasión de Inglaterra por los Anglos, los Jutos y los Sajones, tras la retirada de los romanos, hasta los *Annales Cambriae*, crónica historiográfica de mediados del siglo X. Arturo aparece como el caudillo de los bretones, i.e. los pobladores celtas del centro y sur de la Gran Bretaña, en su lucha desesperada contra los invasores anglosajones. Es el campeón pronto

desaparecido de un pueblo derrotado y sometido, que espera su segunda venida, que traerá consigo la redención y la victoria. Esta es la famosa «esperanza bretona».

Quizás no se vea claramente por qué Campbell separa las dos etapas siguientes, en las que la difusión del mito es oral, transmitida tanto por la tradición popular como por bardos y juglares profesionales. Ahora bien, 1066 es una fecha capital, la de la batalla de Hastings, con la victoria decisiva de Guillermo el Conquistador, duque de Normandía. La conquista normanda marca una nueva época para Inglaterra. Las viejas leyendas británicas se comunican, a través de la Bretaña armoricana, al continente. Galeses y bretones evocan su pasado mítico familiar. En el segundo período de esta etapa aparecen alusiones a esa difusión de leyendas artúricas por los conteors bretones.

La cuarta etapa, la de la difusión literaria, está marcada en su comienzo por la aparición de la Historia de los reyes de Bretaña de Geoffrey de Monmouth, que da a la leyenda artúrica una nueva dimensión, construyendo sobre ese fondo legendario una epopeya nacional fabulosa, bajo el disfraz de un relato histórico. La tradición oral que llega hasta el galés Geoffrey queda trasmutada en una historia magnífica y desmesuradamente fantástica, en la que el rey Arturo se alza como el gran paladín de una lejana época, como el caudillo de la Inglaterra presajona, que unió a los reyezuelos isleños y en una victoriosa campaña en el continente derrotó al mismo emperador de Roma.

Esta cuarta etapa —que es la que más nos interesa en cuanto que es la culminación del proceso, y la que nos da la literatura— puede, a su vez, subdividirse, según Campbell^[15], en cuatro fases:

«Epica patriótica anglo-normanda», de 1137 a 1205.

«Novelas (romances) cortesas francesas», de 1160 a 1230.

«Leyendas religiosas del Grial», entre 1180 y 1230.

«Epica biográfica alemana», entre 1200 y 1215.

En esta división las fechas, como se ve, se superponen a veces. Y la distinción entre esos tipos de literatura no es clara ni tajante. Así, p.e., la primera novela del Grial es la de Chrétien, que pertenece a los romances cortesas (del apartado B), y el Parzival de Eschenbach puede incluirse en C y en D. Pero, como ya señalé, esta división puede tener un valor didáctico, previo a ulteriores precisiones y matizaciones.

Más allá de 1230 perdura la amplia difusión del mito y la literatura caballeresca,

en la selvática proliferación de los libros de caballerías y los recuerdos de motivos artúricos. Pero la etapa de creación está concluida tras la gran construcción del Ciclo del Lanzarote en prosa, también llamado significativamente la Vulgata. Las modificaciones de un segundo Ciclo en prosa no aportan nada sustancial. Y la obra de Malory supone una recreación, distante del apogeo de esta literatura; por más importante que sea para la pervivencia del mito en épocas posteriores, es un resurgir tardío e irónico de la obsoleta materia artúrica, medieval, en los umbrales de la Inglaterra renacentista^[16].

Tras estos apuntes sobre la formación y difusión de las leyendas artúricas, quizás es el momento de formular la consabida cuestión: ¿Pero es que hubo alguna vez un rey Arturo?

Dice K.H. Jackson, en su excelente artículo sobre «el Arturo histórico»^[17], que «la única respuesta honesta» a la pregunta de si Arturo existió realmente, es la de: «Nosotros no lo sabemos, pero pudo haber existido». Esta es una respuesta a la vez prudente y enigmática, que destaca ante todo nuestra ignorancia de los hechos históricos de esa turbia época de finales del siglo V, cuando los anglos y los sajones, llegados primero como aliados del rey Vortigern, se enfrentaron a los britanos en una serie de combates.

El caso es que la primera mención de Arturo en un texto historiográfico es de casi mediados del siglo IX. Es Nennius, un monje galés probablemente, quien en su *Historia Brittonum* menciona por primera vez a Arturo, al relatar las duras contiendas de finales del siglo V entre los bretones y los invasores anglosajones: «Tunc Arthur pugnabat contra illos in illis diebus cum regibus Brittonum, sed ipse erat dux bellorum». Y Nennius enumera luego doce batallas, en las que este Arturo, que no es un rey sino un caudillo guerrero, dux bellorum, obtuvo siempre la victoria. La última de estas victorias es la de Mons Badonicus. La heroica resistencia de los bretones acaudillados por Arturo no consigue detener, pese a todo, la invasión, porque llegaron muchos más anglosajones del continente^[18].

Es importante señalar que esta referencia a Arturo dista ya unos tres siglos, al menos, de los hechos narrados. Otros historiadores anteriores ignoran o callan su nombre. Ni Gildas, en el siglo VI, ni Beda, en el VII, lo mencionan. Gildas, que escribe a mediados del siglo VI sobre los revueltos y tristes tiempos de su niñez, es decir, hacia comienzos del siglo, recuerda la victoria de los bretones en Mons Badonicus. Pero no cita a Arturo. El caudillo a quien Gildas recuerda al frente de la resistencia contra los invasores es Ambrosius Aurelianus, un jefe militar de ascendencia romana.

Para explicar el silencio de Gildas, se ha subrayado que su escrito es más bien una queja y un sermón a sus contemporáneos que un intento de escribir la historia de un pasado reciente^[19]. Sin embargo, queda en pie el hecho de que Nennius escribe unos trescientos y pico años después de esas doce batallas, un número sospechoso, y que su relato procede de una tradición oral, que en tal espacio puede muy bien haber elaborado una leyenda épica sobre un testimonio histórico muy vago.

En los *Annales Cambriae*, un texto misceláneo del siglo X —que recoge seguramente datos bastante anteriores—, se agregan nuevos recuerdos sobre la figura de Arturo: «Hubo la batalla de Badon, en la que Arturo llevó la cruz de Nuestro Señor Jesucristo sobre sus hombros tres días y tres noches, y los bretones resultaron vencedores». Y luego se cuenta que hubo «la batalla de Camlann, en la que Arturo y Medraut cayeron»^[20]. Son curiosos esos datos escuetos que estos pintorescos anales transmiten sueltos. La tradición de que en una batalla Arturo llevó sobre sus hombros una imagen está ya en Nennius, quien refiere que en la batalla de Castellum Guinnion, Arturo transportaba una imagen de la Virgen María, por cuya intercesión derrotó a los sajones. Estos contactos con la propaganda eclesiástica de milagros cristianos muestran la impronta eclesiástica sobre la tradición popular. Es muy interesante que ya aparezca aquí la primera referencia a la última batalla de Arturo, «en la que él y Medraut murieron». Aunque no se dice que lucharan uno contra otro, ¿quién es este Medraut, sino Mordred, el sobrino traidor, el usurpador del reino, con quien Arturo tiene que enfrentarse en la fatídica contienda final?

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

Un dato más a favor de su existencia real es que en el siglo VI y VII sabemos que algunos britanos llevaron ese nombre, raro en la onomástica isleña, lo que induce a pensar que se les había impuesto en recuerdo de un héroe desaparecido^[21]. En la elegía galesa *Gododdin* —cuyas partes más antiguas se fechan hacia el 600— se cita a un cierto héroe «que sació a los negros cuervos en las murallas de la ciudad, aunque él no era Arturo»^[22].

Pero sobre esta figura, tal vez histórica, la fantasía celta fue amontonando trazos mitológicos de muy varia procedencia. La silueta de un posible caudillo militar de finales del siglo V —no un rey, sino un invicto guerrero—, quedó sumergida bajo la desbordada saga del mítico Arturo. En algunos pintorescos lugares se localizaron vestigios del paso del misterioso monarca. En un extraño montón de piedras se advertía el paso del perro de Arturo, Cabal, en su mítica cacería del jabalí Troint. En otro lugar estaba la tumba de Anir, el hijo de Arturo, a quien él mismo había dado muerte, con una extraña leyenda. (Variaban constantemente las dimensiones de esta tumba, de seis a quince pies, como asegura haber comprobado personalmente el cronista)^[23]. Pronto el guerrero se fue transformando en el soberano de las aventuras y las maravillas.

Así se desarrolla en torno a la figura de Arturo un proceso mitogenético que lo aleja del suelo histórico para llevarlo hacia los dominios de lo fantástico y lo mágico. Un proceso que resumen unas líneas de Loomis: «Originalmente era el campeón histórico de los bretones en su desesperada contienda con los sajones. La tradición popular asoció su nombre con los cairns y los cromlechs, con ruinas romanas y castillos derrumbados. Sobrevivió en la isla de Avalon o en los profundos escondrijos del Monte Etna o en las cavernas de las colinas de Gales. Convirtiéndose en el rey de los pigmeos en las Antípodas, o acaudilló la caza salvaje bajo la luna llena en las frondosas laderas del Monte del Gato. El pueblo cónico y bretón lo consideró como un Mesías y esperaba el día del retorno, en que él regresaría para recobrar su hogar ancestral de los sajones»^[24].

Este mítico Arturo es el héroe de los relatos galeses. En el ámbito folklórico de esta literatura —cuyos textos escritos son de difícil datación, algo tardíos en su versión literaria, pero guardan sin duda las reliquias de una antigua tradición oral—, Arturo es un tremendo cazador, dispuesto a ir al Otro Mundo en pos de un botín mágico, o bien el rescatador de su esposa, la reina raptada por un oscuro soberano de un misterioso castillo de cristal, tal vez el señor de los muertos. A su lado están ya sus fieles acompañantes, Cay y Bediver, y su perro prodigioso para la feroz cacería tras una presa extraordinaria.

Las evocaciones más antiguas de Arturo en la poesía cimbria parecen ser el poema 31 del Libro Negro de Carmarthen y el poema 30 del Libro de Taliesin. El primero es un raro diálogo en el que Arturo nombra a sus más famosos guerreros, entre los cuales figuran Cei y Bedwyr. El segundo poema, Preideu Annwfn —«el botín del otro mundo»— cuenta el viaje de Arturo y sus compañeros en el barco Prydwenn al Otro Mundo para robar el caldero mágico. Caer Siddi, la Ciudad de los Muertos, es la meta de la expedición fabulosa^[25].

Así penetra en el prodigioso ámbito de la poesía y la narrativa céltica, que va desde las sagas de la antigua Irlanda a los relatos que pronto difundirán por cortes europeas los conteors galeses y bretones, en ese enmarañado mundo de fábula y misterio, donde es acogido como «un huésped tardío». La tendencia mítico-novelesca de esta literatura está bien representada por los textos recogidos en el Mabinogion, y especialmente por el relato de Culhwch y Olwen, incluido entre ellos, cuya redacción escrita es de finales del siglo XII, pero sin influencias del texto de Geoffrey de Monmouth ni —en este relato— de las novelas corteses. El tema central de la narración es un folktale típico: para obtener la mano de la hermosa hija de un fiero gigante el héroe debe conseguir una serie de objetos mágicos y pasar una serie de peligrosas pruebas. El héroe Culhwch solicita entonces la ayuda de Arturo y sus compañeros. Combates con monstruos, arduas cacerías, conquista y manejo de objetos mágicos, son los temas episódicos de esta expedición para obtener en premio a la bella Olwen^[26]. (En la mitología clásica el prototipo de esta trama es el viaje de Jasón y sus argonautas).

Otra empresa mítica de Arturo es la aventura ya aludida en la que el rey, acompañado por sus fieles, va a rescatar a su esposa raptada por un misterioso señor de un reino lejano. Esta leyenda es la que está representada en la arquivolta de Módena, de que ya hablamos, y está contada en la Vita Gildae, escrita por un monje galés, Caradoc de Llancarvan, quizás antes de 1136. En ella se cuenta que Melvas, rey de la «Aestiva Regio» («el país del verano» = Somerset), raptó a Guenuvar, la mujer del rey Arturo, y se la llevó a su castillo en Glastonbury (que Caradoc interpreta como la «Urbs Vitrea», «la ciudad de cristal»). Tras un año de búsqueda, Arturo la encuentra, asedia el castillo y, gracias a la ayuda del abad de Glastonbury, recobra a su esposa sin combate.

Como comenta J. Frappier, «ésta es evidentemente la adaptación monástica de un mito galés, que también le llegó a Chrétien en otra forma, como se ve en las líneas en que en el Erec describe a Maheloas como señor de la «Isla de Vidrio», donde no se escucha ningún trueno, ni brilla el relámpago, y nunca hace demasiado calor ni frío. El nombre de Melvas, o más bien Maelwas, es un compuesto de los nombres galeses mael y was, y significa «Príncipe Joven», y a pesar de su corrupción es reconocible como la forma original de Meleagant»^[27]. (Meleagante es el raptor de la reina Ginebra en la novela de Chrétien El Caballero de la Carreta, donde se narra una historia semejante, con Lanzarote como protagonista). Ese raptor de Ginebra es un soberano infernal, y el viaje de Arturo es una variante del descenso del marido al Hades, que protagoniza Orfeo en el mito griego similar.

No es la única muestra de cómo algunos clérigos galeses recogen ecos de las leyendas artúricas para recontarlas con un toque cristiano. En otras tres vidas de

santos galeses (escritas tal vez a comienzos del siglo XII), la *Vita Sancti Cadoci*, la *V.S. Carantoci* y la *V.S. Paterni*, aparece mencionado Arturo, en breves episodios, donde se muestra sometido, a su pesar, al poder milagroso de los santos^[28]. En la *Vida de San Cadoc* le acompañan sus dos fieles guerreros *Cei* y *Bedwir*. Así en esos relatos hagiográficos los monjes introducen a una figura prestigiosa en la región para dar más gloria a su biografiado. En ellos Arturo se presenta como un personaje arrogante y soberbio.

Arturo era, pues, un personaje muy popular a comienzos del siglo XII, y su nombre estaba vinculado a muchos cuentos y leyendas. En los *Milagros de Santa María de Laon* —escritos a mediados del siglo— de *Herman de Tournai*, se cuenta una interesante anécdota: «Como sucedía con frecuencia entre bretones y franceses que disputan a propósito del rey Arturo, uno empezó a pelear con otro de los guardias de la capilla... Pretendía que Arturo estaba aún con vida. Una pelea se entabló ante la capilla, acudieron gentes armadas...». En ese texto, que nombra a Arturo como «*famosus secundum fabulas Brittanorum rex*», se alude claramente a la famosa «esperanza bretona», que provoca esas discusiones violentas entre franceses y bretones^[29].

Arturo era, pues, a comienzos del siglo XII incomparablemente más famoso como héroe de unos relatos de tradición oral, divulgados entre los bretones, que un personaje histórico. Su ubicación en una época oscura, como caudillo de los celtas derrotados por el nuevo pueblo invasor que detentaría el poder en Gran Bretaña durante varios siglos, hacía de su figura el protagonista de una épica popularizada por esos relatos divulgados entre las gentes del Oeste y el Sur de Inglaterra, los celtas sometidos y fantasiosos, más dados a la ficción fabulosa que a la historia verídica, por tradición y carácter fabuladores insignes.

Cuando *William de Malmesbury*, un respetable historiador de la nueva época anglonormanda, escribió sus *Gesta Regum Anglorum*, hacia 1125, trató de conciliar los testimonios de *Gildas* y *Beda* con los datos de *Nennius*, y así presentó a Arturo como un auxiliar guerrero de *Ambrosius Aurelianus*, a quien consideraba, de acuerdo con *Gildas* y *Beda*, como «*solus Romanorum superstes, qui post Wortigernum monarcha regni fuit*», y caudillo de la resistencia contra los invasores sajones. Arturo se habría destacado en la batalla del monte *Badon*, «donde, protegido por la imagen de la Madre de Dios, que llevaba pintada sobre sus armas, causó, avanzando él solo, la muerte de más de novecientos enemigos»^[30].

Como se advierte, *William de Malmesbury*, al recoger la noticia de la *Historia Brittonum*, la retoca levemente para hacerla más verosímil: Arturo no transporta una imagen sobre sus hombros, sino que la lleva pintada en su armadura, acaso en su

escudo. Luego el historiador, que comparte la opinión de Beda y Gildas de que la derrota final de los britanos fue motivada por su decadencia moral, se lamenta de que un personaje como Arturo sea más loado en las ficciones de los bardos y juglares locales —«histriones»— que considerado por historiadores, como sin duda lo merecería por su actitud valerosa, como «un hombre digno no de ser soñado en falsas ficciones, sino de ser proclamado en veraces historias, porque durante largo tiempo sostuvo a su patria que se hundía, y enardeció los ánimos de sus compatriotas en su desfallecimiento ante la guerra». Pero es significativo el desdén de Guillermo de Malmesbury hacia las «nugae Brittonum», «bromas de los bretones», sobre Arturo. Refleja bien el sentir de los doctos, de la aristocracia y el alto clero, al margen de la tradición legendaria bretona, respecto de esas leyendas populares, de un folklore difuso y pintoresco en el que la figura de Arturo cobraba ya unos perfiles fantásticos^[31]. Esta es la situación antes de la aparición de una obra verdaderamente sorprendente por su audacia y su imaginación desahogada, que bajo el prestigioso manto del título de «Historia», introducirá a Arturo como un gran rey en el pasado de la Gran Bretaña, la *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth.

Algunos romanistas, como E. Fatah, R.R. Bezzola, etc., tienden a menospreciar esta primera etapa de la tradición, fundamentalmente oral, sobre la figura de Arturo, destacando luego la audaz fabulación de Geoffrey de Monmouth, como si recrease de poco más que unos trazos sueltos la figura de un reinado prodigioso. Otros estudiosos, celtizantes, tienden a exagerar en dirección contraria, imaginando una saga popular de Arturo más homogénea y caudalosa de lo que es razonable conjeturar. Imaginan que la pervivencia de la mitología céltica y unos recuerdos históricos habrían confluído en la creación singular y coherente de este paladín del mundo céltico. En un esfuerzo admirable J. Markale ha trazado una imagen de la saga artúrica que pudo ser —pero que es una mera hipótesis, bastante azarosa y no muy verosímil—, de acuerdo con la pauta fabuladora bretona y galesa, continuadora de la fantasía ya probada en las sagas irlandesas^[32].

Es fácil abogar por una solución intermedia, reconociendo que los testimonios escritos no nos lo dicen todo y que la influencia de las tradiciones orales fue en la Edad Media una fuerza poderosa con la que hay que contar para entender la literatura del tiempo. Hay un rastro innegable de una saga popular artúrica, que prestigia la figura de ese caudillo, «el rey que fue y que ha de volver», según «la esperanza bretona».

Por otro lado, esa saga, creada en un contexto histórico que tiene evidentes similitudes con otros períodos de creación épica, no nos da una imagen unánime de tal figura legendaria, sino una serie de trazos pintorescos y sueltos. Eso es lo normal en una tradición que no está fijada formalmente de un modo rígido y conservador. A lo

largo de cinco o seis siglos la imagen de ese caudillo ha sido magnificada, alterada y retocada en diversas leyendas. Conviene también recordar que los narradores celtas tienen una cierta tendencia a la exageración y al humor; y que luego han intervenido, como puede percibirse, algunos clérigos deseosos de aprovechar el prestigio de estas narraciones para los cultos de ciertos santos locales. Todo esto es un tanto obvio, a nuestro parecer.

Intentar recomponer una imagen coherente del Arturo histórico, colocándolo por encima de los reyezuelos britanos del siglo VI como un gran jefe militar, no sólo «dux bellorum», sino «comes Britanniae», como intenta sugerir J. Markale^[33], es inventarse un papel histórico ad hoc, para este personaje de leyenda; que pudo tener un trasunto real, pero que luego ha sido, como tantos otros héroes épicos, magnificado y desfigurado desafortadamente.

La «Historia Regum Britanniae»

Es a través de una obra singular por su amenidad y su fabulosa inventiva, la *Historia Regum Britanniae*; como Arturo, el héroe belicoso y aventurero, se entroniza como un rey magnífico de la Gran Bretaña, un magnánimo monarca que por sus conquistas y sus fastos supera al propio emperador de Roma y al que sólo detiene en su marcha triunfal la fatídica catástrofe: la traición de Mordred y el cruel combate de Camlann. En esa estupenda «Historia de los Reyes de Bretaña» —en la que se dedican a la historia de Arturo los libros octavo, noveno y décimo de la obra, aproximadamente un quinto del total— Geoffrey, un docto clérigo de ascendencia bretona, un narrador excelente de incontenible fantasía y una buena formación humanista, narra, con singular desparpajo, las gestas del pasado británico hasta la invasión de los sajones. Desde Bruto, el mítico fundador de la monarquía, hasta la muerte de Cadvalader, el último monarca bretón, por sus páginas desfilan los reyes de ese mundo semiépico y seminovelesco que la imaginación del «historiador» sabe llenar de colorido, de parlamentos brillantes, de emoción y de sorpresas. Desde que Bruto, el bisnieto de Eneas —de acuerdo con una de sus genealogías inventadas que ya recoge Ennius en su *Historia Brittonum*— funda el reino, hasta que, una vez desaparecido el gran Arturo, se consuma el triste ocaso de la realeza británica, en el 689, con la muerte de Cadvalader, pasan unos dos mil años, que la pluma de Geoffrey trata de llenar con una serie de nombres, en parte recogidos de otros autores, y en parte inventados, y de figuras y hechos muchas veces de gran interés y dramatismo^[34]. En su prosa latina reconstruye un pasado épico de un extraño esplendor, con un aura fantasmal, heroica y trágica^[35].

La historia de Arturo es una excelente muestra de este talento literario de Geoffrey. En sus trazos se unen los recuerdos legendarios, los empeños épicos y la fantasía novelesca del clérigo instruido en las historias y leyendas clásicas. Ya en el libro séptimo Geoffrey ha evocado la figura del profeta y mago Merlín, que va a pesar en la biografía fantástica del gran Arturo, que ya desde su nacimiento está rodeada de prodigios.

El belicoso rey Uther Pendragon —protagonista de un interesante episodio anterior: el acarreo desde Irlanda de los enormes monolitos que por consejo de Merlín se erigen de nuevo en Stonehenge, en un círculo que reproduce su anterior posición, como «la danza de los gigantes»— se enamora apasionadamente de Ygerná, la esposa de uno de sus nobles, el Duque de Cornualles. La súbita pasión se manifiesta en un banquete, a primera vista, pero Ygerná se resiste a los avances del fogoso monarca. Para conseguirla, el rey tiene que guerrear contra el Duque y asediar el castillo de Tintangel, donde se ha refugiado la dama. Con una estratagema mágica, gracias a los buenos oficios de Merlín, que hace que el rey y su escudero revistan las figuras y

voces del Duque de Cornualles y su escudero, Pendragon consigue acceder al interior del castillo y al lecho de su amada. Mientras el rey se acuesta con la engañada Ygerna, el Duque cae muerto en un combate nocturno. Y en esa noche es concebido Arturo. (La pintoresca historieta recuerda el truco por el que Júpiter, con la apariencia de Anfitrión, logró llegar hasta el lecho de Alcmena y engendró a Hércules). La muerte del Duque de Cornualles permite que luego Pendragon despose a su viuda y que, por lo tanto, Arturo sea reconocido como hijo legítimo del monarca.

Tras la muerte de Uther —que parece envenenado, como su antecesor, el famoso Aurefus Ambrosius— Arturo es coronado rey, con la ayuda de Merlín. Y con la intervención mágica de la famosa espada Caliburnus (la famosa Escalibor o Excalibur de las novelas), forjada en la misteriosa isla de Avalon, con su lanza Ron, con su escudo Pridwen, donde está pintada una imagen de la Virgen María, con su casco de oro donde se yergue su emblema de guerra, el dragón, Arturo avanza de victoria en victoria^[36].

Se casa luego con la más bella mujer de toda Gran Bretaña, con Ginebra, «de noble familia romana». Mantiene una corte esplendorosa, donde se dan brillantes fiestas y adonde acuden grandes caballeros, como su sobrino Galván, Kay, Bediver, Mordred, y los reyes de los territorios vecinos. Luego Arturo va a conquistar Irlanda, y más tarde al continente, con la ayuda de Hoel, Rey de Armórica, donde se adueña de Escandinavia y de la Galia toda. A las puertas de París derrota al tribuno romano Frollo, al que le hiende el cráneo de un buen tajo. En las fiestas de Pentecostés se hace coronar emperador en su corte de Caerleón. Se nos describe el esplendor de esta ciudad, y los fastos cortesanos.

Por entonces recibe una misiva de Lucius Hiberus, procurador de la República de Roma, que le conmina a rendirle tributo. Arturo recibe el apoyo de sus aliados para la expedición y marcha contra los romanos, derrotándolos en una gran batalla. Hay bajas notables por ambos lados, pero al fin los romanos ceden y huyen ante los británicos. Ya se disponía Arturo a avanzar sobre Roma, cuando le llegan terribles noticias de la traición de Mordred, y de Ginebra, que estaba de regente en Gran Bretaña. Arturo regresa. Derrota a Mordred en tres combates. El tercero es el fatídico de Camlann, donde Arturo da muerte al traidor, pero queda él mismo gravemente herido, y allí vienen a recogerlo para transportarlo a la isla de Avalon, para que sean cuidadas sus mortales heridas. Esto sucede en el año 542 —una de las tres fechas concretas que da Geoffrey en su obra— y el maltrecho reino pasa a su primo Constantino, hijo del Duque de Cornualles, que tendrá que seguir luchando con los sajones.

Esta es, en líneas breves, la trayectoria de Arturo. Hay otros episodios en la

trama: varios encuentros con gigantes, como el duelo entre Arturo y el temible monstruo del monte Saint Michel^[37], o el encuentro con otro gigante que tiene el curioso capricho de coleccionar barbas de reyes para hacerse con ellas una pelliza. Pero la silueta que perfila la narración de Geoffrey es la de un monarca de prestigio universal, émulo del gran Alejandro y de Carlomagno.

Precisamente en su lucha contra el poder político de Roma, en los avances británicos sobre el suelo continental, tras la sumisión de toda Gran Bretaña y la conquista de Irlanda, se enfatiza una idea brillante: Arturo fue más que un monarca independiente, fue un verdadero Emperador. Como señala Bezzola, los lectores de la obra, publicada en 1136, no dejaban de advertir las referencias actuales, a la situación de la corona inglesa del siglo XII. ¿En la marcha de Arturo sobre Francia (es decir, la Galia), con su aliado Hoel, rey de Armórica (la Normandía y la Bretaña continental), no se podía reconocer a Enrique I Plantagenet, en rebelión contra su señor feudal Luis VI de Francia, a quien disputaba parte de sus dominios?^[38].

En su ataque al centralismo político romano se podía sentir el eco de la rebelión y las ansias de independencia de las grandes mansiones feudales —y la más rica era la de los Plantagenet, señores de Normandía y reyes de Inglaterra— contra una realeza tradicional, heredera del prestigio del Sacro Imperio Romano. En oposición a esa propaganda de una tradición imperial, a través del lema de una *translatio* o *renovatio imperii*, revivificada por Carlomagno y sus sucesores, los reyes de Francia, que aspiraban a ese prestigioso mando de abolengo romano, las leyendas recuperadas por la *Historia Regum Britanniae* ofrecían a los soberanos de Inglaterra un precursor glorioso para sus anhelos de supremacía. En cuanto Duques de Normandía los reyes ingleses —los invasores de la Gran Bretaña establecidos en el trono hacía menos de un siglo— eran vasallos feudales de los reyes de Francia, herederos de la corona carolingia. Pero ahora podían conectar con el prestigioso pasado al que Geoffrey resucitaba. Si ya Brutus, que devastó la Aquitania y fundó Tours, había derrotado a los reyes de la Galia, si Belinus y Brennius «redujeron aquel reino entero a sumisión», si, en fin, Arturo había conquistado de nuevo la Galia entera —antes de la época brillante de Carlomagno—, se podía pensar que eran los reyes de Francia quienes deberían, en todo caso, prestar vasallaje a los monarcas de la Gran Bretaña.

Un tema muy bien puesto de relieve en la Historia es el del parentesco entre los celtas británicos y los franconormandos del otro lado del canal de la Mancha^[39]. Tanto los bretones insulares como los de la Armórica eran parientes, no sólo por provenir éstos de las migraciones seculares de aquellos, sino porque unos y otros descendían de los antiguos exiliados troyanos, acaudillados por Bruto. De las sombras y las brumas surgía el magnífico pasado de un pueblo que había vuelto a recuperar su unidad como súbditos de una misma corona, la de la dinastía de los Plantagenet. Los

anglosajones, derrotados en Hastings, habían sido los dominadores de un largo paréntesis. El historiador de tan excitante pasado cerraba su libro a la llegada de los sajones y su instalación firme en el poder. Otros historiadores tratarían de ellos; a Geoffrey no le interesaban.

Sin duda ninguna, los normandos establecidos en Inglaterra vieron con buenos ojos esta glorificación de un lejano pasado céltico, que rebajaba el prestigio de sus antecesores en el poder —unos invasores bárbaros de unos siglos antes— y confirmaba las pretensiones nacionales del reino conquistado por quien era, en cuanto Duque de Normandía, un vasallo del rey de Francia. Frente a la épica carolingia, difundida por las canciones de gesta y por los historiadores franceses, ahora podían esgrimir otra épica, que se amparaba en la prosa latina de esta Historia venerable.

Su autor era muy consciente de la enorme dosis de propaganda nacional incluida en su formidable mistificación histórica. Y dedicó su gran obra a Robert, conde de Gloucester, uno de los hijos bastardos de Enrique I. (Según una hipótesis verosímil, su madre fue Nesta, hija de Rhys ap Tewdor, reyezuelo del Sur de Gales). Luego Geoffrey, que ansiaba sacar provecho de su trabajo, añadió en otras dedicatorias a Waleran de Beaumont, conde de Meulan y luego de Worcester, y luego al propio rey Esteban, desplazando oportunamente a Robert a un segundo lugar en la dedicatoria.

De Geoffrey no sabemos mucho. Se firmaba «Galfridus Monemutensis», lo que probablemente quiere decir que había nacido en Monmouth. Luego vivió durante algunos años en Oxford, donde un amigo suyo, el archidiácono Walter, un docto varón, le prestó el libro «en lengua británica» del que tradujo su gran obra, según él mismo cuenta en el prólogo. Nada más sabemos de este libro —«librum istum britannici sermonis quem Gualterus Oxenefordensis archidiaconus ex Britannia advexit», «quemdam britannici sermonis librum vetustissimum»—, excepto que era viejísimo y estaba escrito en galés. Hay algunos documentos en los que aparece la firma de nuestro «Galfridus», unas veces calificado como «magíster» y al final como «episcopus»: «Gaufridus episcopus Sancti Asaphi», lo que indica que los esfuerzos del clérigo se, vieron premiados, al cabo de años, hacia 1151 (ya debía de andar por los cincuenta), con el obispado de ésta pequeña ciudad, en una diócesis poco importante en el No. de Gales^[40]. Poco antes de ocupar el cargo se ordenó de sacerdote. Su obra no muestra que tuviera gran inquietud por lo religioso. Unas crónicas galesas dan el año 1155 como el de su muerte. Como aquellos años, bajo el reinado de Matilde y Esteban, Gales andaba bastante revuelto, tal vez ni siquiera hizo el viaje a su diócesis. Pero lo más curioso es que en algunos documentos se firme como «Galfridus Arturus» a «Galfridus Arthur». Se ha discutido si «Arturus» fue un mote o un apelativo familiar, patronímico acaso. Tal vez había en la rama galesa de su familia algún recuerdo peculiar del heroico monarca.

Geoffrey escribió además, también en latín, unas Profecías de Merlín, dedicadas a Alejandro, obispo de Líncoln, que luego incluyó en la Historia, y una Vida de Merlín, dedicada al nuevo obispo de Lincoln, Robert de Chesney (Oxford pertenecía a la diócesis de Lincoln, y los obispos podían apreciar las sutilezas doctas y favorecer a un escritor como nuestro buen «magister Galfridus»).

La Historia Regum Britanniae alcanzó muy pronto un éxito resonante de público y de difusión. Todavía hoy se conservan unos doscientos manuscritos del texto, y de ellos unos cincuenta remontan al siglo XII. Desde mediados de la centuria son raros los historiadores que no aluden o citan el texto de Geoffrey como una autoridad sobre el pasado británico. A pesar de la reacción crítica con que algunos doctos cronistas del momento —como William de Newburgh y Giraldus Cambrensis— advirtieron la fabulosidad desmedida y la escasa fiabilidad histórica del relato, los resúmenes y referencias se multiplican. Pronto surgen las traducciones del mismo a lenguas vulgares: al francés —en la perdida *Estoire des Bretuns*, de Geoffroi Gaimar y en el influyente *Brut* de Robert Wace—, al inglés y al galés. La mentalidad medieval no tenía un concepto demasiado riguroso de la historia, y el ímpetu épico y nacionalista de esa Historia de las hazañas y el destino de un pueblo, los *Gesta Britonum*, servía admirablemente los anhelos de su público. Como la Eneida había ofrecido una visión legendaria del pasado romano, enraizándolo en las leyendas troyanas, también esta glorificación del pasado bretón acudía a un mecanismo similar, y luego zurcía con unos nombres prestigiosos todo un enjambre de leyendas y genealogías.

Es significativo que en algunos manuscritos de la versión galesa —titulada *Brut y Brenhinedd*, «Bruto de los Reyes»— el texto siga a la traducción de la Crónica Troyana de Dares Frigio, otra superchería de falso contenido épico en prosa, pretendidamente histórica. Hasta la lejana Polonia llegó la influencia de Geoffrey de Monmouth, y el obispo de Cracovia Wincenty Kadlubek lo tomó por modelo para su *Chronica Polonorum* (en el primer cuarto del siglo XIII). Antes de mediados del siglo XIV se tradujo al noruego antiguo, con el título de *Breta sógur*. Aunque hubo algunas voces escépticas, —ya en 1485 Caxton señala que «algunos mantienen la opinión de que no existió tal rey Arturo»—, la narración fue tenida por obra histórica auténtica hasta el siglo en el que la discusión sobre el crédito y la veracidad de esta obra se reabrirá en una controversia que duró siglos.

El brillante estilo narrativo de Geoffrey de Monmouth preludeaba las fantasías de los novelistas cortesés. El mundo de la caballería y la cortesía ya alborea en su visión del fasto, las hazañas y la generosidad del rey Arturo con su corte, y con sus grandes vasallos. Entre el estrépito de las numerosas batallas los parlamentos de los personajes animan el relato con una sensación dramática sorprendente. En su buen latín el docto magister oxoniense sabe mover y hacer hablar a sus personajes casi

como un buen novelista o un buen poeta épico. «Con tales talentos no se necesitaba a ningún Merlín para profetizar que sería leído por las generaciones venideras. Pero ni siquiera el mismo Merlín pudo prever que la obra de Geoffrey afectaría a la política inglesa durante cinco centurias, y que los más grandes poetas de Inglaterra irían a beber en su fuente»^[41].

El Roman de Brut

Sin embargo para la divulgación de la materia artúrica en la literatura europea la etapa definitiva es su romanceamiento, a través de la versión en francés de R. Wace. Ya de esta versión francesa depende la versión inglesa de Layamon (hacia 1200). De la prosa latina al verso francés, el pareado en octosílabos de lectura y composición fáciles, hay una breve distancia narrativa, pero este traslado es muy importante por su repercusión literaria.

La versión de Wace —en unos 15.000 octosílabos— aparece en un marco muy significativo: el de la corte de Enrique II Plantagenet. El clérigo cortesano dedica la obra, el *Roman de Brut*, a la reina, que es la fulgurante Leonor de Aquitania^[42]. Es la nieta del duque Guillermo IX de Aquitania, el primer trovador, separada ya de su anterior esposo el rey Luis VII de Francia, la madre del impetuoso Ricardo Corazón de León, la madre de María de Champaña, la que recibe dedicada esta versión romanceada de la Historia.

El largo poema de R. Wace marca la etapa intermedia entre el relato historiográfico y la novela artúrica de aventuras cortesas. Clérigo cortesano —«clerc lisant» de los tres reyes Enrique I, Enrique II y el joven Enrique, hijo del anterior—, Wace compuso tres obras de tema religioso: la *Vida de Santa Margarita*, la *Vida de San Nicolás* y la *Concepción de Nuestra Señora*, y dos relatos históricos, el *Roman de Brut* y el *Roman de Rou*, crónica de los hechos de los duques de Normandía. Era, pues, algo así como el historiador oficial en lengua vulgar de la corte, y su finalidad, al traducir al francés la *Historia Regum Britanniae* era la de poner al alcance de los cortesanos, que entendían mal el latín, esta obra de éxito y prestigio. Aunque quiere dar una traducción relativamente fiel, cuida del estilo y del ambiente para agradar a los lectores cortesanos. Con su versión eclipsa otras del mismo período, como la *Estoire des Engleis* de G. Gaimar, y parece anunciar el romanticismo caballeresco de Chrétien de Troyes. Ya Geoffrey había rodeado de magia y esplendor a la corte de Arturo, sus fiestas y sus torneos. Pero Wace insiste en la cortesía y las aventuras, en los amores y las maravillas, en esos tonos novelescos que eran, sin duda, bien apreciados por su público como un rasgo de modernidad.

En contacto con las leyendas bretonas él introduce dos motivos de largo porvenir: la *Tabla Redonda* y la *floresta de Broceliande*. En torno a la gran Mesa Redonda se reúnen en pie de igualdad los mejores caballeros, venidos de muy diversas tierras, para adquirir prez y honores y aprender cortesía y ver prodigios y contar hazañas. En cuanto al bosque de Broceliande, retiro de Merlín melancólico y lugar de extraños encuentros y aventuras misteriosas, el propio Wace cuenta que lo visitó, aunque no presencié ningún prodigio: «Fui allí a ver maravillas. Vi el bosque, vi la región. Busqué las maravillas, pero no las encontré».

Aunque, como dijimos, Wace parece preludiar la novela de caballerías, no poseía o no se permitía libertades comparables a las fantasías de los novelistas o de los juglares. Critica a los contos, los narradores juglarescos que han difundido la materia de Bretaña, porque con sus añadidos y exageraciones han hecho parecer falsas las leyendas sobre Arturo. Es muy sintomático que, en cuanto al tema de la supervivencia de Arturo en el dominio feérico de Avalon, muestre su cautela. Un clérigo cortesano como Wace podía mantener sus distancias frente a la esperanza bretona de un Arturo que ha de volver. «Maestre Wace, que escribió este libro, no desea decir más sobre su final que el profeta Merlín. Merlín dijo de Arturo, y tenía razón, que su muerte sería dudosa. El profeta habló certeramente. La gente ha dudado y dudará siempre, creo yo, si él está vivo o muerto».

Hacia los primeros años del siglo XIII aparece la versión inglesa de Layamon, en inglés medio, del Brut, que traslada y amplía la popularidad de esta temática. Recuérdele que el francés es aún a comienzos del siglo XIII la lengua de la corte inglesa, la lengua cortesana y refinada, junto con el provenzal utilizado por los trovadores. Es curioso el distinto matiz que esta versión inglesa guarda frente a su original. Es menos cortés, más popular, y acentúa algún rasgo maravilloso, como la partida final de Arturo hacia Avalon. Sintiendo morir, Arturo dirige sus últimas palabras a su pariente y heredero Constantino: «Yo viajaré hacia Avalon, hacia la más bella de las muchachas, hacia Argante, el hada, un hada bellísima. Ella me curará todas mis heridas, ella me tratará con sus benéficas pociones. Luego volveré de nuevo a mi reino y viviré con mis bretones con gran alegría». En medio de estas palabras vino del mar un breve navío, que se deslizaba sobre las aguas llevado por las olas, y en él iban dos mujeres maravillosamente vestidas. Cogieron a Arturo y lo transportaron aprisa y lo depositaron suavemente y partieron... Los bretones creen que aún está en vida y habita en Avalon con la más bella de todas las hadas». (He recordado este detalle, porque el contraste con el relato de Wace es curioso, y significativo)^[43].

Wace es el eslabón preciso entre la historia fabulosa, pero todavía solemne y respetable en su hábito latino y en su prosa circunspecta, y la soltura de los novelistas franceses, como Chrétien. Ciertamente que, junto a él, hay otros personajes que convendría tener muy en cuenta, como esos narradores bretones que van por las cortes contando esos relatos de aventuras y maravillas, que se ponen de moda, de tema céltico, los «fabulosi brítones» que recitan sus fables y sus contes d'aventure,

Qui fabloiant vont par les cours,

Que les contes Jont a rebours,

Et des estoires les esiongnet,

Et les menconges i ajoignent.

«Que van recitando sus narraciones por las cortes, / que presentan los cuentos a contrapelo, / y los alargan con historias, y les añaden las mentiras».

Tanto Wace (Brut, 10.036) como Chrétien de Troyes no escatiman sus críticas a esos conteor y fableor, que difunden las leyendas y los cuentos

Que devant rois et devant contes Depecier et corrompee suelent Cil que de conter vivre vuelent (Erec, 19-23).

«Que ante reyes y ante condes suelen despedazar y corromper/ los que intentan vivir del narrar».

Hay además algún gran narrador semimítico, que sólo de nombre conocemos, como el tal Bleheris, Bréri o Bledhericus, ligado al parecer a una versión primera de la leyenda de Tristán e Isolda.

Pero aquí quisiera recordar brevemente el estilo de Wace, mediante la cita de tres fragmentos, en los que puede notarse cómo glosa el texto de Geoffrey de Monmouth, y cómo acentúa e insiste en lo caballeresco y cortesano. La primera descripción del joven rey Arturo, de quince años, que asume el poder real:

Chevaliers fu mult vertuus,

Mult fu preisanz, mult gloriuz;

Cuntre orguillus fu orguillus,

E Cuntre humles dulz e pituz;

Forz e hardiz e conqueranz,

Large dunere e despendanz;

E se bussuinnus le requist,

S'aidier li pout, ne l'escundist.

Mult ama preis, mult ama gloire,

Mult volt ses faiz mettre en memoire,

Servir se fist curteisement Si ce cuntint mult noblement.

Tant cum il vesqui e regna Tus altres princes surmunta De curteisie e de noblesce e de vertu e de largesce. (Brut, vs. 9013-32)

«Fue caballero muy virtuoso,/ fue de gran prez, muy glorioso; / contra orgullosos fue orgulloso, y ante humildes dulce y piadoso; / fuerte e intrépido y conquistador, / espléndido en dar y generoso; / y si un necesitado le imploró,/ sí pudo ayudarle jamás se negó. / Mucho amó el honor, mucho amó gloria,/ mucho deseó dejar de sus hechos memoria,/ servir se hizo cortésmente / y se portó muy noblemente./ Mientras vivió y reinó a todos los otros príncipes superó / en cortesía y en nobleza/ y en virtud y en generosidad».

En torno a ese rey «a quien nadie sobrepasó en cortesía y nobleza, en virtud y en generosidad» se reúnen los mejores caballeros para quienes Arturo creó la Tabla Redonda. En Wace aparece por vez primera esta famosa mesa, de discutido origen y sin precedentes literarios claros:

Pur les nobles baruns qu'il out Dunt chescuns miéldre estre quidout,

Chescuns se teneit al meilleur Ne nuls n'en saveit le peieur,

Fist Artur la Rounde Table Dunt Bretun dient mainte Jable.

Illuec seeient li vassal Tuit chevalment e tuit egal;

A la Jble egalment seeient E egalment servi esteient;

Nul d'els ne se poeit vanter Qu'il seist plus halt de sun per,

Tuit esteient assis meain,

Ne n'i aveit nul de forain.

N'ertait pas tenuz pur curteis Escot ne Bretón ne Franceis,

Normant, Angevin ne Flamenc Ne Burguinun ne Loherenec,

De ki que il tenist sun feu,

Des occident jesqu'a Muntgeu,

Ki a la curt Artur n'alout E ki od lui ne sujurnout,

E ki n'en aveit vesteüre

E cunuissance e armeüre A la guise que cil teneient Ki a la curt Artur serveient.

De plusurs terres i veneient Cil ki pris e enur quereient,

Tant pur oir tes curteisies,

Tant pur veeir ses mananties,

Tant pur cunuistre set baruns,

Tant pur aveir ser riches duns.

De povres humes ert amez E des riches mult enurez.

Li rei estrange l'envoient Kar mult cremeient e dutoent Que tut le monde cunquesist E lur digneté lur tolist (Brut, 9747-84)

«Para los nobles barones que tuvo / —de los que cada uno se pretendía el mejor/ y nadie sabía el peor—/ hizo Arturo la Tabla Redonda / sobre la que los Bretones dicen muchas historias. / Allí se sentaban sus vasallos / todos caballerescamente y todos igual; / a la mesa por igual se sentaban / y por igual servidos estaban; / ninguno de ellos se pudo jactar / de sentarse más alto que su par,/ todos estaban sentados alrededor, / y ninguno quedaba apartado./ No era tenido por cortés/ Escocés, Bretón o Francés, / Normando, Angevino ni Flamenco, / ni Borgoñón ni Lotaringio, / cualquiera que fuera su señor feudal, / desde Occidente hasta San Bernardo,/ que no acudiera a la corte de Arturo / y que en ella no sé demorara; / y que no tuviera vestimenta/ y escudo pintado y arnés / de la guisa de los que tenían/ los que en la corte de Arturo servían. / De muy varias tierras venían / los que prez y honor pretendían, / tanto para oír sus cortesías / como para ver sus dominios, / tanto para conocer a sus barones, / como para recibir sus ricos dones. / Era amado por los pobres,/ y muy honrado por los ricos. / Los reyes de otras tierras lo observaban,/ pues mucho recelaban y temían/ que el mundo entero conquistase / y su misma dignidad les arrebatare».

También insiste, más de lo que había hecho Geoffrey, en el esplendor de la corte en Carleon, en sus torneos, fiestas y juegos. Damas, músicos, juglares, ociosos cortesanos componen un mundillo inquieto y brillante:

Les dames sur les murs muntoent Pur esgarder cels ki juoent;

Ki ami aveit en la place Tost ti turnot l'oil e la face.

Mult out a la curt juleürs,

Chanteürs, estrumenteürs.

Mult peüssiez oir chan9uns,

Rotruenges e novels suns,

Vieleüres, lais de rotes,

Lais de harpes, lais de frestels,

Lires, tympes e chalemels,

Symphonies, psalteriuns,

Monacordes, timbes, coruns.

Assez i out tresgeteürs,

Joeresses e juleürs;

Li un dicet contes e fables,

Alquant demandent dez e tables.

Tels i ad juent al hasart,

Co est un gieu de male part;

As eschecs juent li plusur U a la mine u al grainnur... (Brut, 10539 y ss.)

«Las damas ascendían a la murallas / para observar a los participantes en los juegos. / La que tenía amigo en el lugar / le dedicaba al punto miradas y ademán. / En la corte había muchos juglares,/ cantores, músicos de varios instrumentos./ A placer podía oír cualquiera/ cantinelas y nuevas tonadas,/ aires de viola, lais con vario acompañamiento, / al son de vihuelas, arpas o flautas, / de liras, panderetas, y caramillos, / zampoñas, salterios, / monocordes, tamborines, y cítaras. / Abundaban los faranduleros, / juglares y juglaresas; / los unos cuentan fábulas y leyendas,/ otros

reclaman dados y mesas./ Algunos juegan al azar, / un juego de mucho apostar; / al ajedrez juega la mayoría,/ y a otros juegos diversos...».

«Hay ahí toda una invasión de instrumentos de música, de formas de poesía cantada, de divertimentos, de juegos, seguida por una descripción sorprendentemente vivaz de las peripecias de los diferentes juegos de azar, en fin, partiendo de nuevo del texto de Geoffrey, de los regalos más variados del rey Arturo, presentes que van desde los castillos, obispados y abadías, a las armas y los corceles, los lebreles, los mantos de piel, los hábitos, los leopardos, los osos, el oro y la plata. (Cf. vs. 10843 y ss.)»^[44].

El cuadro que aquí nos pinta Wace, con las damas asomándose sobre los muros para ver a los jugadores y a los que justan en el torneo, con los ojos fijos en su caballero amado, y la multitud de músicos y juglares, con el bullicio de voces e instrumentos, y los jugadores de dados, tablas, y sobre todo de ajedrez, es un prelude de ese cuadro que nos evocarán los novelistas, del ambiente festivo de la corte a la que todo caballero ha de acudir, en la que las damas rivalizan en belleza, en la que despliegan sus lujos, y en la que se comentan todas las aventuras y maravillas. Una pintura muy lejana del ambiente guerrero mitológico celta, de los fieros guerreros épicos, de la caza salvaje y brutal, selvática; aquí hay refinamiento, cortesía y civilización señorial y una principesca seducción.

Enrique II y su corte. Las tumbas de Glastonbury

Con su ascensión al trono de Inglaterra, en 1153, Enrique II se presenta como un gran soberano de inmensos dominios, que van desde Escocia e Irlanda, sometidas por sus armas, hasta los Pirineos, al unir las tierras de su Ducado de Normandía con las de su esposa Leonor, heredera de la Aquitania y el Poitou. Mediante una hábil política matrimonial, el inquieto monarca extiende su influencia a toda la Europa occidental, y hasta su primo Balduino IV, rey de Jerusalén, le ofrece su corona si acude en su socorro. A su corte, la más poderosa y espléndida de todo Occidente, acuden embajadas y personajes del más variado origen, como acuden los caballeros y los prodigios a la corte de Arturo en las novelas. Esa corte itinerante de Enrique Plantagenet es el centro literario más importante del Occidente desde la época de Carlomagno. «Embajadas alemanas, flamencas, francesas, italianas, pontificales, españolas, árabes, escandinavas, se suceden en esta corte, que, de sí misma, se encuentra todo el año en viaje a través del vasto reino, tan pronto en Westminster, como en Winchester, en Woodstock, en Oxford, en Rouen, en Avranches, en Mans, en Chinon, en Poitiers. Los altos funcionarios, los oficiales civiles y militares provienen de todas las regiones, lo mismo que los hombres de letras que viven en la corte y que ocupan a menudo puestos importantes. Serán ya ingleses, como Robert de Cricklade, Adelardo de Bath, Aelred de Rielvaux, Juan de Salisbury; ya normandos de Inglaterra, como Thomas Becket, Roger de Hoveden, Gervasio de Tilbury, Thomas de Inglaterra, Raoul de Dicet, o medio galeses, como Walter Map y Giraud de Barri; vienen de Normandía, como maestre Wace, Arnould de Seez, Arnoul de Lisieux, Esteban de Rouen; del Loira y del Poitou, como Pedro y Guillermo de Blois, Jordan Fantosme, Benoit de Sainte-Maure; de Francia, como Gautier de Chatillon. Los historiadores y cronistas dominan. Enrique tiene a su disposición toda una cohorte de clérigos, que exaltan en latín y en francés sus hazañas y las de sus antepasados». En torno a este poderoso monarca y a su fascinante esposa se reúne un mundillo cortesano de la mayor brillantez. Y «Enrique II puede verdaderamente ser considerado como el príncipe más cultivado de su época. Dotado de una energía de hierro, de un discernimiento notorio, de una memoria infalible, no sólo logra vencer la anarquía y la insubordinación de los grandes barones que arruinaban el país desde hacía veinte años, sino también recuperar la tradición de su abuelo Enrique I, para transformar progresivamente el Estado feudal en una monarquía, que guarda, es cierto, su carácter feudal, pero que centraliza cada vez más el poder, la riqueza y el fasto en las manos del rey y de sus altos funcionarios»^[45].

Hay que evocar los fulgores de esta corte para mejor imaginar el trasfondo de la fantástica corte de Arturo y de Ginebra (que guarda el halo fascinante de la gran Leonor). Allá acuden los doctos que componen sus historias y sus tratados políticos en latín, pero también los poetas y los primeros novelistas en lengua vulgar, es decir,

en francés, que es el idioma de la cortesía y el de la corte inglesa. Wace, Thomas, María de Francia, Benoit de Sainte-Maure, el anónimo autor de la Vida de Alejandro en decasílabos, todos paran y componen sus obras en esa corte bulliciosa. Allí el afán por lo misterioso y lo fantástico se une al lujo y a los refinamientos cortesanos, y se favorece la literatura amorosa y legendaria. Allí las leyendas de raigambre céltica, los «cuentos de aventura», y los romanceados relatos de tema antiguo clásico se entremezclan con la historiografía que exalta los orígenes de la monarquía inglesa y la nobleza normanda. Junto a los «conteors» bretones van y vienen a su reclamo brillante los finos trovadores provenzales. La cortesía moderniza con su retórica sutil los viejos temas guerreros y extiende su pátina sobre los misteriosos relatos del mundo celta^[46].

En ese ambiente se educan las dos hijas de Leonor y de Luis, su anterior marido, que luego se mostrarán, en sus cortes feudales de Blois y de Champagne, protectoras de poetas y novelistas. Sin olvidar al hijo predilecto de Leonor, Ricardo, el de Corazón de León, que va a encarnar en cierto modo el tipo heroico del caballero, con sus audaces aventuras en la Tercera Cruzada y sus canciones de trovador, prisionero a su regreso en la romántica fortaleza de Dürnstein junto a las aguas del Danubio.

Como ya se ha dicho, el mecenazgo cultural de Enrique II no va desprovisto de un claro interés político. El monarca no desaprovecha las posibilidades que el mito artúrico pone a su disposición como propaganda política para las ansias imperiales e independentistas de su monarquía. Mientras que el esplendor de su corte eclipsaba el recuerdo del brillo cultural de los últimos reyes sajones —alguno de los cuales, como Eduardo el Confesor, fue de gran cultura—, recobraba mediante la difusión de las leyendas bretonas un prestigio que trataban de competir con el de los herederos de la corona de Francia. Los anglosajones, a los que los normandos habían desplazado, eran en la versión de la Historia Regum Britanniae y de los relatos bretones unos paganos invasores, que se apoderaron de Inglaterra por la fuerza de sus armas. Los normandos recuperaban sin más escrúpulos un dominio usurpado por la dinastía anterior^[47].

Las figuras de Arturo y sus caballeros de la Tabla Redonda podían rivalizar con las de Carlomagno y sus doce pares, exaltados por la epopeya francesa^[48]. La modernización cortés del mítico monarca, modelo de cortesía y generosidad, descendiente —a través de Bruto— del gran Eneas, émulo de Alejandro en liberalidad y dotes de mando, un verdadero Emperador truncado por un trágico revés, constituía una réplica brillante a las leyendas carolingias. La celebrada corte de Arturo parece un reflejo anticipado de la rutilante corte inglesa —que el irónico Walter Map comparaba por su bullicio con la del infierno— donde un monarca no menos magnánimo acogía a sus huéspedes con idéntica gallardía y generosidad. La literatura artúrica ofrecía una brillante ayuda para competir con el prestigio de la monarquía francesa,

reivindicadora de la corona de Carlomagno^[49].

Enrique II podía presentarse como el restaurador de la grandeza de Arturo. En una curiosa obra latina, el *Draco Normanicus* de Esteban de Rouen, dedicada a Enrique II a la muerte de su madre, la «emperatriz Matilde», hay una estupenda invención que refleja bien las pretensiones del rey. Arturo escribe, desde Avalon, situado aquí como un reino en las Antípodas, al rey Enrique, y luego éste le contesta acerca de sus derechos sobre el trono inglés. De todos modos Enrique se compromete a conservar la Gran Bretaña como un feudo de Arturo. (Hay una explícita referencia a cómo Darío el rey de los persas dejó a Alejandro Magno como sucesor de su imperio, en este poema largo, de amplias referencias clásicas)^[50].

Pero la actuación de Enrique como un Arturo redivivo podía borrar, a los ojos de los complacientes cortesanos, la nostalgia por el regreso del mesiánico Arturo. Es también muy significativo que los bretones se empeñaran en que Enrique II impusiera a su nieto, el hijo póstumo de su tercer hijo, Geoffrey, casado con Constanza de Bretaña, el nombre de Arturo. El escéptico Guillermo de Newburgh lo comenta: «Así que los bretones, que desde hace mucho aguardaban a un fabuloso Arturo, ahora alimentan la esperanza de uno verdadero, según opinión de algunos, profetizado por esos fabulosos relatos sobre Arturo». (Aunque su tío Ricardo trató de hacer reconocer al nuevo Arturo como heredero de la corona británica, una vez más se frustró la esperanza bretona. Su otro tío, Juan sin Tierra, supo apoderarse del niño en una oportunidad sombría, y el cuerpo del infortunado príncipe desapareció, arrojado a las aguas del Sena, una noche del Jueves Santo del año 1203).

En una hábil operación económica y arqueológica los monjes de la abadía de Glastonbury descubrieron, hacia 1190, las tumbas de Arturo y de Ginebra. Tal vez seguían una iniciativa del sagaz Enrique II, que acababa de morir entonces^[51].

Este descubrimiento de las sepulturas del rey Arturo y de la reina Ginebra en las tierras de la abadía resulta muy significativo. El monasterio, que había localizado ya en su territorio las tumbas de San Dustan y San Patricio, enriquecía ahora su patrimonio sepulcral con los depósitos de las rumbas reales. Glastonbury se identificaba, mediante una etimología popular, con Inis Gutrin, la *Urbs Vitrea*, la Isla de Cristal de las leyendas célticas —que tendrá también un papel importante en la leyenda del Grial— y la Avalonia, *Insula Pomorum*, «la isla de las manzanas», que las fantasías populares desplazaron al Más allá de las hadas. Del mismo modo que los monjes de la abadía de Saint Denis custodiaban las reliquias de Carlomagno, los de Glastonbury custodiaban las del gran conquistador británico. En la misma abadía de Glastonbury fue donde Henry de Huntington había encontrado, ya en 1138, un ejemplar de la obra de Geoffrey de Monmouth. También se contaba que en una

estancia en el monasterio el rey Enrique II había aconsejado buscar la tumba de Arturo, enterrado por allí según el relato de un juglar bretón. El hallazgo servía a la propaganda regia, y a la vez redundaba en pingües beneficios económicos, con el culto a las reliquias y las peregrinaciones subsiguientes, para la Abadía, a la sazón en apuros. «Así, de un solo trazo, los monjes de Glastonbury capturaban y destruían la esperanza céltica. Arturo enterrado en Glastonbury era mejor propaganda, tanto dinástica como eclesiástica, que el Arturo de Geoffrey llevado a un legendario Avalon para ser curado de sus heridas».

Giraldus Cambresis, escribiendo en 1192, dos años después, da una detallada descripción del hallazgo de los dos esqueletos y de la inscripción sepulcral: «Hit iacet sepultus inclytus rex Arthurus cum Wenneveria uxore sua secunda in insula Avalonia». Ralph de Coggeshall, unos treinta años después, cita la inscripción que recogen otros historiadores posteriores: «His iacet inclitus rex Arturius, in insula Avallonia sepultus». El contexto político favorece la expansión de esa imagen del rey Arturo en los ambientes cortesanos; promueve una figura del soberano ideal bajo los rasgos del mítico monarca con una corte admirable donde son acogidos y recompensados generosamente los caballeros y los señores feudales que en torno a él se esfuerzan en aventuras y proezas, admirados de nobles damas; y promociona esa literatura. Los relatos de aventuras y de maravillas sirven a un cierto trasfondo ideológico que pronto rebasa y trasciende la propaganda monárquica de los Plantagenet, para servir la ideología de una cierta clase social, la de los caballeros, amenazada por el centralismo y las alianzas entre el poder real y la burguesía de las ciudades. Arturo es también el paradigma del soberano feudal que rige y ordena su mundo gracias a los servicios de sus caballeros de la Tabla Redonda, en un orden ideal y sin evolución económica.

«En el mundo de los Plantagenets y los Capetos en el que la monarquía se burocratiza, se rodea de hombres venidos de la Iglesia pero de bajo nacimiento, y sobre todo de esos nuevos intelectuales, los Magistri, los maestros de las escuelas urbanas, e incluso a veces de mercaderes y burgueses, donde se olvida cada vez más la jerarquía feudal, imagen, como lo ha enseñado el Pseudo-Dionisio, de la jerarquía celeste, la novela cortés exalta un monarca que, en torno a la Tabla Redonda, no es a menudo más que un primus ínter pares, que no brilla tanto por su proeza como por la de sus caballeros, pero que, frente a la pujante codicia de los nuevos ricos, de la avaritia, encarna el ideal caballeresco de magnificencia y generosidad, de largesse. Un rey del don en un mundo del acaparamiento y del cálculo. Un rey que no conoce fronteras, sino que acoge en su corte a todo buen caballero, de cualquier nación. La civilización cortés es en principio una civilización de la generosidad y de la universalidad. ¿No es Arturo el anti-Felipe Augusto?»^[52].

Pero ese rey ideal es ya, más que el soberano de la épica y de la fabulosa historiografía, el soberano fantástico de la novela caballerescas^[53].

Capítulo II

Arturo y sus caballeros en la novela cortés

«Liberación y redención final de la comunidad son la consecuencia última de un pensamiento forzado a reconocer el aislamiento del hombre, pero que no consiente en acordarle una última aprobación. La novela cortés es la primera etapa de la novela; el individuo, bajo cuyo signo está colocada, permanece ligado —a pesar de la ruptura— a la ficción de una unidad natural y querida por Dios entre interioridad y mundo exterior, pero que —en tanto que realidad ontológica— ha de reencontrar el individuo. La ruptura entre el héroe artúrico y su mundo, su aislamiento, son típicos porque representan objetivamente la situación del mundo feudal en los alrededores del 1200; por ello el esfuerzo emprendido en la novela para superarla debe ser ejemplar. Los guardianes del orden de la sociedad cortés rehúsan —como lo muestra la polémica de Chrétien contra Tristan— seguir el aislamiento total y la renuncia del orden cortés que trae consigo. Por eso el héroe del mundo artúrico tal como lo ha concebido Chrétien de Troyes es sólo típico desde el punto de vista de las condiciones históricas de su aparición en la literatura, y perfectamente ejemplar en la intención de su creador. Su evolución es igualmente concebida como ejemplar, pero fracasará justo en el exceso de tensión a la que es sometido el héroe del Grial. Los errores del héroe profundizan el abismo entre realidad y el ideal y sumen a la comunidad en el duelo; sus triunfos son también los de la comunidad».

Kohler

El rey Arturo en el «roman courtois»

En los relatos novelescos que recuentan, desde el último tercio del siglo XII, para un público cortés y refinado los «cuentos de aventura» de la «materia de Bretaña»^[54] no es el rey Arturo el protagonista heroico de las tramas románticas. El héroe novelesco de estos fascinantes relatos, primero en verso y luego en prosa, es algún joven caballero de la corte de Arturo, que va en pos de la aventura y del amor, desafiando misteriosas fuerzas malignas y tremendos monstruos y maleficios por extraños parajes. Arturo es el rey de un mundo feérico, el señor ejemplar de un reino fabuloso, mal definido, con puertas abiertas hacia extraordinarios paisajes de magia y de arriesgada maravilla. Desde ese reino se puede cruzar al país de donde nadie retorna, como hace Lanzarote cuando va a rescatar a la reina Ginebra raptada por uno de esos caballeros enigmáticos que de cuando en cuando irrumpen en la corte artúrica para lanzar un desafío. Los dominios de Arturo en la tierra de Logres (nombre que alude a un antiguo y vago dominio en Inglaterra y Gales) están en un mundo indefinido geográficamente, más en la tierra de la fantasía que en un país real como el corazón de la vieja Inglaterra. En esa fabulosa Bretaña artúrica fulge la corte del gran soberano con un esplendor fastuoso. La corte es el centro de ese mundo aventurero y cortés a la par. En ella se encuentran las damas más elegantes con los paladines más esforzados. Es la corte de las fiestas y de las charlas, donde se refieren los prodigios y se publican las aventuras y se celebran los triunfos y las bodas principescas. Irradia luz sobre ese extraño país rodeado de tinieblas y de riesgos. Es el punto de partida y el puerto de regreso de los esforzados caballeros. Arturo es el magnífico monarca de esta corte, preside el ceremonial, y aguarda en las fiestas —de Pentecostés y de Año Nueva— el anuncio de una nueva aventura como anfitrión impar de héroes y prodigios^[55].

Así como la épica francesa había creado —en la *Chanson de Roland*— la imagen ideal de Carlomagno como un emperador poderoso y sabio, elegido por Dios para la mayor gloria de Francia, y del mismo modo los doctos clérigos que compusieron el *Roman de Alexandre* habían magnificado la figura del monarca macedonio como un espejo de reyes por su arrojo y su cortesanía, así la literatura novelesca de algunas cortes feudales francesas idealizó la figura de Arturo, a partir de los textos de Geoffrey de Monmouth, traducido por Wace. Ya hemos destacado cómo el romanceador Wace había avanzado en tal sentido insistiendo en los aspectos cortesés de la narración, y añadiendo un elemento muy importante a la descripción de esa corte: la Tabla Redonda, la mesa a la que se sientan como pares Arturo y los mejores caballeros de su reino. Sea cual sea el origen de esa mesa redonda —una reliquia mitológica céltica, un motivo bíblico, una invención del «roman courtois»^[56]—, significa mucho en este universo de las novelas cortesés. Sentado como *primus inter pares* Arturo se destaca como el monarca ideal, según los esquemas de la

ideología feudal que patrocinan algunos grandes señores franceses, un soberano acompañado de los nobles caballeros como sus iguales en torno a esa mesa que reúne a los mejores paladines. El rey destaca por su magnificencia, por su sentido de la cortesía, su generosidad, su justicia según los usos tradicionales. Es éste un ámbito reservado a los elegidos, los más nobles, que son también los más virtuosos, en un círculo del que los villanos están excluidos por definición. Frente a la conducta de algunos monarcas franceses de la época, que recurren a ciertos consejeros de baja extracción social o se alían con los burgueses de las ciudades —como hacen Luis VII o Felipe Augusto—, Arturo vela por la justicia en el marco de un estricto conservadurismo feudal^[57]. Siempre que se produce algún desmán, siempre que aparece algún feroz caballero con amenazadoras pretensiones, el rey tiene a mano leales barones que saben enfrentarse a los peligros, reparar las grietas y recomponer el orden quebrado por esa irrupción del mal desde el misterioso y turbio mundo exterior.

La imagen de Arturo como monarca ejemplar está puesta en relieve en diversos lugares de las novelas. Es un paradigma ético, de nobleza y generosidad, que prescinde de los rasgos nacionalistas e incluso de los rasgos más personales (que tenía en la *Historia Regum Britanniae*), para transformarse en la figura de un soberano cortés que «mientras vivió y reinó / a todos los príncipes superó / en cortesía y en proeza / en valor y en generosidad»^[58]. En Erec (de Chrétien de Troyes) Arturo se presenta como el mantenedor del orden tradicional, defensor ecuánime de la verdad y el derecho (según costume y usages):

«Je suis rois, ne doi pas mentir,

Ne vilenie consentir,

Ne fausseté ne desmesure:

Reison doi garder et droiture.

Ce appartient a leal roí Que il doit maintenir la loi,

Verité et foi et justise.

Je ne voudroie an nule guise Faire desleauté ne tort,

Ne plus au faible que au fort.

N'es droiz que nus de moi se plaigne Ne je ne vuel pas que remaigne La costume ne li usages,

Que siaut maintenir mes lignages.

De ce vos voloie alever Autres costumes, autres lois,

Que ne tins mes pares, li rois,

L'usage Pandragon, mon pere,

Qui fut droiz et anperere,

Doi je garder et maintenir,

Que que il m'an dore avenir». (Erec, vs. 1793-1814)

«Yo soy rey, y no debo mentir, / ni villanía consentir,/ ni falsedad ni desmesura: / debo guardar la razón y la rectitud./ Eso caracteriza al rey leal / el deber de mantener la ley, / la verdad, la fe y la justicia / No querría yo de ningún modo / cometer deslealtad ni hacer entuerto,/ ni al más débil ni al fuerte. / No hay razón para que nadie de mí se queje, / ni quiero yo otra cosa sino que permanezca / la costumbre y los usos, / que acostumbró a mantener mi linaje. / De modo que quiero evitaros / otras costumbres, otras leyes, / distintas de las de mi padre, el rey / Las usanzas de Pendragón, mi padre, / que fue justo y emperador, / debo guardar y mantener,/ ocurra lo que me ocurra».

Sin embargo, esta idealización del rey Arturo como monarca cortés, de acuerdo con las pautas y deseos de los grandes señores feudales que patrocinan a los novelistas y el público de damas y caballeros que consume tales románticos relatos, coloca al mismo en una postura ambigua. De un lado, Arturo se muestra un gran soberano, que impera como árbitro de la justicia en su corte espléndida y prestigiosa, pródiga en sucesos maravillosos y con una nómina impresionante de brillantes vasallos. Por otro lado, mientras queda en la sombra su aspecto de gran guerrero, de conquistador de un imperio (rasgo que en las novelas no interesa, y que reaparecerá sólo en La muerte del rey Arturo, muy justificadamente), Arturo va quedando al margen de la acción heroica, de esas gloriosas aventuras que llevan a cabo los caballeros. Con toda su pompa va convirtiéndose en un rey inactivo, un roi fainéant, que caza y preside la mesa redonda, que aguarda la aparición del prodigio y premia con generosidad regia a los que retornan vencedores, pero que no sale ya al encuentro de las aventuras ni recoge personalmente los retos peligrosos. Cuando Meleagante acude y se lleva a la reina Ginebra y profiere su desafío ante todos, no será Arturo quien lo siga y arrostre el peligro. Cuando el Caballero Bermejo despliegue su insolencia frente a él, tampoco será él quien salga tras el feroz ofensor. Arturo se queda sentado, pensativo y abrumado, y delega la acción en alguno de sus valientes caballeros: en Cay, en

Lanzarote, en Galván, en Perceval. Es especialmente significativo el desarrollo de la acción en *El caballero de la Carreta de Chrétien de Troyes*, donde primero el senescal Cay y luego Lanzarote van tras el raptor de la reina, desplazando de la acción heroica al rey Arturo (que según una versión anterior era el protagonista de esa búsqueda)^[59]. El nuevo esquema de la aventura, donde es el amante de la reina y no el marido quien va a rescatarla, sirve a las pautas del amor cortés, pero también a las de la concepción del monarca como un soberano que no actúa por sí mismo, sino a través de sus fieles barones. La conducta del monarca en los avatares que rodean la búsqueda del Grial es igualmente significativa. El rey deja partir a sus nobles en pos de la gran maravilla, mientras él queda aguardando sus nuevas, esperando el regreso de los caballeros que arrostran los peligros desafortunados de la quimérica expedición^[60].

Esta imagen de Arturo es el claro trasunto novelesco de una determinada ideología, como ha mostrado muy sagazmente E. Kohler^[61]: «La realidad política relega al ideal feudal a la literatura y proporciona a ésta elementos importantes. El héroe nacional celta, Arturo, debe su fortuna en el suelo francés al hecho de que responde perfectamente a las aspiraciones de la alta nobleza transformada en nobleza de corte. Esto explica muy bien el hecho de que la novela cortés y sobre todo la novela artúrica sea vivamente estimulada por mansiones principescas como las de Blois, Champaña y Flandes, siempre en oposición a la monarquía, mientras que los reyes capetianos se mantienen por completo aparte de la literatura de su tiempo determinada por este estado de cosas. Arturo no es nunca un rey soberano, un verdadero rey; es siempre el símbolo de un estado feudal ideal representado como garante de un orden humano perfecto y propuesto como tal. Lo será hasta que una literatura que ha tomado conciencia de la situación real de la caballería mire de frente, en *La muerte de Arturo*, el crepúsculo de su mundo, consecuencia extrema del emprisionamiento de la realeza en el marco feudal y de la superioridad fatal dada al «linaje». La Tabla Redonda y el mundo artúrico deberán su pérdida a las mismas condiciones que han presidido su existencia».

En contraste con la realidad histórica que condena el futuro de la caballería como clase social, frente a las inclinaciones de la monarquía de la época (en Francia y en Inglaterra), la literatura novelesca crea un espejismo, cuya fascinante y nostálgica atracción viene doblada por su irrealidad. Arturo es el rey de este universo fantástico, mágico y quimérico, donde los caballeros triunfan del mal, de los monstruos y de los toscos villanos y los mezquinos burgueses. Tanto los grandes señores feudales como los hidalgos empobrecidos y los jóvenes desheredados que vagan en pos de fortuna encuentran en estas novelas un mundo mucho más prometedor y más vistoso que el de la dura realidad, sórdida y amenazadora. Los tiempos del rey Arturo, en que el amor y la aventura se ofrecían de modo espontáneo al arrojo de los caballeros audaces y

nobles, tiempos en que la generosidad real sabía recompensar a los buenos, en que la economía no pesaba abrumadoramente sobre las vidas de los jóvenes a quienes brindaban gloria, tierras y amores fáciles las empresas de la caballería, fueron muy distintos de la época en que vivían los novelistas cortesés^[62]. La pátina ideal de refinamiento en las maneras y la ética caballeresca son, en gran parte, ficción interesada, un juego que los escritores y los lectores de tales relatos se traen entre manos, y un espejo mágico en que quieren embaucarse ilusionadamente^[63].

El mítico Arturo queda en esta atmósfera galante y aventurera desligado de su carácter de héroe nacional, y se transforma en un paradigma universal del monarca ideal, que como la caballería misma está más allá y por encima de los intereses nacionales históricos. La ideología feudal acentúa que las fronteras fundamentales en la sociedad son las horizontales, es decir, las diferencias de clase: caballeros frente a villanos y clérigos. Las fronteras verticales, las distinciones de nacionalidad, no cuentan. Lo importante es la ética, no la economía. Y el código de la civilización caballeresca occidental es internacional. Responde a una idea de un Ordo, una jerarquía social inmutable y eterna. El código del honor, el ámbito de la cortesía, los ideales éticos (con un fundamento cristiano) son universales. También esto contribuye al éxito de los mismos y a su rápida difusión por toda Europa, así como a la larga permanencia de la retórica caballeresca^[64].

Es un trazo distintivo de la novela de caballerías el que las aventuras de los héroes acontezcan en un marco mucho más abstracto que el terreno bien delimitado de la acción épica o histórica. Mientras el guerrero del poema épico pelea por defender una tierra o una población en una bien concreta situación geográfica, en nombre de una patria o por un estandarte nacional, el caballero andante va en busca de aventuras hacia un horizonte impreciso por un paisaje fantaseado. Sólo el vasallaje al rey Arturo lo liga a un monarca y a un destino heroico, sólo su pertenencia al mundo de los elegidos de la Mesa Redonda lo provee de compañeros en esa contienda eterna contra una maldad misteriosa y ubicuamente dispersa. Los reinos de los diversos paladines de la Tabla Redonda —por más que alguna vez se distribuyan en Inglaterra, Francia, Irlanda, etc.—, son dominios feudales tan imaginarios como los dominios de Arturo. La corte —en Caerleon o Camelot— es el punto de encuentro y la única patria de esos audaces jóvenes de la noble caballería que, con ánimo deportivo y una alborozada apostura, salen al amplio mundo de la aventura. Como la misma palabra lo indica, la aventura es el espacioso ámbito de lo azaroso, en el que el elegido va a probar su valor y su valer, como en un torneo ante los ojos de las damas. A la aventura, sin rumbo previo marcha el caballero en un acto de afirmación heroica^[65].

Aquí vale la pena recordar una observación general de W.P. Ker, acerca del contraste entre la épica y estas narraciones novelescas (que, por otro lado, guardan

muchos tonos épicos):

«Los dos grandes tipos de literatura narrativa de la Edad Media pueden distinguirse por sus episodios favoritos y sus lugares habituales de aventura. Ningún tipo de aventura es tan común o está tan representado en el modo heroico antiguo como la defensa de una plaza atacada por los enemigos. Tal sucede en la historia de Hamther y Sorli en la sala de Ermanarico, en los Nibelungos en la corte de Atila, en la batalla de Finnesburh, con Walter en el paso de Wasgenstein, con Byrhnóth en Maldon, con Roldán en los Pirineos. Tales son también algunos de los pasajes más notables de las sagas islandesas: la muerte de Gunnar, el incendio de la mansión de Njal, la quema de Flugumyri, el último combate de Kjartan en Svinadal y de Grettir en Drangey.

La aventura favorita de la novela medieval es algo diferente: un caballero que cabalga a través del bosque; otro caballero; un choque de lanzas, un combate a pie con espadas, «corriendo, saltando y luchando como dos fieras salvajes»; luego, tal vez el reconocimiento: los dos caballeros pertenecen a la misma mesnada y están enrolados en la misma búsqueda.

Esta colisión de fuerzas ciegas, este torneo a discreción, ocupa el lugar del antiguo género de combate en las novelas francesas. En el tipo más antiguo en los encuentros tenía cada uno siempre sus buenas razones para el combate; no se deslizaban hacia esa especie de frivolidad combativa de los caballeros andantes de la novela»^[66].

Entre Roldán y Galván hay una enorme distancia en la actitud ante la batalla, ante la vida y la muerte al servicio de sus ideales. El sobrino del emperador Carlomagno muere al frente de sus tropas por «la dulce Francia» y la gloria del «Emperador de la barba florida», empecinado en su arrogancia que le acarrea el desastre, por no hacer sonar a tiempo su olifante para pedir socorro. Pero es un héroe franco, y el buen Dios enviará a su arcángel a recoger la espada Durandarte, que el buen vasallo de Carlomagno no quiere dejar a otras manos menos dignas. También Galván es sobrino de Arturo, y es el más ejemplar de los caballeros corteses: en torneos y amoríos no hay otro más dispuesto y gentil. Va siempre en pos de la aventura (aunque no logra el triunfo en las mayores porque se le adelantan otros campeones más apasionados y temerarios, Lanzarote, Perceval o Yvain), es gentil con las damas y espejo de toda cortesía. Su muerte en las luchas de los caballeros que preceden la catástrofe final del mundo artúrico es un síntoma de la descomposición fatal de ese mundo de caballerías, en una contienda fratricida y desesperada. Pero el frívolo y fiel Galván es el mejor representante de esa manera de vivir refinada y lúdica del caballero cortés^[67].

Justamente por su lejanía de la realidad histórica el ideal caballeresco pudo sobrevivir a las crisis y catástrofes del feudalismo, y perdurar como un fascinante repertorio de actitudes nobles durante siglos. La conducta de esos caballeros que pertenecen a un círculo de elegidos sublima algunas aspiraciones de la época, pero esta idealización trasciende el marco limitado de la ideología feudal que la anima. El espíritu de aventura, el valor del guerrero al servicio de los oprimidos, el culto del honor, la lealtad, la generosidad, la piedad con los vencidos, la gentileza en el trato social, el refinamiento de maneras, el respeto a los más débiles, el amor refinado a las damas, todo ello son ingredientes de ese ideal caballeresco que dejan huellas muy duraderas en la sensibilidad occidental. Aunque teñido de irrealidad, este cuadro de costumbres tiene una enorme capacidad de seducción. Los lectores de estas novelas y libros de caballerías leerán durante siglos esas evocaciones con una nostalgia a veces irónica.

La nostalgia está ya en los mismos comienzos del género, en las primeras novelas de este romanticismo medieval. Basta leer el pasaje inicial del Yvain de Chrétien de Troyes para advertirlo:

«Arturo, el buen rey de Bretaña, cuya excelencia nos enseña valor y cortesía, mantuvo su corte con regia magnificencia en esa fiesta tan importante que se llama de Pentecostés. El rey estaba en Carduel en el país de Gales. Tras la comida, a través de la gran sala los caballeros se congregaron allí donde los llamaban las damas, las damiselas o sus doncellas. Los unos contaban relatos varios, los otros hablaban de amor, de los sufrimientos y penas y de las grandes alegrías que tuvieron a menudo los fieles de su orden, que era por entonces muy dulce y buena. Pero ahora tiene muy pocos fieles, pues casi todos la han abandonado y por ello está amor muy rebajado. Los que antes solían amar se hacían llamar corteses, con renombre de nobles, generosos e hidalgos. Ahora amor no es sino una ficción, porque quienes nada sienten dicen que aman, pero es mentira, y fingen y mienten quienes de eso se envanecen sin ningún derecho.

Pero hablemos de los que antaño fueron y dejemos a los que ahora existen, pues mucho más vale, en mi opinión, un hombre cortés muerto que un villano vivo. Por eso me place contar un suceso que vale la pena escuchar de los tiempos del rey que fue de tal renombre que de él se habla en todos los lugares. En esto estoy de acuerdo con los Bretones: que siempre durará su fama, y que por él serán recordados los nobles caballeros elegidos que por el honor se esforzaron»^[68].

En estos versos iniciales del Yvain (vs. 1-41) Chrétien presenta ya el mundo artúrico como un recuerdo glorioso, como una época ida, que sólo se mantiene en el admirado relato de las gentes. Es un universo mítico; cargado de sugerencias

ejemplares para un tiempo que no es ya el de los héroes corteses. Era el tiempo de las aventuras maravillosas, y también, como aquí se apunta, el tiempo en que el amor era, de verdad, poderoso y auténtico.

El mundo de la novela caballerescas es también el del amor cortés. La *fine amor*, ese «juego sutil», inventado en la Occitania por los trovadores, es recogido por los novelistas para dar pasión y colorido sentimental a su mundo cortesano. Y no sólo es el amor como juego y retórica cortesana, sino también el amor fatal, el terrible amor compulsivo y desbocado, que puede oponerse a las más fuertes barreras de la sociedad, esa pasión fogosa y que la razón no puede sujetar, lo que aparecerá en las novelas. Antes de Chrétien una leyenda céltica trágica se difunde, a través de los conteos bretones y de la versión de Bréri (hoy perdida, a las que siguieron las de Bérout y Thomas), por la Francia cortesana: es la de Tristán e Isolda, magnífica historia de amor y muerte, que obsesionará a muchos largamente. Más tarde esa historia será atraída hacia el mundo artúrico y también Tristán se integrará en la compañía de los caballeros de la Tabla Redonda. En principio es otra más entre las leyendas célticas que los bardos bretones difunden y traducen al francés. Y sucede en esos tiempos lejanos y en una atmósfera misteriosa y poética como la que envuelve a los «cuentos de aventura» de la «materia de Bretaña»^[69].

Chrétien de Troyes. El primer novelista de Francia

El escritor que de un modo inolvidable y airoso introduce los temas artúricos en la tradición de la novela europea es Chrétien de Troyes, «el padre de la novela francesa» (G. Cohen)^[70]. La significación de la obra literaria de este primer gran novelista de Occidente y su impronta en la transmisión de la materia bretona bien merece que nos detengamos en el comentario de su personalidad. En sus novelas, escritas en octosílabos pareados, con un estilo «desenvuelto, nítido, directo y sutil», Chrétien recoge motivos y figuras de vario origen y las integra en sus relatos hábiles y elegantes, haciendo confluír el encanto de los misteriosos «cuentos de aventura» con las enseñanzas refinadas de los trovadores del amor cortés. «Es sin duda el poeta más grande del medievo occidental anterior a Dante» (A. Viscardi)^[71], que sabe expresar con agudeza y sensibilidad los anhelos y aspiraciones de su época y traducirlos en un conjunto de brillantes imágenes, luminosas figuras de un universo romántico y cortesano, en ese momento de un temprano humanismo que algunos estudiosos modernos califican como «el Renacimiento del siglo XII»^[72].

Buen conocedor de Ovidio, que tradujo parcialmente, adiestrado en la poética trovadoresca, lector del Roman de Eneas, es el maestro de un lenguaje y de una sensibilidad sutil^[73]. Compuso una novela sobre el tema de Tristán e Isolda, relato que, desgraciadamente no hemos conservado. Nos habría gustado saber cómo trató esa historia de amores trágicos y de una fatalidad hostil a las normas civilizadas de la cortesía, cuya vigencia expuso en sus otros relatos. El conflicto amoroso de Tristán le obsesionó y aludió a él en múltiples ocasiones, rechazando siempre su desarrollo fatídico.

Porque, en contraste con la pasión arrolladora y destructiva que domina el destino de Tristán y de Isolda, en las novelas de Chrétien se expresa una visión optimista de la existencia en el marco del mundo cortés, civilizado y fabuloso. Existen conflictos y pasiones, pero el amor y el arrojo heroico consiguen conciliarse en un final feliz, y los amantes pueden albergar su dicha en el reino idealizado de sus anhelos. El ideario caballeresco se combina con una concepción humanista de la vida noble, que halla en la «aventura» la senda hacia la perfección caballeresca. La aventura es la prueba aceptada por el caballero, la forma esencial de la vida heroica, el salto hacia una felicidad superior; en ella se define la grandeza del caballero, como guerrero y como hombre, porque esa grandeza es no sólo física sino ante todo anímica, ya que el paladín acepta de grado los riesgos de la empresa temeraria, siguiendo las pautas de la caballería, y por ello se hace acreedor al premio y consigue un reino o la mano de la bella princesa como botín. Ese «vivir peligrosamente», que podría ser el lema de los caballeros andantes que protagonizan tantos lances novelescos, va rodeado de una aureola de gloria. Por las frondas oscuras y los valles

encantados, por extraños castillos y contra monstruos temerosos avanzan los héroes que son, por destino y elección personal, los representantes de las fuerzas del Bien contra las asechanzas del Mal, representadas por felones, gigantes desalmados, brujas y encantos maléficos diversos.

La forma más desarrollada de la aventura es la «queste», la búsqueda de un objeto mágico, como el Grial, o la persecución de un ser desaparecido, como la emprendida por Lanzarote en pos de la reina Ginebra. La queste, «búsqueda» (o «demanda», en la vieja expresión castellana) que se transforma en peregrinación, permite el enlace concatenado de encuentros peligrosos, cada vez más terribles, que recargan de «suspense», en la larga y dura carrera de obstáculos, el caminar del héroe. Dos de las novelas de Chrétien se estructuran en torno al esquema de la «búsqueda», muy productivo en la larga serie de los libros de caballerías posteriores. Son *El Caballero de la Carreta* y *El cuento del Grial*, cuyos protagonistas, Lanzarote y Perceval, encarnan los personajes más influyentes de los creados, o al menos configurados espiritualmente, de modo perdurable por Chrétien.

Sus continuadores e imitadores prodigarán los episodios, repetirán las escenas hasta la pesadumbre, multiplicarán los encuentros, las maravillas y aventuras, más o menos similares. En algún caso el relato se recargará con un simbolismo religioso más acentuado (en el ciclo dedicado al tema del Santo Grial), y se cubrirá de mayor tragicidad o de melancolía (como en *La muerte de Arturo*). En muchos casos serán añadidos prosaicos los que aumenten el caudal narrativo de los textos, escritos ya en prosa, muy significativamente, a diferencia de estas primeras novelas versificadas, pioneras de la literatura caballeresca cortés, de una fresca poética y un encanto estilístico inigualable. Son composiciones para ser recitadas en el círculo de la corte, escuchadas antes que leídas. El octosílabo resulta un metro ágil, en el que tanto la narración como el diálogo son fluidos y nunca pesados, al menos en manos de Chrétien, a pesar de la aparente cadencia monótona de los pareados. El verso ayuda a la memoria del recitador, y explica también ciertos efectos del estilo, que las traducciones en prosa dan descoloridos. El poeta trata de obtener siempre la atención de sus auditores, mediante la vivacidad de la narración, la rapidez en los coloquios, y algunas notas sorprendentes y coloristas bien distribuidas, junto con algunos rodeos y lentitud a ratos. La poesía de Chrétien está tanto en la forma como en el contenido de sus «cuentos de aventura». Rescatados de la narración oral de juglares y bardos bretones, de esos conteos que los novelistas cortesanos tratan con un cierto distanciamiento, los relatos de tema artúrico cobran un nuevo sentido y una nueva composición mejor estructurada y pulida. Ese *sen* y esa *bele conjointure* son lo que el novelista impone sobre la materia fabulosa narrada.

De Chrétien poseemos cinco relatos novelescos de tema bretón^[74]: Erec y

Enide, Cligés, Yvain, El caballero de la carreta y El cuento del Grial. Los dos últimos suelen ser designados por el nombre de sus famosos protagonistas: Lanzarote y Perceval. Por alguna referencia a sus protectores o a algún dato concreto de sus circunstancias podemos fechar aproximadamente estas obras: Erec, la primera, pudo componerse entre 1165 y 1170, Cligés entre 1170 y 1176, Yvain y El caballero de la carreta, en los que trabajó al tiempo, entre 1177 y 1181, Perceval entre 1181 y 1191. Esta cronología coincide, a grandes líneas, con una cierta evolución espiritual del novelista. Pero puede decirse que ya Erec y Enide es una obra de plenitud del novelista, que en su juventud había romanceado varios textos ovidianos (los Remedios Amoris y el Ars Amandi, y un par de episodios de las Metamorfosis) y escrito otro texto novelesco Guillermo de Inglaterra (que hemos conservado). Las primeras novelas están escritas en la corte de los condes de Champaña, es decir, de Enrique I, el Liberal (un adjetivo muy cortés, aludiendo a su generosidad), y su esposa María, hija de la magnífica Leonor de Aquitania, que fuera reina de Francia y luego de Inglaterra. A la muerte del conde, cuando su esposa, la brillante María de Champaña, que supo presidir «cortes de amor», para quien el capellán Andreas compuso su Ars honeste amandi, y que sugirió a Chrétien el tema central de El caballero de la carreta, se sintió impulsada a un retiro devoto, él entró al servicio de otro gran señor feudal: Felipe de Alsacia, conde de Flandes, para quien escribió El cuento del Grial con una dedicatoria especialmente elogiosa. Fue su última novela, que no llegó a concluir porque le interrumpió la llegada de la muerte.

Poco más sabemos de Chrétien: Como de tantos otros escritores medievales no tenemos otras noticias de su vida que las que él mismo dejó deslizarse en su obra. Viviría en Troyes o en Provins, en la atmósfera elegante de la corte de Champaña, y luego en la de Flandes. Probablemente viajó a Nantes (en la boda del Duque de Bretaña en 1158, y pudo allí observar algunos detalles que luego introdujo en la descripción de la espléndida ceremonia de bodas de Erec y Enide en su novela), y es muy posible que cruzara alguna vez el canal de la Mancha y visitara el sur de Inglaterra, admirando el castillo de Windsor (que describe en su Cligés).

Es fácil imaginarnos al novelista escuchando muy atento los relatos que los arpistas y troveros bretones traían a la corte de Champaña, donde no faltarían los ecos de los trovadores, sobre los que la protección de la condesa María era ya una tradición familiar. Allí admiró la elegancia de las damas, sus atuendos vistosos y sus graciosos ademanes. Los personajes femeninos de sus novelas: la altiva Ginebra, la fiel y dócil Enide, la orgullosa Soredamor, la traviesa Fenicia, la ingeniosa Lunete, la cauta Laudine, la graciosa Blancaflor, tuvieron tal vez en damas y damiselas de aquel ambiente refinado sus prototipos. En todo caso Chrétien pensaba en este público cuando componía, con una cierta ironía y un toque ligero de humor, sus escenas más delicadas también resulta fácil imaginarse al escritor de oídos atentos y ojos agudos

que «se encuentra con la abigarrada muchedumbre de los mercaderes de las célebres ferias de Champaña, adonde acuden los de Flandes, con ricas vestiduras, los de Artois, especialmente los de Arras, cargados con los panni artegiani que les compran los mercaderes llegados de Oriente, cargados con especias, tejidos de seda pintada y armaduras damasquinadas. De ellos toma los modelos de elegancia que le brinda a la juventud dorada, en aquellas descripciones que, para ésta, hacen las veces de revista de modas. Confundido con los mercaderes, ve de cerca a los juglares que, desde luego, le han de enseñar mucho más que aquellos, aunque él ya no cante «gestas», pero aún pueden suministrarle modelos de «combates singulares» (duelos); a no ser que prefiera tomarlos en la realidad de los brillantes torneos, en los que los caballeros armados se enfrentan en la liza, lanzas apuntadas desde la barrera, mientras en lo alto de los palcos, engalanados con follajes y tapices, las damas de elevada alcurnia y sus azafatas, cual Ginebra y sus doncellas, contemplan las hazañas que les están dedicadas, como lo atestiguan los distintivos, bandas, mangas, tejidos que prestaron para servir de colores y estandartes. El juego de la guerra y el amor hace las veces de las luchas épicas y la cruzada de Oriente»^[75].

Estas líneas de G. Cohen subrayan lo que hemos venido apuntando. Chrétien de Troyes es el poeta de este mundo refinado y selecto, al que proporciona una imagen ideal en la que contemplarse, de acuerdo con una ideología utópica. Al margen de este mundo cortés están los villanos del campo y los burgueses de las ciudades, que apenas asoman por el escenario de las novelas, y cuando lo hacen resultan caricaturizados como seres deformes y mezquinos, que dejan una nota turbia en ese ámbito de la proeza y el galanteo. Lo que sí hay en las novelas son caballeros felones y tremendos encantamientos, pero los derrota indefectiblemente la decidida actitud del protagonista, y su arrojo ejemplar y redentor.

Sólo una vez aparece un terrible cuadro realista en el que el novelista pinta la miseria de las trabajadoras de la seda, la incipiente industria que había de dar fama a Troyes. Es un cuadro muy interesante, que suele ser citado por cuantos estudian a Chrétien. Es la última empresa de Yvain, que lleva el nombre de «la pésima aventura». El héroe llega a un castillo donde se encuentran retenidas prisioneras trescientas doncellas, que el rey de la Isla de las Doncellas ha entregado como rehenes al malvado señor del castillo. Yvain se queda impresionado ante la miseria de estas obreras a jornal, explotadas cruelmente.

Con hilo de oro y seda trabajaban, cada una lo mejor que sabía, pero en tal pobreza estaban, que en sus codos y sus pechos, sus ropas estaban en hilachas, y mugrientas en la espalda las camisas.

Flacos los cuellos y los rostros pálidos tenían por el hambre y la enfermedad.

Él las ve y lo ven ellas, y bajan la frente y lloran todas... ante el caballero, protector de los débiles y redentor de cautivos, se alza el lamento de las doncellas, estas trescientas obreras explotadas en este fantástico castillo, que es el trasunto de uno de los telares de la época.

Siempre ropas de seda tejeremos, y no por eso mejor vestiremos.

Siempre andaremos pobres y desnudas, siempre tendremos hambre y sed.

Jamás conseguiremos tal ganancia que nos permita tener qué comer.

Tan sólo pan tenemos de continuo, poco por la mañana y por la noche menos, pues de la labor de nuestras manos no tendrá cada una para su vivir más que cuatro dineros de la libra.

Y con eso no tenemos bastante para obtener carne y vestidos.

Pues quien gana a la semana veinte sueldos no sale de pobreza.

Y así sabed todos vosotros qué no hay ninguna de aquí que más sueldos logre reunir.

Con esto sería rico un duque y nosotras estamos en la miseria.

Pero se enriquece de nuestros salarios aquel para quien trabajamos.

De la noche gran parte pasamos en vela, y todo el día seguimos trabajando.

Nos amenazan con apalearnos nuestro cuerpo en cuanto reposamos, de modo que ni a descansar nos atrevemos.

Incluido en el marco del relato fantástico, este lamento, «primer canto de queja de los obreros en la literatura europea»^[76], suena como una nota extraña. El novelista lo sitúa, como ya dijimos, en un territorio fabuloso, al que sólo el caballero errante accede y en el que logra, como de costumbre, salir victorioso, redimiendo a las prisioneras. Pero esta excepción, por la que irrumpe en el mundo encantado del relato un fragmento de la sórdida realidad de una de las primeras industrias textiles, con su explotación de los más débiles, es una muestra más de la inteligencia y la agudeza de observación de Chrétien.

Convendría señalar también su habilidad como psicólogo, tanto en la descripción de actitudes como en la soltura de los coloquios, diálogos de amores o de

encuentros misteriosos. También hay monólogos o actos de reflexión, que en ocasiones presenta como el conflicto dramático entre dos abstracciones morales, como Piedad frente a Generosidad (en *El caballero de la carreta*, vs. 2850 y ss.) o Amor frente a Razón (id., vs. 364 y ss.), o Amor contra Odio (en *Yvain*, vs. 6005 y ss.). Desde luego que Chrétien ha aprendido mucho en sus lecturas y versiones de Ovidio, y que aprovechó las enseñanzas del *Roman de Eneas*; pero deja muy atrás a estos textos en cuanto a finura psicológica. Una mezcla de ingenuidad y de habilidad no exenta de humorismo da vida a las figuras de sus personajes, a sus variadas figuras de mujer, y a los caracteres más personalmente definidos de sus héroes: Yvain, Lanzarote, y Perceval. Frente a figuras que son casi típicas de los relatos caballerescos, como el ceremonioso Arturo, el torpe Cay, o el elegante, apuesto y a veces un tanto frívolo Galván, estos héroes tienen un carácter propio. Por ello viven sus aventuras como un drama, y las peripecias de la narración tienen también un eco anímico. Los tres presentan una personalidad honda y bien definida. (La tradición novelesca posterior desarrollará la psicología de Lanzarote y Perceval, pero lo esencial de sus figuras está ya, magistralmente esbozado, en las novelas de Chrétien).

En el esquema básico de las novelas de Chrétien, lo que él llama «la conjointure», encontramos algunos trazos genéricos que pueden advertirse en la trama de los cinco relatos^[77]. La novela suele comenzar por la evocación de la corte del rey Arturo en una fiesta solemne y suele concluir con el regreso victorioso del protagonista a la corte, donde se celebra con otra fiesta su triunfo. (Sólo en *Perceval* o el *Cuento del Grial* tenemos un comienzo notoriamente distinto; aquí la corte no aparece hasta el verso 833, y esta novela quedó inconclusa (aunque bien podemos suponer que si la pronta presencia de la muerte no hubiera impedido al novelista acabar el relato, éste habría tenido el acostumbrado final feliz). La trama de los relatos es episódica, es decir, que están formados mediante la suma de varias aventuras enlazadas en una serie de creciente intensidad emotiva. En todas ellas se puede notar una pausa intermedia de la acción —que corresponde a un primer triunfo del héroe, y que a veces se acompaña por un primer regreso de éste, con su botín, a la corte—, seguida de una segunda marcha hacia el ámbito misterioso de la aventura definitiva, en la que el protagonista revalida su condición ejemplar. En las novelas de *queste* (*El caballero de la carreta* y *El cuento del Grial*) a la peregrinación del protagonista en busca de su objetivo precioso y lejano se contrapone la marcha emprendida por otro paladín de la Mesa Redonda. Es Galván, el sobrino leal y caballero de fáciles amoríos, quien se lanza en una ruta paralela a la de Lanzarote y de Perceval, a una desafortada persecución del objeto mágico o de la reina raptada. Pero el premio y la victoria final está reservado al elegido, al héroe que pone en juego todo su ser en esa *queste*. Sólo Lanzarote puede rescatar a Ginebra, sólo Perceval (en el relato de Chrétien) puede resolver el enigma del misterioso Grial. Los episodios menores de las novelas tienen rasgos típicos y tópicos, pertenecen al repertorio convencional de las narraciones

caballerescas. Castillos con princesas que esperan y acogen a los caballeros andantes con exquisita cortesía y seductora belleza. Florestas en las que aguardan desafíos sorprendentes: alguna doncella que reclama los auxilios del héroe, algún taimado y oscuro caballero que niega el paso. Enanos maléficos, encantamientos, piadosos eremitas, hospitalarios vavadores, torneos, todas estas criaturas forman parte del escenario coloreado y fabuloso por donde discurre el itinerario impreciso del héroe, que en principio va sin un rumbo previo en pos de la aventura.

Es un esquema narrativo que tiene algo en común con el esquema de los cuentos de hadas, con un fondo de folktale reintegrado en un tipo superior de literatura. Sin duda ese desarrollo y ese repertorio satisfacen las expectativas del público al que se presentan tales novelas. El «horizonte de expectación» del público —en el sentido que da al término H.R. Jaus[sic]^[78]— acoge estos textos que, a un nivel superior, con mayor complejidad, reproducen el esquema que los «cuentos de aventura» ofrecen a un nivel más simple. J. Frappier ha dicho que «en cierto sentido Chrétien fue el Ovidio de una mitología céltica en desintegración», y esa es una comparación muy acertada en cuanto se refiere al fondo temático, a los elementos fabulosos, a los motivos menores de la narración, extraídos de viejos relatos orales del fantástico repertorio mítico de antiguo abolengo, y a la configuración nueva y un tanto irónica y profana que el novelista imprime a esos viejos motivos míticos. Antes de Chrétien están, por otra parte, las novelas de tema grecorromano, las de la «materia de Roma», es decir el Roman de Thebes, el Eneas, el Roman de Troie, y el Roman de Alexandre. Y está también toda la teoría y la poesía trovadoresca sobre el «amor cortés». Chrétien recrea y sintetiza en los cauces amplios del género novelesco, asimila y reinterpreta con amplia libertad y con un estilo mucho más sutil y flexible. No es la originalidad en el contenido fantástico lo que caracteriza a nuestro novelista. Es la reinterpretación de ese repertorio mítico al servicio de una sensibilidad personal y una ideología cortés, pero no falta de un cierto humanismo y un fino sentido de la psicología romántica, lo que caracteriza al primer novelista de Francia.

Por eso, si se analiza la obra de Chrétien desde la perspectiva de la materia narrativa, buscando simplemente las fuentes tradicionales, rastreando los temas y motivos, considerando su papel como transmisor de unos mitos de origen céltico (ya traducidos al francés por los conteos bretones) es fácil incurrir en un error de apreciación. En su narrativa Chrétien expresa una manera personal de ver la vida —siempre, claro está, al gusto de sus protectores y mecenas— sirviéndose como medios expresivos de personajes y episodios fabulosos de extraño abolengo mítico^[79]. Es mucho más que un buen narrador, es un poeta y un educador, un civilizado observador y recreador de una época primorosa de la cultura europea. Los novelistas posteriores, que compondrán en prosa una summa novelesca artúrica mucho más amplia y más completa, en un espíritu muy distante del de este primer novelista, relegarán al olvido

por siglos los textos del poeta cortesano del siglo XII. Dante, que cita la novela de Lanzarote, se refiere a la vasta obra en prosa, pero desconoce ya la obra de Chrétien. Tras un brillo y una fama rápida, que difundió sus temas por toda Europa, las novelas de Chrétien, las novelas en verso, fueron relegadas y suplantadas en el fervor de los lectores y auditores de libros de caballerías por los relatos más modernos, complicados y prosaicos de sus continuadores. En cierto modo esta nueva boga significa una decadencia, desde el punto de vista de la poesía y la fresca e ingenuidad. Se han repetido luego los esquemas y los personajes, pero un tanto trivializados, más mecánicos y fríos, porque la novela de caballería se presta a esta fabricación en serie, olvidando las imágenes originales del poeta, los personajes de una hondura y una vivacidad singular. Se han recargado los elementos simbólicos y se han dejado perder muchos trazos poéticos que sólo el verdadero artista sabe imponer a su obra. Las novelas de Chrétien son contemporáneas de las últimas grandes creaciones del arte románico y las primeras del gótico; las largas novelas en prosa de la Vulgata artúrica se corresponden con las grandes creaciones del gótico, de ese arte más abstracto, de los grandes ventanales, de complicada lacería. Y las complicadas tramas de algunas de esas novelas, con sus entrelacements, recuerdan las complicadas nervaduras de algunas bóvedas góticas o el trazado de algunos ventanales del gótico que se hace cada vez más florido. Tal vez hoy muchos preferimos la sencillez y la claridad de unas obras más ingenuas a las complicaciones posteriores, y también por eso nuestra sensibilidad aprecia mejor el arte novelesco de Chrétien de Troyes, en ese renacimiento singular de la segunda mitad del siglo XII^[80]

Volveremos todavía más adelante sobre esta distancia espiritual entre las novelas en verso y las continuaciones en prosa. Pero para comprender mejor la aportación de este autor quizás conviene que resumamos el contenido y el desarrollo de alguna novela. Por no alargarnos con la presentación y análisis de las cinco (que hemos hecho en otro lugar), vamos a elegir la más antigua, Erec, y la última, Perceval o el Cuento del Grial, como muestras de su composición. Ya el Erec, como hemos señalado, es una obra de madurez artística y no una obra primeriza. Tanto en su capacidad narrativa como en su vigor poético presenta todos los brillos de obras posteriores, y se presta a un análisis, como el realizado magistralmente por R. R. Bezzola^[81], de motivos y ensamblaje de temas, válido para toda la obra de Chrétien.

Si Cligés, con su ambiente bizantino y el motivo de la «falsa muerta» y su polémica antitristaniana, es una novela muy original; si El Caballero de la Carreta, con esa cabalgada ensimismada y casi onírica de Lanzarote y el viaje al «País de donde nadie retorna», posee un atractivo indudable^[82]; si Yvain o el Caballero del León es el relato mejor construido y la obra maestra del novelista desde la perspectiva de su arte narrativo, de su arquitectura y de su psicología; Perceval es el texto más

fascinante, el que ha dejado más larga huella en la literatura posterior por su enigmática carga de símbolos poéticos. De algún modo, esta novela inacabada —e inacabada por un motivo muy diferente a lo inacabado de *El caballero de la Carreta*, cuya conclusión Chrétien prefirió dejar en manos de un colaborador: Geoffroi de Lagny— es el testamento espiritual del novelista y del poeta. Hay una evolución lenta del pensamiento de Chrétien, y desde el mundo brillante de Erec y Enide hasta el mundo espiritual del Cuento del Grial hay importantes variaciones de matices y tonos.

La historia de Perceval es la historia de una educación sentimental y espiritual. El joven ingenuo que se eleva al mundo de la caballería y que desde éste debe ascender a un plano superior de humanidad para resolver el misterio del Santo Grial y devolver la salud al Rey Pescador y la fertilidad al yermo país, a esa *Terre Gaste*, que su ignorancia y su despreocupación condenaron, es un tema de gran resonancia mítica. Este es, sin duda, uno de los grandes mitos del Medievo, con múltiples ecos modernos. Como el *Tristán*, inspirará a Wagner, a través de los continuadores alemanes que mucho antes lo reinterpretaron con honda poesía. El joven ingenuo, criado en la soledad y en la pureza, conocerá algunas variantes, tanto en su caracterización personal como en su nombre. Finalmente, en el gran ciclo en prosa, Perceval será sustituido por Galaad, paladín más puro para una *queste* más mística. Pero también aquí podemos decir algo que ya apuntábamos en general sobre los continuadores y los refundidores de estas novelas. Ni el Perceval de la *Vulgata*, ni *Perlesvaus*, ni *Parsifal*, ni Galaad, poseen la gracia y el encanto de la figura juvenil que aparece en la narración de Chrétien. Otros héroes se mueven impulsados por el amor y el deseo de gloria personal; pero el impulso que lleva al joven e ingenuo Perceval a convertirse en un caballero errante y, más tarde, en un desesperado buscador del Grial, sufriendo en un camino de perfección espiritual, trasciende el mundo de la mundana cortesía.

Resumen de «Erec y Enide»^[83]

En el día de la Pascua, en primavera, el rey Arruro ha reunido su brillante corte en su palacio de Caradigan. Y allí decide el rey emprender la cacería del ciervo blanco para reinstaurar una antigua costumbre. Galván advierte que tal uso puede suscitar alguna querrela, ya que quien cace al ciervo tiene el privilegio de dar un beso a la dama que elija como la más bella de la corte, y la elección podría herir alguna susceptibilidad. Con entusiasmo casi todos los nobles, con Arturo al frente, salen con sus jaurías en pos de la presa, mientras quedan atrás en un bosque la reina Ginebra, una de sus doncellas, y el joven caballero que las escolta, Erec.

En un claro del bosque se topan con un caballero armado, al que acompañan una bella joven y un enano, portador de un látigo. La reina envía a su doncella para que pregunte quiénes son y ésta recibe dos brutales latigazos del enano. Erec avanza y recibe otro latigazo en la cara. El caballero le amenaza de muerte si intenta atacar al enano, y Erec, que no va provisto de su armadura, ha de ceder y retirarse.

Pero obtiene permiso de la reina para emprender la persecución del descortés caballero y sus acompañantes, a fin de investigar su identidad y vengar su afrenta, prometiendo volver en el plazo de tres días. Mientras tanto la cacería cortesana ha finalizado felizmente, y el rey Arturo, que ha capturado al raro ciervo blanco, va a dar su veredicto sobre cuál es la dama más bella de la corte, a la que dará el beso. Ginebra le ruega que demore su decisión tres días, hasta que Erec regrese, y el rey accede a la petición.

Tras el caballero, la dama y el enano llega Erec a una ciudad en fiestas. Allí es acogido hospitalariamente por un hidalgo de escasa hacienda, pero de muy nobles maneras y viejo linaje.

En la casa del vavador Erec es recibido por la bella hija de éste, y el joven queda prendado de la hermosura y la gracia de la muchacha. El padre de Enide le da noticias de su posición social, venida a menos, pero que espera reponerse con el matrimonio de la joven, confiado en que la casará con algún noble rico y poderoso. A la vez le informa acerca del misterioso personaje a quien Erec persigue: es un caballero que acude todos los años al torneo de la ciudad, cuyo premio es un halcón. Ya lo ha ganado en las últimas ocasiones y nadie se atreve ya a disputarle el triunfo. Erec reclama una armadura para enfrentarse a él, y el vavador le ofrece la suya propia. Erec se presenta como quien es, el hijo del rey Lac de Bretaña, y su huésped, admirado y contento al conocer su regia ascendencia, le ofrece la mano de su hija.

La joven ciñe las armas al caballero. Escenas del torneo, con fieras acometidas de ambos contendientes. Erec vence y el vencido, Ider, hijo de Nut, suplica por su

vida. Obtiene gracia, con la condición de que ha de acudir a la corte del rey Arturo, donde, tras referir la victoria de Erec, quedará a merced de la reina Ginebra hasta la vuelta del caballero.

Se presentan Erec y su prometida, Enide, en la corte. La belleza y las amables cualidades de la joven convocan la admiración de todos. La reina la protege, le regala un precioso vestido y la introduce en la sociedad aristocrática. Es a Enide a quien el rey Arturo da el beso ritual.

Boda de Erec y Enide (a quien se nombra aquí por primera vez con su nombre propio) en una gran ceremonia que oficia el arzobispo de Canterbury. Descripción de los festejos y torneos. En este punto enumera Chrétien los nombres de algunos de los famosos héroes que asisten a la fiesta.

Erec se retira con su esposa al magnífico castillo del rey Lac en Carnant, donde llevará una vida principesca y señorial.

En las dulzuras de esta vida matrimonial plácida, junto a su encantadora esposa, pasa Erec meses, olvidado del mundo exterior, de los torneos y las hazañas del mester caballeresco. Y ya la gente murmura sobre su apartamiento, censurando en sus hablillas ese apartamiento y renuncia. Enide, que ha oído las murmuraciones, se queja, en un insomnio nocturno, de que por su culpa haya abandonado su noble esposo el mundo de la caballería. Entre sueños, Erec acierta a oír la última frase de sus quejas: ¡«Qué desgracia hubiste!» («Com mar i fus!»). Ya desvelado, le pide a su llorosa compañera una explicación de sus lamentos, y ella le cuenta las acusaciones que se le hacen por haberlo alejado, con su matrimonio, del servicio a la caballería.

Al punto ordena Erec a Enide que se vista sus mejores galas y, mientras los criados le disponen dos caballos, se reviste de su armadura. A toda prisa manda a Enide que le siga a caballo, sin dirigirle la palabra por ningún motivo. Y sin más escolta, seguido sólo por su silenciosa y fiel mujer, sale del castillo, sin rumbo fijo, «a la aventura».

Primeros encuentros de la serie de aventuras: dos choques con bandoleros (tres primero y cinco luego), que derrota el héroe, y victoria sobre el conde Galoain, prendado de Enide, que le tiende una traidora emboscada. Por tres veces la joven, amorosa y angustiada, rompe el silencio, para advertirle, de los peligros inminentes, y Erec le repite con duras palabras su prohibición.

Aparece un fiero adversario, Guivret el Pequeño, valeroso caballero de escasa estatura, al que, tras una dura refriega, Erec vence, y que, tras esta derrota, se

convierte en su fiel amigo. De nuevo llegan a la corte del rey Arturo, donde, a pesar de las insistentes peticiones de todos, Erec se niega a detenerse, prosiguiendo su marcha en pos de nuevas aventuras.

Al acudir en socorro de una joven cuyo amante está asaltado por dos tremendos gigantes, Erec los vence, pero queda malherido y cae desmayado a los pies de Enide. El conde de Limors, que pasa por aquel lugar con su escolta, recoge a la desconsolada dama y al supuesto cadáver. En la sala de su castillo, el conde con apasionamiento y ferocidad golpea a Enide, que se resiste a ceder a sus deseos. Entonces se recobra Erec, incorporándose con gran susto de la concurrencia. Y de un mandoble hiende la cabeza del conde y, con su mujer, huye del castillo, aprovechando la confusión y revuelo general.

Mientras cabalgan huyendo bajo la luz de la luna, Erec abraza y conforta con dulces palabras a su esposa, cuya fidelidad ha quedado patente en la serie de encuentros anteriores. Es una hermosa escena romántica.

De nuevo se encuentran con un caballero que combate a Erec y que, estando él desfallecido por sus heridas, lo derriba del caballo. Enide suplica por su vida. Entonces el vencedor reconoce a ambos y se da a conocer. Es Guivret, que se duele de la confusión. Los recoge y alberga en su castillo, hasta que Erec se repone de sus heridas. En la convalecencia se afirma el amor de los esposos. Al cabo de dos semanas, escoltados por Guivret, se encaminan hacia la corte de Arturo, reunida entonces en Carduel.

De camino pasan ante una villa admirable, muy bien fortificada. Guivret les informa sobre ésta, la isla de Brandigan, y les cuenta que su entrada está sujeta a un terrible riesgo de muerte. La misteriosa aventura que allí aguarda recibe el nombre amable de «la Alegría de la Corte» (La Joie de la Cour). Seducido por el misterio y el nombre, Erec exclama que nadie podrá impedirle que vaya a la búsqueda de esa «alegría».

Así que entra en la ciudad, donde las gentes los miran con rostro y gestos de congoja, pensando en los muchos caballeros que perdieron la vida en la misma aventura. El rey de la misma, Evrain, los recibe en su castillo hospitalariamente, y de nuevo los previene de los riesgos terribles de la aventura. Erec insiste en afrontarla y el rey le acompaña entonces hasta la entrada a un magnífico jardín, en cuyo interior aguarda la aventura. Erec se despide de su mujer y sus compañeros y penetra en el misterioso reducto.

Aquí le sorprende una espantosa visión. Hay numerosas picas enhiestas, como

una valla, en cuya punta está clavada la cabeza de un caballero con su yelmo. Una de las picas está vacía, en espera del próximo visitante audaz del secreto vergel. Más allá atisba Erec a una bella doncella solitaria. Al acercarse a ésta, aparece un amenazador caballero que lanza su reto a nuestro héroe. Es un gigantesco guerrero de armadura roja. Se entabla un feroz duelo, y es Erec el vencedor. El derrotado suplica gracia, y el vencedor se la concede a condición de que le cuente su historia y renuncie a su actitud belicosa.

El caballero vencido se denomina Mabonagrain, sobrino del buen rey Evrain, y explica que defiende la soledad del jardín a petición de su amada, dando la muerte a los intrusos, tras duro combate. Sobre Mabonagrain pesa un encantamiento: está prisionero en el jardín hasta que alguien le venza y haga sonar un maravilloso cuerno, cuyo son anuncia que el encantamiento se ha quebrado y de así inicio a la «alegría de la corte», de ahí el nombre de la aventura. Erec hace sonar el famoso cuerno. Los que aguardan fuera y todo el pueblo acuden regocijados a vitorear al liberador. La dama del jardín, que tan celosa de su soledad y tan altiva se mostraba, resulta ser prima de Enide, y también ella se une a la alegría general.

En el apogeo de su gloria caballeresca llegan Erec y Enide a la corte del Rey Arturo. Ha muerto el anciano rey Lac, padre de nuestro héroe, y Erec y Enide son coronados reyes por Arturo el día de Navidad, en la catedral de Nantes en una fastuosa ceremonia. El novelista describe algunos rasgos de la misma: el número de invitados y los bordados del vestido de Erec. Y con esta pompa y alegría, evocadas con ágiles toques, concluye el relato.

Resumen de «Perceval o el Cuento del Grial»

La novela se abre con un amplio prólogo, de casi cien versos, de encomio fervoroso al conde de Flandes Felipe de Alsacia, el nuevo mecenas de Chrétien, «que vale más que Alejandro» por sus virtudes y su generosidad.

Luego comienza el relato, con un cuadro un tanto lírico: «Era el tiempo en que los árboles florecen en el bosque y los prados verdean, los pájaros cantan dulcemente en sus latines por la mañana y toda criatura se inflama de alegría, cuando el hijo de la Dama Viuda se levantó en la yerma Floresta Solitaria y sin pereza ensilló su corcel, cogió tres venablos y salió así de la morada de su madre». De modo tan brioso comienza la historia de Perceval, un muchacho aún sin nombre, criado por su madre viuda en la soledad del retiro selvático, apartado e ignorante de la vida caballeresca. La Dama Viuda, que perdió en lances armados a su marido y a sus otros hijos, pretende conservar así a salvo de los riesgos de la caballería al único varón de la familia. Pero el muchacho se echa al campo en esta hermosa mañana de primavera en sus tierras galesas, en el bosque, descubre un espectáculo para él insólito: cinco caballeros que cabalgan con todo su arnés. La aparición de esos jinetes con sus armaduras le resulta tan admirable que, con una ingenuidad característica, los toma por ángeles celestes. Luego se acerca y les pregunta por su real condición y sus armamentos. Aquí decide su vocación: quiere ser armado caballero en la corte del rey Arturo.

Es grande el dolor de la madre cuando se entera de tal descubrimiento y decisión. Ella le revela entonces la caballeresca condición de su padre y sus hermanos, y le da algunos consejos sobre la actitud del caballero: ha de socorrer a las doncellas, cortejarlas con cortesía, y venerar los santuarios e iglesias. Llega la inevitable despedida. El joven, vestido a la rústica usanza galesa, armado de su venablo, se pone en camino. En la partida, vuelve un momento la vista atrás y ve cómo su madre cae desmayada de dolor a la entrada del puente levadizo. Pero el joven no detiene el trote de su cabalgadura, sino que prosigue su marcha, y esa noche pernocta ya en el bosque tenebroso.

Por la mañana el muchacho descubre en un bello prado una espléndida tienda de campaña, rodeada de unas improvisadas chozas, y hacia ella encamina sus pasos. En tal lugar se encuentra sola y dormida una hermosa damisela, que sus doncellas han dejado en la cama, bajo colcha de seda, mientras iban a recoger algunas flores matutinas. Recordando los consejos de su madre e interpretándolos muy torpemente el joven despierta a la doncella de la tienda, la besa por la fuerza, le arrebató su anillo precioso, y, tras consumir el rico almuerzo preparado en la tienda, se despide de ella. Cuando poco después llega el caballero amigo de la hermosa y se entera de lo sucedido, se enfurece con ella, lleno de desconfianza en su conducta. Y la conmina a

seguirle, sin que ni ella ni su montura reciban comida ni trato alguno, sin que la joven pueda cambiar sus vestidos, hasta que él haya tomado cumplida venganza de tal afrenta, cortándole la cabeza al intruso desconocido.

Entre tanto el muchacho llega en su cabalgar hasta Carduel, en donde se halla el rey Arturo, apesadumbrado por la ausencia de muchos de sus caballeros y porque el Caballero Rojo viene a disputarle aquellas tierras. El Caballero Rojo sale de la corte después de lanzar su desafío, tras de haber arrebatado al rey Arturo la copa misma en la que el rey bebía. El muchacho, que penetra a caballo hasta la misma sala donde se encuentra apesadumbrado y pensativo el buen rey, le pide que le arme caballero y le dé una armadura como la del Caballero Rojo que ha encontrado a su paso. Cay, el senescal, le contesta, en son de burla, que le conceden esa misma armadura, con tal de que vaya él mismo a por ella. Una doncella del séquito cortesano alaba a Perceval como a quien será el mejor caballero de la tierra, y es abofeteada por el violento senescal.

El muchacho sale en busca del Caballero Rojo, lo encuentra y lo derriba pronto, asaetándole el venablo en un ojo en mortal herida. Luego lo despoja de la armadura que él se reviste y parte hacia desconocido rumbo. Más allá en la costa del mar solicita albergue en un castillo. Lo acoge hospitalariamente el señor del mismo, Gornemant de Goort, quien le da las primeras lecciones sobre las armas y los usos de la caballería, y le calza luego las espuelas de caballero. Luego se despide el joven inquieto de este vavador hospitalario, quien le da un consejo que ha de tener importancia en su futuro destino: le recomienda no hablar demasiado ni fuera de ocasión.

Alcanza después el castillo de Belrepeire, plaza fuerte, donde los pobladores, a pesar de su evidente miseria, le acogen con amabilidad. La doncella que es señora del castillo le trata con una extraordinaria cortesía. Con su radiante belleza y su dulce trato, esta doncella es una figura seductora. Por la noche acude llorosa al aposento del muchacho para referirle su angustiada situación. Sus tierras se ven asoladas por el feroz Anguinguerón, senescal de Clamadeu de las Islas, y el castillo, escaso de provisiones, está a punto de rendirse a sus opresores. El muchacho la consuela y la invita, ingenuamente, a compartir su lecho esa noche.

Al día siguiente sale el joven caballero, con su armadura bermeja, a retar a duelo a Anguinguerón, al que derrota y envía a la corte del rey Arturo, para que proclame allí su victoria y se declare prisionero del rey, de acuerdo con lo enseñado por Gornemant. Continúa el asedio Clamadeu, que también es vencido por el muchacho y sometido a la misma pena que su senescal. En la fiesta de Pentecostés se presentan ambos ante la corte. La doncella abofeteada por el senescal Cay ve realizarse lo que

profetizó, y también ahora los vencidos anuncian que el torpe senescal recibirá un justo pago de su ultraje. Mientras tanto, el muchacho se despide de la gentil doncella del castillo de Belrepeire, su amada Blancaflor, prometiéndole volver, para ir a visitar a su madre.

Después de cabalgar todo el día por tierras desiertas llega a una roca a cuyos pies fluye un amplio río. En éste, desde su barca, un misterioso pescador le informa que es imposible vadear el río por allí, y le invita a albergarse en su castillo, en la misma orilla. El muchacho descubre el hermoso castillo apenas traspone la colina. Allí es recibido muy hospitalariamente. En la sala vasta junto al hogar le saluda el noble señor de la mansión, postrado en un lecho de enfermo. El anfitrión ofrece al joven una magnífica espada, que acaba de entregarle un mensajero como presente de su sobrina, «la rubia doncella», con el encargo de que la reciba alguien que sea digno de portarla.

En medio de un estupendo banquete presencia el muchacho un enigmático cortejo: primero avanza un paje que lleva una lanza radiante de luz, desde cuya punta se desliza hasta la empuñadura una gota de sangre; tras de él viene una doncella que transporta en sus manos el Grial, resplandeciente, tanto que su brillo ofusca el resplandor de las antorchas de la comitiva. Tras ella otro paje porta una bandeja de plata. Maravillado queda el joven ante tan extraña procesión, pero al punto recuerda el consejo de Gornemant de no hablar demasiado y fuera de ocasión y, temeroso de mostrar su talante rústico, guarda silencio, sin preguntar el significado de tal cortejo, que desfila repetidamente ante sus ojos durante la cena.

Luego se retira el señor del castillo a reposar, llevado en su litera de enfermo o tullido por sus lacayos, y también se retira a descansar el joven a un rico aposento. Y al despertar por la mañana se encuentra sorprendido en el castillo desierto. No hay nadie en las estancias vacías ni en el patio, donde está ensillado su caballo. Apenas ha cruzado el puente levadizo, cuando éste se alza, y nadie responde a sus llamadas en los muros, ni nadie se deja ver.

Al internarse en un bosque se encuentra con una doncella, que, sentada al pie de un árbol, solloza junto al cuerpo exánime de un caballero decapitado. La doncella le pregunta de dónde viene.

Responde el muchacho que pasó la noche en el misterioso castillo. Ella le dice que su anfitrión ha sido el ilustre Rey Pescador quien, herido de un lanzazo en las piernas, no puede cabalgar ni caminar. Y le pregunta de nuevo si vio la procesión del Grial y si inquirió su sentido. Al responder el muchacho que sí presencié el cortejo, pero que no preguntó nada, la doncella le pregunta su nombre. «Y él, que no sabía su

nombre, lo adivina y dice que se llama Perceval el Galés». A esto contesta la doncella que más bien debe llamarse ahora «Perceval el Desdichado», porque ha perdido la oportunidad de hacer un gran bien con su pregunta, que habría devuelto la salud al Rey Pescador y causado otros grandes beneficios. Le informa además de que su madre ha muerto de la pena que le causó su abandono. Y que ella está informada de esto porque es prima hermana de Perceval.

La doncella no quiere separarse del cuerpo muerto que tiene en sus brazos. Perceval promete castigar al matador de tal caballero, si logra alcanzarlo. La doncella le da aún otra información, sobre el herrero que forjó la misteriosa espada que le regalaron en el castillo, que es el único que podrá repararla si se quiebra.

Tras la entrevista con su prima, se va Perceval tras las huellas del agresor del decapitado caballero. Entonces se encuentra con un espectáculo sorprendente: sobre un escuálido caballo va cabalgando llorosa una doncella vestida de andrajos. La doncella responde a sus preguntas que su amigo, el Orguloso de la Landa, la ha condenado a tan triste condición, y quiere retar y aniquilar a cualquier caballero que se le acerque. Se muestra entonces dicho caballero quien expone a Perceval que eso es en castigo de lo sucedido una mañana, cuando ella se dejó besar y arrebatar su anillo, mientras reposaba sola en su tienda de campaña, por un desconocido. Perceval confiesa que él mismo fue aquel intruso y que todo sucedió contra la voluntad de la joven, por lo que resulta muy injusto el castigo. Los dos caballeros traban combate, que concluye con la derrota del Orguloso. Perceval le exige hacer las paces con su amiga y acudir luego a la corte del rey Arturo con ella, para contar allí que fue vencido por el caballero al que el rey concedió la armadura del Caballero Rojo, y que ha de volver a la corte a castigar a Cay por haber abofeteado a la doncella que anunció su valía. Así lo promete y lo cumple el caballero y su amiga, que ante el rey y la corte, reunida en Caerleon, relatan el suceso. Arturo, admirado por las hazañas del joven caballero, decide salir a su encuentro con la corte, y se encamina en su busca.

Aquella noche había nevado y cuando Perceval salió de mañana el campo estaba blanco. Una oca herida por un halcón había dejado tres gotas de sangre sobre la nieve. Perceval, al contemplar el rojo de la sangre sobre la albura de la nieve, recuerda el color de su amada Blancaflor y queda absorto en la contemplación de las gotas de sangre sobre la nieve durante largo trecho.

Unos escuderos del campamento cercano del rey le comunican a uno de los caballeros, Sagremor el Desmedido, tal hecho, y éste va en busca de Perceval. El muchacho, abstraído en sus pensamientos, no responde a las preguntas del caballero y Sagremor le ataca, irritado, con la lanza en ristre. El joven resiste la embestida y lo derriba, volviendo a sumirse en su estática contemplación.

Al ver que regresa el derrotado, los demás caballeros de la corte se enteran del suceso. Esta vez es Cay quien se lanza a la busca del desconocido caballero meditador. El senescal, con su habitual rudeza, ataca al joven y es desarzonado por Perceval, cayendo sobre una roca que le disloca la clavícula y le astilla el brazo derecho. Arturo se lamenta de la desventura de su senescal, y Galván se ofrece a ir a por el desconocido. Se dirige a él con toda cortesía y logra sacarle de su éxtasis y reconducirlo ante la corte, fiado en su amistad. Perceval se alegra al enterarse que Cay ha recibido el trato merecido. Con gran agasajo es mantenido en la corte durante tres días.

Al tercero se presenta allí sobre una mula una doncella de espantosa fealdad, quien, después de saludar al rey y a la corte, proclama las desdichas producidas por el silencio de Perceval, que omitió las preguntas que habrían podido sanar al Rey Pescador y haber devuelto la fertilidad a sus tierras ahora estériles, instaurando la paz y la justicia. Anuncia tal doncella futuras aventuras, como la del Monte Doloroso y el socorro de una doncella asediada en su castillo. Unos caballeros, como Girflet y Galván, se disponen a partir para tales empresas, mientras Perceval jura que ha de recorrer el mundo sin descanso, combatiendo por la justicia, hasta reencontrar el castillo del Grial y remediar las heridas del Rey Pescador. Son unos cincuenta los caballeros que se levantan y salen de la corte en pos de las aventuras y maravillas anunciadas.

Entonces se presenta allá un caballero, denominado Guinganbresil, que reta a Galván públicamente, como traidor asesino de su señor, y Galván, asombrado de tal acusación, recoge el desafío. El duelo se celebrará en la corte del rey Escalavón. Hacia allí se encamina Galván y da comienzo así la serie de sus aventuras.

Las dos primeras son la defensa de la Doncella de las Mangas Cortas en un torneo, episodio galante y cortés, y la llegada a Escalavón, donde la hermana del rey lo recibe amablemente. Pero mientras flirtea con la princesa un cortesano lo reconoce como el matador del monarca y da la alerta al pueblo. El gentío intenta asaltar la torre donde está Galván, quien se defiende de los villanos arrojándoles piezas de un tablero de ajedrez. Guinganbresil y el nuevo rey llegan a tiempo de evitar que las gentes del pueblo derriben la torre. El rey propone una dilación de un año para el duelo, con la condición que durante este tiempo Galván se dedique a la búsqueda de la lanza que gotea sangre, y él accede a tal empeño.

La narración vuelve a ocuparse de Perceval, que anduvo en crueles y duras aventuras, olvidado de Dios durante cinco años. Y es un Viernes Santo cuando se encuentra con unos caballeros y unas damas que en hábito penitencial, acuden a visitar un santo eremita. Siguiendo sus indicaciones va también nuestro héroe a la

ermita del venerable ermitaño, y allí se arrepiente de su largo desvarío, del abandono largo de sus deberes religiosos, y se confiesa y oye misa. El ermitaño le explica la causa de su desgracia. No haber preguntado por la razón de que sangre la lanza y a quién se servía con el Grial estuvo motivado por el pecado del mismo Perceval, que con su abandono causó la muerte de su propia madre. El ermitaño se revela hermano de la madre de Perceval, es decir, tío de nuestro héroe. También es hermano del padre del Rey Pescador, que es a quien se servía en la cámara del castillo con el Grial. En el Grial, dice, se lleva una hostia santa, único alimento del viejo padre del Rey Pescador. Tras haber logrado esta revelación parcial de su enigma, Perceval se separa confortado de su tío, para proseguir en su búsqueda, tras tomar la comunión.

De nuevo aventuras de Galván. Encuentro con una doncella muy altanera y hermosa, la Orgullosa de Logres, que le incita a peligrosas hazañas. Un caballero, al que él ayuda, le roba el caballo. Luego lo recupera. Llega ante un río, más allá del cual se vislumbra un magnífico castillo. Un barquero de talante amistoso le transporta y le alberga, informándole de que en tal fortaleza hay reinas ya ancianas y muchas jóvenes doncellas, que, acompañadas de muchos escuderos, aguardan la llegada de un noble caballero que las proteja. Galván se presenta en el castillo, en el que soporta la prueba del Lecho de la Maravilla, un riquísimo lecho sobre el que aguardan riesgos mágicos al valiente que se acueste en él. Galván los vence, esquivando y parando los flechazos repentinos que llueven sobre la cama, y combatiendo a un temible león. Las reinas del castillo, dos ancianas y una joven, le acogen con gran regocijo. Pero le advierten luego de que es imposible abandonar el castillo, una vez que se ha entrado en él.

Sorprendentemente Galván obtiene el permiso para hacerlo. Salta con su caballo el temible Vado Peligroso, y conoce a Guiromelant, joven caballero que le informa de que la más anciana de las reinas es la madre del rey Arturo, otra es la propia madre de Galván, y la más joven es hija de ésta, y por lo tanto, hermana suya.

Guiromelant confiesa estar enamorado de ella y odiar a Galván por encima de todo. Entonces él le revela su identidad y ambos conciertan un duelo en presencia de toda la corte del rey Arturo.

Galván retorna al castillo y desde allí, sin revelar a nadie quién es, envía un mensajero al rey Arturo para que acuda al lugar. El mensajero llega a la corte del rey, que se halla precisamente muy afligido por la ausencia de su sobrino predilecto, el propio Galván, flor de sus caballeros... así queda inacabada la narración de Chrétien, incentivo de varios continuadores, deseosos de dar conclusión a tan intrigante relato. Perceval por un lado y Galván por otro quedaban en camino hacia el castillo del Santo Grial. Al parecer iban por caminos bastante diversos. Y mientras Galván queda, con

dos desafíos pendientes, apresado por el hechizo en el Castillo de las Mujeres, que tiene un tono misterioso de Castillo de las Hadas y de las Madres, un Castillo de Otro Mundo, Perceval prosigue un camino de perfección, en el que ya ha dado algunos importantes pasos, reconociendo sus pecados, recogiendo algunas lecciones en su educación caballeresca y cristiana, purificado ya de su orgulloso impulso inicial y de su desmemoriado y hartado literal sometimiento a unos consejos mal entendidos, avanzado en la senda de la caridad y de la gracia, más allá de la desesperación, dispuesto ya para hacer las preguntas justas si de nuevo topa con el milagro.

La búsqueda de la aventura y el destino del caballero

Hay, al comienzo del Yvain, una estupenda escena en la que Calogrenant, que marchó en busca de aventuras^[84], refiere su encuentro con un gigante que pastoreaba una manada de toros salvajes. El diálogo que el caballero de la corte artúrica y el formidable jayán, de una espantosa fealdad, traban en un paraje solitario resulta aleccionador acerca de la mutua condición de uno y otro, y está presentado con una sorprendente sencillez. Le pregunta el caballero al enorme monstruo qué tipo de criatura o cosa es él, y el gigante le contesta con muy simple frase: «Yo soy un hombre».

Con su extraordinaria estatura y ruda conformación, peludo y bestial, este antropoide que guarda los toros indómitos es casi un símbolo de la figura del villano que se dibuja o perfila en los relatos caballerescos como una caricatura de lo humano: un ser de apariencia tosca y casi salvaje, aislado y amenazador a primera vista, de una sobrecogedora fealdad corporal. Frente a esa muestra de lo humano a un nivel elemental, que eternamente cumple una ruda tarea, como pastor de un fiero rebaño, se recorta la figura del caballero, civilizado en sus maneras y en su atavío, bien pertrechado con su reluciente arnés frente al gigante revestido de pieles y armado de una enorme y primitiva maza de madera, como expresión de un contraste singular.

El tremendo gigante, que ya se ha presentado como «un hombre», inquiere, a su vez, quién es el caballero, y Calogrenant le define su condición personal:

«Yo soy, como ves, un caballero, que busca sin poder hallar. Larga fue mi búsqueda y nada encontré».

«¿Y qué querrías tú encontrar?».

«Aventuras, para poner a prueba mi valor y mi arrojo. Así que te ruego y te pido y suplico que, si tú la sabes, me indiques alguna aventura o algún prodigio».

El gigante confiesa que no sabe qué es «aventura»...

Je sois, ce voiz, uns chevaliers, que quier ce, que trover ne puis; assez al quis et rien ne truis.

Et que voldroies tu trover?

Aventures por esprover ma proesce et mon hardemant.

Or te prie et quier et demant, se tu sez, que tu me consoille ou d'avanture ou de

mervoille.

A ce, Jet il, Jaudras tu bien.

D'avanture ne sai je rien, n'onques n'an oí parler... (Yvain, vs. 358-369)

La búsqueda de las aventuras es la tarea esencial del caballero. «Para probar su valer y su coraje» va por un mundo extraño en pos de prodigios o maravillas (d'avanture ou de mervoille) en una quête sin rumbo fijo, el caballero errante. Esta misión pintoresca del caballero está aureolada de prestigio novelesco en cuanto expresión de una forma noble de vivir, en proa siempre a lo desconocido por un fantástico escenario de ilimitados horizontes. El ideal del caballero andante, en busca de aventuras, encuentra en este período de «la segunda época feudal», sobre todo entre 1160 y 1190, en el que Francia conoce una relativa época de paz, y en el que compone su obra Chrétien, una elaboración perdurable. La pequeña nobleza, que no tiene una función nacional que cumplir, que se encuentra empobrecida y condenada a una existencia errante para buscar medios de subsistencia, privada de tierras, amenazada por el decurso histórico y económico, distanciada de la alta nobleza, encuentra en esta idealización de la existencia del guerrero aislado y heroico una legitimación moral de sus aspiraciones como clase social. Los grandes señores feudales estimulan estas aspiraciones que de alguna manera refuerzan el sentimiento de una comunidad de anhelos e ideales que sólo se mantiene en este marco de la literatura y de una ética idealista. La caballería sublima sus aspiraciones y se define ante todo como una clase de derecho más que de hecho, queriendo constituirse como una «orden», un ordo, de inspiración divina, frente a los clérigos y a los villanos, y sobre todo ante esos burgueses que, con sus ganancias y su trabajo, adquieren cada vez un poder mayor en la economía y en la política.

El reino de Arturo es, oportunamente, una construcción fabulosa y conservadora de los antiguos usos y costumbres, es decir, un mundo ajeno a todas esas amenazas que entenebrecen el porvenir histórico de los caballeros en el mundo real. En ese ámbito misterioso encuentran los caballeros errantes la posibilidad de mostrar su valer. Tiene todavía un lugar para la proeza y la gloria del caballero andante, gracias a las aventuras y maravillas que aguardan al paladín. Pero en la realidad histórica de la Europa contemporánea, cuando ya incluso la gran empresa de la Cruzada se siente como una vasta desilusión y un fracaso, no queda espacio para tales hechos de armas; o, al menos, no hay un lugar significativo. Es la nostalgia lo que insufla espiritualidad y fantasía en el espíritu cortés. El caballero que sale al ancho mundo a buscar aventuras es un héroe ocioso, sin una función histórica precisa, es un héroe que va en busca de un destino de gloria que el contexto histórico le escatima. Por eso su punto de partida y su lugar de regreso es la corte de Arturo, que representa el centro

bullicioso donde tales triunfos son sancionados mediante la exaltación y la publicación de las proezas. Más allá de esa corte brillante se extiende un mundo que es extraño, impenetrable, ajeno, sometido a raras costumbres y dominado por sortilegios y maleficios peregrinos, una especie de «antimundo demonizado» en el que el caballero va a combatir y reparar entuertos y felonías. Los caballeros son así «la sal de la tierra» en un universo que se ha vuelto desordenado, irrecuperable, hechizado, demoníaco y abstruso. En sus aventuras el paladín caballeresco obtiene el triunfo, a veces como un verdadero redentor, pero esas victorias obtenidas en campo extraño no reparan la ruptura entre ambos ámbitos, una ruptura que refleja la escisión entre el individuo heroico, solitario buscador del prodigio y la gloria, y un mundo radicalmente extraño y conflictivo, donde no imperan las normas feudales idealizadas en el código caballeresco. El ideal de la cruzada contra el Mal se ha interiorizado y no puede ser asumido por una colectividad, sino tan sólo a través de individuos ejemplares que asumen el esfuerzo de toda una clase social por recuperar un sentido del vivir heroico que se les está negando. También la corte necesita de los caballeros para sentirse justificada; por eso acoge con alborozo sus nuevas, los aguarda expectante, y premia con el aplauso y la fiesta sus hazañas. Por eso Arturo aguarda en la Fiesta de Pentecostés o en otros días festivos la noticia de una nueva hazaña o el relato de un nuevo prodigio, y sale en su búsqueda si éste no llega a tiempo, y se angustia en la tardanza de los caballeros, e incluso pone a la corte en camino para reencontrar a alguno de los famosos paladines que se fueron. La aventura tiene, pues, un lado individual; la quête es una senda de perfeccionamiento y purificación de un personaje elegido, pero tiene también una significación para la colectividad cortesana que se ve justificada en ese triunfo del caballero sobre el mundo exterior. «El hecho de armas del individuo excepcional no aparece solamente como un hecho de armas caballeresco que decide el combate, sino como un favor que el destino le ha reservado. El hombre no está ya ligado al destino solamente en tanto que miembro de una colectividad, sino en tanto que individuo cuyo destino decidirá la suerte de la comunidad», como señala muy bien E. Kohler^[85]. Dios protege al caballero, porque es un paladín del Bien contra el Mal. El pensamiento dualista medieval también se refleja aquí, en el mundo novelesco. Ahí está una de las diferencias esenciales entre el caballero errante y el guerrero de la épica. El sentido individual de la aventura como tentativa de recuperar el sentido de una misión aristocrática se realiza en ese mundo azaroso y mágico y feérico.

Para la configuración de ese ámbito maravilloso y extraño donde acaecen los encuentros del caballero con sus aventuras Chrétien ha encontrado en la materia de Bretaña y en los «cuentos de aventura» los temas y motivos más oportunos. Con los temas de una mitología céltica en descomposición y los esquemas del cuento fantástico ha edificado la trama, la *bele conjointure*, de sus novelas. Para la decoración de ese orbe fabuloso las leyendas de origen céltico ofrecían grandes

ventajas sobre los temas del mundo antiguo, mucha más libertad de acción y una fantasía de colorido más abigarrado que esa «materia de Roma la Grande», que otros novelistas anteriores o contemporáneos, como los autores de la llamada «tríada clásica», romancearon en este alborear de la novela. También el Roman d'Eneas es un relato de amor y aventura, y su protagonista un espejo de caballeros. Pero el rey Arturo era mejor monarca —para la ficción romántica— que el griego Alejandro. Resultaba más propio al universo novelesco y misterioso en el que se mueven y combaten los paladines de la Tabla Redonda. Los relatos de Chrétien necesitan de una atmósfera mágica, como la de los cuentos maravillosos. Por ello aquí encajan admirablemente los temas tópicos de los «cuentos de aventura» de abolengo mítico céltico: «la búsqueda de talismanes maravillosos, la visita al Castillo del Otro Mundo, las pruebas, iniciaciones y consagración de la soberanía (a menudo tras cumplir una venganza), la conquista de la prometida, y la boda, con ayuda de algunos objetos mágicos», como señala J. Marx^[86]. En torno a la antigua mesa de los festines se plantean los retos y allí se cuentan las fabulosas gestas de los héroes.

Los Imrama o relatos de viajes extraordinarios, los Aitheda o raptos (seguidos de rescates y venganzas), los Geisa o encantamientos, las expediciones de cacería tremenda o en busca de mágicos talismanes, y otros motivos episódicos (como el castillo de las doncellas, la espada hincada en la piedra, la fuente misteriosa de las tormentas y los desafíos, etc.), son elementos y trazos bien conocidos de ese repertorio mítico celta que se nos presenta en los antiguos relatos irlandeses y reaparece en los cuentos galeses y bretones.

El mundo de los cuentos provee al libro de caballerías de su atmósfera mágica, pero además le facilita la conciliación entre el individuo y el mundo en su final feliz. El caballero errante es un héroe de cuento fantástico, no un personaje de leyenda. El «happy end», que no puede faltar en estos relatos, significa el triunfo del protagonista sobre esa escisión entre el individuo y el mundo exterior. A través de sus aventuras el héroe corrige el desorden y reinstaura la paz turbada por los elementos disturbadores que pululan por ese universo feérico, diabólico, encantado. Sin embargo, el protagonista es algo más que un héroe de cuento popular, y tiene también un carácter individual y siente la inadecuación entre su persona, que debe perfeccionarse y expresarse en el mundo de la aventura, y esa extraña contingencia externa. Es, en alguna medida, el héroe problemático de la novela, según la famosa definición de Lukacs; pero que, a diferencia del protagonista de la novela moderna, logra conciliar su identidad con ese trasfondo del mundo de los prodigios. Lanzarote, Yvain, Perceval son ya figuras más complejas que el héroe de los «cuentos de aventura». El «final feliz» que les aguarda no es la conclusión de la historia personal de estos caracteres, sino que es sólo un momento de felicidad en un largo camino de evolución personal. Los tres guardan, más allá de esa convencional solución a su historia, un fondo trágico

y un destino singular, que no se agota en su actuación al servicio de la corte caballeresca. Que Chrétien dejara inconclusas El caballero de la carreta y la historia de Perceval logra así, al margen de su posible continuación anecdótica en otras manos, una singular resonancia. A diferencia del héroe de los cuentos el protagonista del relato novelesco posee un nombre propio; pero a veces no se nombra al protagonista sino cuando ya ha demostrado su valer, tras un largo espacio donde el relato le nombra vagamente. Esto sucede con Lanzarote y con Perceval. Hay en ellos una silueta genérica del héroe (el joven caballero invencible), pero hay también una personalidad única que reclama su nombre único.

Junto a los prestigios de la aventura y los encuentros con lo maravilloso hay otra fuerza que impulsa al caballero: el amor^[87]. El amor, ese «hermoso invento del siglo XII», que los trovadores habían cantado con sutiles matices, en el que habían encontrado una de las fuentes de la civilización y de la cortesía, que habían idealizado como anhelo hacia un mundo superior, como sentido de la vida, es un tema novelesco sobre el que Chrétien y sus continuadores reiteran con variaciones de matiz. La educación sentimental del héroe acompaña a su perfeccionamiento a través de los riesgos de su carrera aventurera. Desde Erec a Perceval junto a las figuras de los personajes masculinos se van perfilando una serie de figuras femeninas que son, a menudo, tan interesantes como la de los mismos héroes. Enide, Soredamor, Fenice, Claudine, Ginebra, Blancaflor, son personajes inolvidables de estas románticas tramas. Sin duda hay que pensar en la influencia de un público femenino y en la protección de grandes damas como la Condesa María para explicarse la importancia concedida a estas figuras y a los sentimientos amorosos en la novela caballeresca. Ya en el Eneas, y en la conflictiva leyenda de Tristán, el amor pasión era un elemento esencial del relato. El héroe cortés es un refinado amante, y el mejor premio a sus proezas es la conquista de la dama anhelada.

Pero frente al amor propugnado por los trovadores, en el que la tensión nunca satisfecha y el adulterio eran rasgos épicos, frente al trágico destino de la pasión de Tristán e Isolda que sólo halla su plenitud en la muerte común, Chrétien defiende una visión del amor como una fuerza armonizadora, que integra al héroe en su sociedad, que le lleva a un mayor conocimiento de sí mismo y del mundo de valores éticos, que a través del matrimonio y de la cortesía lo eleva a una feliz plenitud en el marco de su espléndido triunfo. Esta concepción optimista del amor como logro civilizador no deja de revelar, bajo su idealización cortés, una tensión honda e inevitable. Unas veces el conflicto entre el amor y el servicio heroico del caballero avanza sin tregua hasta la feliz conclusión. La historia amorosa de Erec y Enide parece ejemplar. Como se ha dicho, «la tesis» de la novela es mostrar que el amor y la proeza son compatibles y hasta coinciden en impulsar al héroe hacia una perfección superior. El retiro del recién casado Erec no es definitivo, y esa «recreantise» censurada por los necios es un

impulso hacia una nueva etapa de aventuras en la que se pone a prueba no sólo el talante del joven príncipe, sino también la fidelidad y el amor de la dulce Enide, hasta la conquista de «la alegría de la corte», la Joie, máximo galardón de esta etapa novelesca.

También Cligés es una historia de amores coronados por el triunfo —la historia de dos parejas de amantes fieles y arriesgados—, que, en el conflicto de Cligés y Fenice, esposa de otro, intenta rebatir una solución anticortés, como la de Tristán. En *El Caballero de la Carreta*, cuya «materia» y «sentido» le ofreció la Condesa María, encontramos un amor cortés de corte trovadoresco: la reina como dama altiva domina e impera sobre su leal y sumiso adorador, el intrépido Lanzarote. La trama concluye con la liberación de la reina Ginebra, rescatada del país de donde nadie retorna por Lanzarote que, cual nuevo Orfeo, ha osado arrostrar el deshonor de la carreta, el paso por el Puente de la Espada, y múltiples combates. (Queda para otros el posible conflicto de los amores adúlteros de Lanzarote y Ginebra, que luego desarrollará la Vulgata). El amor de Yvain y Laudine se enfrenta a una ruptura trágica, cuando el héroe, enfrascado en las aventuras, olvida el cumplimiento del plazo concedido por la amada y ésta le envía un mensaje de rechazo que le hará enloquecer de desesperación. (En cierto modo es un conflicto contrario al de Erec. En oposición a la recreantise por excesivo retiro junto a la amada, Yvain se ha dejado distraer en exceso en el torbellino de la proeza y la aventura). Pero la heroica conducta del héroe merecerá el perdón de la altiva amada, y también esta historia tendrá un final feliz, aunque más arriesgado que el de Erec (en la medida que Laudine no es la dulce Enide).

El amor no es ya en Perceval el centro de la vida sentimental o espiritual del joven protagonista. El hermoso y poético encuentro de Perceval y Blancaflor, con su mezcla de ingenuidad y audacia, de ternura y de pasión, es uno de los más bellos episodios en la carrera de la educación cortés y caballeresca del joven Perceval. Pero esa liaison con Blancaflor es sólo una etapa en el camino de perfección del héroe, que tiene una meta mucho más alta y lejana. Tras el episodio del éxtasis ante las gotas de sangre en la nieve, que expresa bien cuán profunda es la nostalgia de la amada y cuán fino el amor del caballero, Perceval no se pone en camino hacia Belrepeire, sino que prosigue su denodada búsqueda del Grial.

En versiones posteriores el buscador del Grial será un modelo de castidad y de pureza, sin vínculos pasionales con el mundo. El amor quedará rechazado. Ese será el motivo fundamental de la aparición de un nuevo protagonista de la quête: el puro Galaad, hijo del esforzado Lanzarote (a quien su amor pecaminoso le veda el progresar en tan santa aventura) vendrá a sustituir a Perceval. En Chrétien, sin embargo, la castidad no es una virtud fundamental de este héroe. Perceval se define mejor por la falta de vínculos que lo ligen a un lugar o a un ser determinado^[88]. Tras

abandonar a su madre, deja también de lado a Blancaflor (aunque promete volver a su lado después), y va solo, sin descansar más de una noche en cualquier lugar, desesperado durante cinco años, arrepentido después, interiorizando cada vez más las enseñanzas de la caballería y superando la mera obediencia formal de los preceptos, en un esfuerzo de purificación. Si la dureza del corazón ha sido el pecado inicial del héroe —un pecado necesario para su formación como tal héroe— que abandonó a su madre y prefirió el silencio a la piedad ante la extraña escena en el castillo del Grial, su ascética erranza en pos del Grial, en denonado empeño por reparar su falta, es una expresión de la caridad que inflama al joven impetuoso y atrevido. Perceval progresa en el sendero de la virtud, y se hace merecedor de la gracia y del triunfo en esta queste hacia una aventura de un orden superior, culminación de la empresa caballeresca.

La obra novelesca de Chrétien de Troyes culmina con la creación de Perceval, el más enigmático y el más inquietante de sus héroes. El novelista dice en su prólogo que el Conde de Flandes le prestó un libro del que extrajo la trama de esta historia — acaso fue un libro parecido a la Historia del Santo Grial de Robert de Boron—, pero sea cual fuere ese misterioso texto y sea cual fuere el origen del famoso mito, Chrétien ha aprovechado la leyenda para la configuración de un nuevo tipo de héroe redentor. El joven ingenuo, atrevido e ignorante, que, a pesar de sus errores iniciales, se educa y triunfa en el mundo cortesano y que, gracias a su pureza y noble carácter, obtiene un triunfo que está negado a otros paladines más seguros de sí mismos, es una figura un tanto épica del relato tradicional. Pero Perceval es mucho más que una figura ejemplar. «Es un personaje novelesco trágico y desconcertante. Mucho más alto y solemne que el puro y santo «questeur» del Grial que en él han visto imitadores y continuadores. Y es el personaje en el que no sólo ya, como se ha creído, se expresa y se encarna un sentido místico nuevamente aparecido en el espíritu del poeta, sino también un dramático sentido de la condición humana que trasciende la concepción caballeresca y cortés del mundo y de la vida. Perfectamente conseguida (está) la imagen de Perceval en su progreso de la infancia a la madurez, de los errores de la infancia a los de la juventud, y, paso a paso, de la juventud a una consciente y responsable madurez. Al sentido de la caridad humana y del amor de Dios el espíritu de Perceval llega a través de amores, errores, desilusiones, y arrepentimientos... La madre, Gornemant y el ermitaño: he ahí las tres figuras que cuentan en la vida de Perceval... sus protectores en las diversas edades de la vida: cada uno de ellos le aporta el don de una gran experiencia de dolores y de vida y de renuncia. ¿Y el amor de Blancaflor? También éste tiene su peso, y grande, en la vida de Perceval. Sin embargo, captamos muy bien que, para Chrétien, el amor del hombre por la mujer pertenece ya a una época, en cierto sentido, pasada, y no está ya en el centro de su interés. Otro amor le revela ahora su grandeza trágica, se le revela fundamental y esencial en la vida del hombre...»^[89]. Como señala A. Viscardi (y muchos otros estudiosos de esta novela), la empresa de Perceval significa la superación del mundo

del amor cortés y del ideal caballeresco, en cuanto que la perfección de la cortesía y aún el amor son una mera etapa en la formación espiritual del héroe, que se orienta hacia una meta más elevada, que trasciende el repertorio ético de los valores y virtudes cortesas. Esto se aprecia aún más claro en el contraste con Galván, quien en una erranza paralela atraviesa ese mundo exterior de las aventuras y maravillas sin un progreso interior, ya que el modélico cortesano que es Galván es por esencia incapaz de tal evolución sentimental, porque es un caballero ejemplar, en sus flirteos galantes y en sus proezas siempre deportivas^[90]. Yvain y Lanzarote sí que tenían una hondura anímica y una capacidad para el sufrimiento que los hace comparables a Perceval; pero el destino de uno y de otro estaba regido todavía por el amor a su dama. En El cuento del Grial se ha trascendido ese ideal del amor cortés, y también el sentido de la aventura se ha transformado. Ahora el elegido, el liberador y redentor de los cautivos no lucha contra felones y gigantes, sino que se ha lanzado en una peregrinación mucho más aventurada, en una aventura que es la definitiva, y ha transformado toda su vida en un destino trágico. Tal vez el triunfo de Perceval signifique el fin del mundo artúrico.

Como las demás novelas de Chrétien, también El cuento del Grial está estructurado con una secuencia de dos partes. La divisoria entre ellas está en las escenas del éxtasis de Perceval ante las gotas de sangre en la nieve (vs. 4163-4540) y la maldición de la doncella de la mula ante la corte (vs. 4541-4714). La segunda parte, donde Galván ocupa la mayoría de la narración, queda inacabada. Es probable que el novelista pensara en prolongar el final mucho más de los 9.234 versos de nuestro texto, y acaso en ese final volvería a aparecer la Corte de Arturo para sancionar con una gran acogida festiva el triunfo del héroe, como en las demás novelas.

Pero no es fácil pensar en un final del todo feliz y convencional, una vez que Perceval hubiera encontrado la respuesta al enigma del Grial y una vez que Galván hubiera conquistado la lanza sangrante. ¿Qué otras aventuras y maravillas quedarían después de tal empresa? Acaso, como han supuesto algunos estudiosos y como luego relatará La Búsqueda del Grial, eso significará el fatal hundimiento del mundo caballeresco en una grandiosa catástrofe. La corte de Arturo no es ya el lugar del retorno feliz para Perceval. La segunda parte de la inacabada novela no insinúa un esplendoroso festejo de bodas y recompensas gloriosas...

«En las novelas sin ruptura que son Erec, Yvain y Perceval, la primera parte refiere cada vez cómo el héroe sale del anonimato, confirma su individualidad en la aventura que le está destinada, sale de ella vencedor, y, ante la corte de Arturo reunida, ve reconocido su valor. Pero, por difícil que sea para la conciencia nueva que ha adquirido, el individuo caballeresco no puede excluirse de la comunidad de su «estado» y debe ser reintegrado en él conservando sus nuevas cualidades. Por eso la

segunda parte de las novelas citadas se abre con la falta de que es responsable el héroe aislado y la maldición que le golpea y le conduce, a través de una evolución interior y una serie de aventuras cada vez más peligrosas, hacia la reintegración cuya terminación hace de la novela en dos partes una totalidad coherente. La bipartición resulta pues necesariamente del contenido: la reintegración del individuo presupone su aislamiento anterior y la descripción de ese aislamiento. Ahora bien, la unidad de la problemática incluida en este proceso es el tema fundamental de la novela artúrica... En Perceval, sin embargo, la segunda parte no tiene ya por objetivo la reintegración del individuo en la comunidad (que había aún tenido éxito exteriormente en el Yvain); aquí el individuo está colocado por encima de la comunidad, que él sobrepasa y libera. Así en la novela del Grial la forma es la prueba de la situación desesperada en la que se encontraba la antigua comunidad y de la imposibilidad de superar la disyunción»^[91].

El Cuento del Graal es la historia novelesca de una educación: la del joven Perceval, que sale de su adolescencia ingenua y selvática para formarse en el mundo de la caballería. Es una novela centrada sobre la evolución espiritual de su protagonista, el primer Bildungsroman de la literatura europea. Pero la educación caballeresca del joven se revela como una iniciación en un mundo mucho más hondo que el de la cortesía. Perceval aprende por experiencia que la obediencia formal de los consejos, mal tomados al pie de la letra, es dañina; advierte que la piedad y el amor tienen un valor más profundo que las normas corteses; conoce, a través de la conciencia de sus pecados, de su desesperación y su arrepentimiento, que la verdadera aventura está más allá de sus éxitos caballerescos, en un destino personal que trasciende el plano de las hazañas y los amoríos (en los que se mantiene un paladín cortés como Galván). Perceval no tiene ataduras firmes, tras de abandonar a su madre, tras de aplazar la dicha junto a la bella Blancaflor, tras recibir la bendición del ermitaño. Va denodadamente en busca del Grial en largo caminar errante. Perceval ya no es el adolescente impetuoso, sino un joven que ha conocido el triunfo y el fracaso, la amargura y el arrepentimiento (de unos pecados cometidos más por ligereza que por malicia), y en ese sentido se ha formado ya espiritualmente. La novela, aunque inacabada, nos da la imagen cumplida de su protagonista. Perceval, salido de la Yerma Floresta Solitaria, ha pasado por la Corte del rey Arturo, y va por un sendero áspero en denodada búsqueda de la Aventura, de su aventura. Es un héroe de carácter que se empeña en encontrar su propio e inevitable destino. Ningún otro héroe de Chrétien tiene ese aire ensimismado y esa arrogancia melancólica, de no ser Lanzarote en su propia quête por amor. Pero Perceval va más lejos, más allá del amor cortés, y no tiene reposo.

Capítulo III

En busca del Grial

«El Grial es la manifestación novelesca de Dios. La búsqueda del Grial, por tanto, no es, bajo el velo de la alegoría, más que la búsqueda de Dios, más que el esfuerzo de los hombres de buena voluntad hacia el conocimiento de Dios».

Albert Pauphilet

«La búsqueda del Grial, última de las aventuras, es la condenación del espíritu aventurero».

Yves Bonnefoy

Los buscadores del Grial

[Perceval, Peredur, Perlesvaus, Galaad].

En El cuento del Grial se insinúa un nuevo horizonte de aventura; con Perceval aparece un tipo de héroe que va más allá del caballero cortés. La novela de Chrétien será, en cierto modo, víctima del mito que ella misma suscita. Recargado de valores simbólicos, el Grial aparece como una imagen fascinante, un señuelo divino tras el cual se ha de empeñar lo mejor de la caballería artúrica en una búsqueda que trasciende sus propias fuerzas, porque es ante todo una empresa espiritual, una esforzada y ascética peregrinación hacia un símbolo religioso que trasciende toda la gloria mundana. Misterioso y evanescente el Grial atrae con su quimérico reclamo hacia un más allá enigmático. Sólo el Elegido ha de lograr el premio que, esta vez, es de naturaleza espiritual y mística. Para la caballería terrestre, con sus glorias mundanas, esa búsqueda significa la propia destrucción, y hay un halo fatal en torno a esa quête, que deja en sombra todas las aventuras caballerescas anteriores. En ella van a fracasar los mejores paladines de la corte artúrica, Galván y Lanzarote, porque no están preparados para tan alta y espiritual hazaña, por ser demasiado mundanos y pecadores. La grande y maravillosa aventura requiere un nuevo tipo de héroe, que está más allá del mundo cortés, que arriesga todo su ser y su virtud en el azaroso viaje hacia el objeto mágico, un héroe como Perceval. E incluso éste va a ser transformado o suplantado por un caballero más puro y más elevado, el casto Galuad, el pío

Perlesvaus, o el bravo Parsifal. «La caballería terrestre» ha de ser desplazada por la «caballería celeste» en esa santa empresa. El brillo de las glorias cortesanas, el esplendor del reino artúrico, queda empañado por el aura mágica de esa peregrinación en pos del Grial. Tras la marcha de los caballeros, tras el fracaso de la mayoría, tras ese reto de un poder divino trascendente, la sociedad caballeresca queda exhausta, en espera del crepúsculo.

La primera mención del Grial, para nosotros, es la del texto novelesco de Chrétien^[92]. En El cuento del Grial, redactado, como dijimos, hacia 1190, es donde se nos describe la primera aparición del enigmático objeto. Perceval ve desfilar ante sus asombrados ojos la procesión repentina en la que una doncella porta, entre sus dos manos, el resplandeciente «graal» —que etimológicamente viene del vocablo latino «gradalis», que designaba una especie de plato ancho y poco hondo, una fuente especialmente apropiada para servir a la mesa grandes pescados—, todo de oro recamado de pedrería. Viene precedido de la lanza sangrante, no menos enigmática que el mismo «graal, y seguido de un «tailleur», o bandeja de plata, propia para trocear las carnes en el banquete. El mágico objeto pasa, y vuelve a pasar por segunda vez, ante la mirada del silencioso Perceval, y un halo de luz envuelve en mágicos destellos el cortejo.

La escena tiene una indudable belleza plástica, a la que contribuye el diáfano estilo narrativo de Chrétien. En la sala nocturna del castillo del hospitalario Rey Pescador, a la luz de las; candelas, se presenta la enigmática procesión: avanzan los pajes con candelabros, y el portador de la argénteo lanza, de cuya punta mana una roja gota de sangre descendiendo hasta la empuñadura, y luego viene la doncella con un «graal», un recipiente luminoso y misterioso, entre sus dos manos. Mientras el cortejo se desliza por la vasta sala nos imaginamos el estupor del joven e ingenuo Perceval, sobrecogido y callado ante la maravillosa comitiva. El silencio queda flotando en la extraña atmósfera que rodea toda la escena. Ese silencio de Perceval, que en mala hora rememora el consejo de Gornemanz y se atiene a una excesiva discreción, será su más grave pecado, el motivo de su primer fracaso. Las definitivas preguntas quedan sin formular («¿A quién sirve el grial? ¿Por qué gotea sangre la lanza?»). El milagro ha pasado y el caballero ha perdido su oportunidad de salvar al Rey Tullido y de devolver la fertilidad a la Tierra Baldía. El héroe elegido no ha reaccionado a tiempo, y esto le obligará a una tremenda penitencia.

Chrétien no insiste demasiado, por el momento, en la significación del episodio. Más tarde, a través de las palabras de su prima, de la fea Doncella de la Mula, y de su tío el ermitaño, Perceval —y nosotros—, conocerá más del significado de esa procesión. No es muy arriesgado conjeturar que al final del relato el novelista tenía pensado contarnos cómo Perceval lograba reencontrar el castillo y hacer, esta tercera

vez, las preguntas pertinentes, que rescatarían del infortunio al País Baldío y restaurarían la salud del Rey Tullido, y aclararían el destino del Grial y el significado de su aparición. Probablemente Perceval quedaría como rey del maravilloso castillo o volvería a Belrepaire al lado de su amada Blancaflor o combinaría ambos premios. Y Galván retornaría de su feérico mundo y resolvería sus duelos pendientes y el misterio de la lanza sangrante. Y quizás la traería consigo y esta lanza sería motivo de nuevas luchas y de destrucción en el reino de Arturo.

En fin, Chrétien no concluyó su relato, y nuestras conjeturas tienen un valor muy relativo. Ese mismo inacabamiento de la trama hace más sugestiva la misma historia del Grial y la persecución de sus misterios. Hay, en efecto, narraciones que nos fascinan por la perfección de su trama, por lo acabado de sus personajes, por su estructura novelesca bien cumplida, mientras que otras nos atraen por la invitación a proseguir el relato esbozado y por la atmósfera excitante de sus personajes y sus episodios, que quedan un tanto truncos, sugiriendo que el camino y la andadura no tienen un fin decidido y previsto de antemano, como si excedieran, por su fuerza vital, a las intenciones del novelista. Entre las novelas de Chrétien, Erec e Yvain pertenecen al primer tipo, El caballero de la Carreta y, sobre todo, El cuento del Grial, al segundo.

Pero, como ya hemos apuntado, el atractivo del mito desbordó por completo el texto de Chrétien e hizo que pronto circularan otros relatos y versiones acerca del Grial. A fines del siglo XII muy pocos eran los que tenían alguna noticia del misterioso objeto mágico que vio en el Castillo del Rey Pescador el joven Perceval. A mediados de la centuria siguiente la tradición novelesca sobre el Grial había difundido su leyenda por toda la Europa occidental^[93].

La trama incompleta de El cuento del Grial ofrecía una clara tentación para aclaraciones e incorporaciones posteriores que no tardaron en producirse: dos prólogos y cuatro continuaciones ampliaron la interrumpida novela, añadiendo a sus 9.234 versos cerca de sesenta mil más. Estos escritores, que en vano trataron de emular el estilo y la invención del maestro de Troyes, comprendieron el misterioso atractivo y la fascinación de esa historia, de sus símbolos y sus personajes centrales^[94]. Pero no lograron imponer una conclusión definitiva ni una versión cabal que mereciera el aplauso de todos. Con diversos estilos y con varia intención se esforzaron por explicar los detalles, antecedentes y el final feliz de la trama. Así el autor de la llamada Primera Continuación, en torno al 1200, hizo de Galván el protagonista final de la Queste, presentando al Grial como una vasija mágica capaz de surtir por sí misma de alimento a una vasta asamblea (en la línea de otros calderos mágicos célticos), e identificando la Lanza con la lanza de Longino, que hirió el costado de Cristo agonizante en la cruz. Las dos últimas continuaciones, más pedantes

y de estilo más recargado, se compusieron entre 1220 y 1230, cuando ya circulaban otras versiones sobre el Grial y su historia que iban más allá del texto de Chrétien. Le Roman de l'Estoire dou Graal o Joseph d'Arimathie de Robert de Boron, el Perceval-Didot, el Perlesvaus, la Queste del Saint Graal y la Estoire del Saint Graal (dos obras del vasto Ciclo en prosa denominado la Vulgata), y el texto galés de Peredur, y el Parzival de Wolfram de Eschenbach, recontaban el mito con acentos propios.

Ya en el texto de Chrétien se nos ofrece una primera explicación del significado y la función del Grial. Es el ermitaño, tío de Perceval, quien después de haber recibido la confesión de éste, le conforta, asegurando que su falta de caridad le impidió formular las preguntas de rigor, porque el estado de gracia es necesario para acceder a los espirituales misterios del Grial. Este sirve para llevar al padre del Rey Pescador una santa hostia, que es el único alimento del anciano. ¡Tan santo es el Grial y tan espiritual la vida del recóndito y postrado personaje!

Et del riche Pescheor crol Qu'il est fix a icelui roi Qu'en ce graal servir se fait.

Mais ne quidiez pos qu'il ait Lus ne lamproie ne salmon;

D'une seule oiste le sert on,

Que l'en en ce graal li porte;

Sa vie sostient et conforte,

Tant sainte chose est li graals.

Et il, qui est espiritax Qu'a sa vie plus ne convient Fors l'oiste qui el graal vient.
(vs. 6.417-28)

«Y sobre el rico Pescador cree / que es el hijo de ese rey / al que se da servicio con este grial. / Pero no penséis que porte lucio, lamprea, ni salmón; / es una sola hostia lo que le sirven, / que en ese grial se transporta; / y su vida sostiene y conforta, / ¡tan santa cosa es el grial! / Y él es tan espiritual / que a su vida nada más le conviene/ sino la hostia que en el grial viene».

Aquí se deja claro el valor religioso del Grial como recipiente eucarístico (una función un tanto extraña, ya que no se trata de un copón ni un vaso, sino de un plato ancho y que podría servir para presentar algún «lucio, lamprea o salmón»).

Los diversos textos que tratarán de elucidar los orígenes y el destino del prodigioso objeto insistirán en ese valor cristiano y eucarístico del Grial, que en la

versión más difundida del Ciclo en prosa será identificado con el cáliz de la Última Cena. Al margen de esta tradición queda sólo la novela galesa de Peredur y la Primera Continuación del Perceval, de que ya hablamos.

Peredur es un relato galés, recogido en los Mabinogion^[95]. Se escribió en el siglo XIII, después de la novela de Chrétien, de quien depende en la estructura general y en la mayoría de sus episodios. Peredur es Perceval, bajo otro nombre, el ingenuo muchacho galés que sale de la floresta solitaria para alcanzar honor en el mundo de la caballería. Entre la versión galesa y la francesa de la novela hay algunas notorias diferencias: los episodios en que interviene Galván (Gwalchmei en el texto galés) son mínimos, como es mínimo el interés del autor galés por la vida caballeresca y cortesana; hay episodios nuevos, en la parte central de la novela, de origen céltico, como el de las brujas de Kaerloyw y la lucha contra el monstruo feroz de un lago (el addanc) y la Serpiente Negra, que como otros trazos nos llevan a un ambiente legendario galés; y la ausencia de una verdadera búsqueda del Grial como un objeto santo que requiere una ascesis moral y espiritual. En Peredur lo que lleva el grial es la cabeza de un primo del héroe que reclama venganza, y la lanza sangrante y el rey tullido entroncan en la misma historia de una vendetta familiar que reclama la intervención del héroe.

Aunque, como sucede con otros relatos del Mabinogion, como en Gereint o en La dama de la fuente, el texto de Peredur ha sido escrito algo después del de Chrétien y la influencia de éste parece innegable —se suele aceptar una fecha algo posterior al 1200 para esta redacción galesa—, hay sin embargo algunos trazos arcaicos en el relato galés que han hecho suponer a algunos comentadores, como R.S. Loomis y J. Marx, que éste pudiera estar más próximo al prototipo céltico de la trama que la versión de Chrétien, quien habría alterado la versión primitiva para ofrecer, un nuevo sentido a un viejo «cuento de aventura», con nueva conjointure en un contexto más caballeresco y cristianizado, infundiendo un nuevo aspecto al misterioso plato y la sangrienta lanza, y confiriendo un nuevo carácter al protagonista de la aventura, trocando la leyenda de la venganza del crimen familiar por una búsqueda de sentido más espiritual, y ahondando en la psicología del rústico joven galés en camino de una educación caballeresca.

Para la transmisión posterior de la leyenda fue decisiva la obra de Robert de Boron (probablemente un caballero borgoñón con una vinculación familiar con Inglaterra) que noveló en su Roman de l'Estoire dou Graal, también llamado Joseph d'Arimathie, los orígenes del grial como el Santo Vaso de la Última Cena, el cáliz que luego habría recogido algunas gotas de la preciosa sangre del Crucificado y que por una peregrina transmisión habría llegado a la Bretaña artúrica. Esa historia del Grial como reliquia eucarística recoge ciertos elementos de los evangelios apócrifos —del

llamado «Evangelio de Nicodemo» y de los «Hechos de Pilato»—, y los amplía con añadidos de otras procedencias. Compuesta hacia 1190, es decir, a muy poca distancia del texto de Chrétien, esta historia, novelada en 3.514 versos, formaba la primera parte de una compilación más amplia: *Li livres dou Graal*, una trilogía o tetralogía, de cuyo segundo libro, el Merlín, tan sólo conservamos una pequeña parte (502 versos en un manuscrito único y tardío del siglo XIII). Es probable que al Merlín le siguiera un *Perceval*, y acaso cerrara el ciclo un supuesto relato sobre La muerte del rey Arturo.

No sabemos cuántos libros llegó a escribir Robert de Boron. Pero sí que tenía ese proyecto de un ciclo novelesco sobre el Grial —algo que llevaron a cabo con mejor fortuna y en prosa autores posteriores—. Los libros del Grial aportan fundamentalmente dos ideas: la cristianización del Grial, con insistencia en su valor eucarístico, y la construcción de un ciclo novelesco que conecta los orígenes evangélicos de la reliquia con el fin de la caballería artúrica. Esta nueva interpretación significa un claro desplazamiento del acento emotivo y del tono narrativo. El relato está cargado de un sentido religioso del que carece el texto de Chrétien en cuanto que el Grial es ahora el centro de la narración, con claro valor religioso, y con trasfondos alegóricos que el Ciclo en prosa desarrollará.

Es difícil precisar la originalidad de R. de Boron. También él nos remite a la autoridad de un libro venerable y misterioso, como aquél que le prestó a Chrétien su patrón Felipe de Alsacia, el Conde de Flandes. Otros textos volverán a reclamar el prestigio de algún libro sobre el Grial que nosotros desconocemos por completo. Wolfram von Eschenbach se referirá repetidamente al texto de Kyot el Provenzal, ensalzándolo por encima de la obra de Chrétien. Es probable que haya existido algún libro, acaso en latín, donde se relatara ya esa historia del Grial, con sus orígenes apostólicos. Para nosotros es, sin embargo, Robert de Boron el primero que nos cuenta el largo peregrinar de la reliquia santa.

Su José de Arimatea cuenta cómo el cáliz que sirvió de copa en la Última Cena fue entregado a José de Arimatea por Pilato, y cómo José de Arimatea recogió en él las últimas gotas de la sangre de Cristo en la cruz. Más tarde José es encarcelado, y recibe en el calabozo la aparición de Cristo resucitado, que le aporta el santo vaso y le anuncia que sólo tres personas serán dignos de tenerlo a su cargo. José es, pues, el primero de los guardianes del Grial. Mantenido milagrosamente en vida en su prisión, a pesar de no recibir otro alimento que el que el cielo le depara, José es liberado luego por el emperador Vespasiano, quien acude a Jerusalén para vengar la muerte de Cristo, tras haber sido curado de su lepra por influencia de la Verónica.

Con Enigeo, su hermana, y el marido de ésta, Bron (o Hebrón), José instituye el culto del Grial, que se celebra en torno a una mesa redonda, en memoria de la de la

Ultima Cena. Sobre esta segunda mesa redonda se adora el grial, colocado junto a un pescado que aporta especialmente Bron, el Rico Pescador. El Grial es fuente de alegría para los fieles, y de desdichas para los incrédulos y malvados. Sólo los limpios de pecado pueden sentarse en los asientos en torno a la mesa, en el mismo número que los de la Ultima Cena. Pero entre los trece asientos hay uno vacante (el de Cristo o el de Judas). Un indigno personaje, Moisés, que intenta ocuparlo es tragado por la tierra. Es el «asiento peligroso». De los doce hijos de Bron es Alain, el más joven y casto, quien tendrá, según está profetizado, un heredero que ha de convertirse en el tercer guardián del Grial.

La familia de Bron decide partir hacia Occidente para esperar allí la llegada de este tercer heredero del Santo Grial. Y así llegan al valle de Avaron en el remoto confín occidental. («Avaron» es una probable corrupción de Avalon, el Más allá de las leyendas bretonas. El «valle de Avalon» será identificado enseguida, en 1191, con Glastonbury, y la abadía se beneficiará del prestigio de todas esas leyendas)^[96].

El segundo libro, Merlín^[97], comienza, como el anterior, con un breve prólogo teológico. Allí se exponía la caída del hombre por el pecado original y la redención lograda por la sangre de Cristo. Aquí se cuenta cómo los demonios planean una revancha por medio de la actuación de un profeta semidiabólico, Merlín, hijo de un íncubo y de una doncella. Sin embargo, la piedad de la joven madre consigue neutralizar la influencia paterna en el niño, que nace dotado de una asombrosa capacidad para prever el futuro y adivinar el presente y el pasado ocultos. A los dos años de edad el precoz Merlín dicta a su secretario Blaise toda la historia del Grial y su propio origen. Más tarde el rey Uterpendragón, por consejo de Merlín, establece una tercera Tabla Redonda, que ha sido formada por el mago a imitación de la de José de Arimatea, con sus trece asientos y uno vacío: el «asiento peligroso».

Luego se cuenta cómo Merlín ayuda al rey, enamorado de Igerne, esposa del duque de Tintangel. Gracias a los encantamientos de Merlín, Uter consigue penetrar en el castillo y en el lecho de la duquesa bajo la apariencia física del duque. Esa noche es engendrado Arturo, mientras el verdadero duque muere en una pelea. Luego Uterpendragón desposa a la joven viuda, para que Arturo sea un heredero legítimo del trono. Luego muere en luchas contra los sajones. Y Merlín se encarga de la educación de Arturo, confiado a la custodia de su tío Auctor, que lo cría en su castillo junto a su propio hijo, Kay. Pese a la oposición de los nobles, Merlín logra que el joven Arturo sea coronado rey de Bretaña, después de haber demostrado su legitimidad como heredero de Uter, al arrancar la espada hincada en una roca a las puertas de la iglesia de Carduel, un prodigio acaecido a tal efecto.

Esta segunda novela (de la que ya dijimos que sólo conservamos unos pocos

versos y reconstruimos por otros textos) pretende colmar la distancia entre los tiempos de José de Arimatea y los de Arturo. Se percibe bien cómo ahora Robert de Boron utiliza pasajes de Geoffrey de Monmouth y de Wace para proseguir su historia.

De su tercera novela no conservamos nada, pero podemos hacernos una idea de la trama por el Perceval-Didot, un texto en prosa que se admite generalmente que imita y reelabora el mismo tema. Aquí se cuenta cómo Perceval, hijo de Alain y nieto de Bron, lleva a cabo las aventuras relacionadas con la custodia del Grial. Perceval tendrá, como en El cuento del Grial, un primer fracaso en su visita primera al castillo, pero tras hacer penitencia y confesar su falta, logra ocupar «el asiento peligroso» de la Tabla Redonda, desencantar la Tierra Yerma, devolver la salud al Rey Tullido, y acceder al Grial y sus misterios secretos.

A la muerte del Rey Pescador, tres días después del triunfo de Perceval, Merlín anuncia el fin de la búsqueda del Grial y dicta a su fiel secretario Blaise toda la historia. En el mismo manuscrito del Didot-Perceval siguen unos párrafos que relatan el trágico final del reinado de Arturo. Este pudo haber sido el cuarto relato del ciclo concebido por R. de Boron, una primera versión de La muerte de Arturo. Las líneas argumentales son las ya conocidas: la traición de Mordred, la desaparición del rey agonizante (llevado al feérico dominio de Avalon), y el enclaustramiento del propio Merlín en un misterioso «desplumadero» (l'esplumoir Merlin), una jaula mágica en donde el mago queda apresado para siempre.

Queda así trazado el esquema de lo que será el gran ciclo del Lanzarote-Grial en prosa, el gran ciclo novelesco en cinco partes compuesto por varios autores bajo una dirección global entre 1215 y 1230. Pero antes de abordar la construcción de esa vasta novela, río en el que confluyen las tramas del ciclo del Grial y del Lanzarote, podemos detenernos en la consideración rápida de otro interesante texto: el Perlesvaus, que se califica a sí mismo como «El Alto Libro del Grial».

Perlesvaus es una larga novela en prosa, redactada entre 1191 y 1212, dedicada a Jean de Nesle, señor de Nesle y Brujas, que participó en la Cuarta Cruzada. De su autor muy poco sabemos: se llama a sí mismo señor de Cambrein, y tenía una avanzada educación clerical y un conocimiento directo del Sur de Inglaterra y Gales.

En su conjunto, la novela intenta remontarse desde el plano de la caballería hasta un terreno espiritual donde las aventuras se inscriben en un orden religioso del mundo. En un colofón el autor afirma que el original que él romancea, .en versión procedente del latín, pertenece a una santa abadía de la Isla de Avalon, donde yacen enterrados el rey Arturo y la reina Ginebra. En otro pasaje describe ese paraje de la ínsula de Avalon, identificada con la abadía de Glastonbury. La conexión de esta

versión cristianizada y moralizada de la trama y la propaganda de la famosa abadía está aquí enunciada claramente. Incluso el rey Arturo, nos cuenta, va en peregrinación a la santa casa tras la muerte de Ginebra y la conquista del castillo del Grial por Lanzarote. Allí, durante la consagración en la misa, Arturo presencia la metamorfosis sucesiva del Grial en cinco formas, siendo la última y definitiva la del Santo Cáliz.

El autor de Perlesvaus parece conocer las obras de Chrétien y de Robert de Boron, que también trabajó en relación con la abadía de Glastonbury, pero introduce en su relato muchos ingredientes de otras procedencias, y avanza en la explicación alegórica y el comentario religioso y místico de los diversos episodios. Es decir, parece preluir el estilo de La Búsqueda del Santo Grial, aunque sin la preponderancia que el elemento cisterciense tiene en ella. La trama relata las aventuras de Galván, Lanzarote y Perceval en la búsqueda del Santo Grial. El Rey Pescador recibe aquí el nombre céltico de Pelles. Los episodios son largos y la complicación de la narración va acompañada de frecuentes explicaciones alegóricas. Según algún crítico, Perlesvaus es un texto inferior a la novela de Chrétien en cuanto a la psicología y caracterización de los personajes, y no está a la altura de la Queste en cuanto al idealismo y solidez de su teoría religiosa, pero destaca en esta tradición novelesca por la solidez formal y por el brillante y ágil colorido de su prosa. Perceval es ya aquí «una especie de Galahad avant la lettre; caballero de Cristo, vencedor siempre gracias a la protección divina» (J. Marx). El universo de las andanzas que alberga a los caballeros andantes está recargado de valores simbólicos. «Lucha de la Nueva Ley contra la Antigua, en la que están confundidos judíos y paganos; aparición de castillos infernales donde están reunidas las cabezas de los Patriarcas, y la de Adán entre ellas; fueron robadas por el diablo, pero serán reconquistadas; explicaciones simbólicas a posteriori de multitud de torneos, combates, visiones y sueños». Y todo ello más en el espíritu de un cruzado militante que en el de un intérprete erudito o profundo. La fantasmagoría que viene de la mitología céltica en descomposición es reinterpretada aquí con ese ingenuo impulso religioso, que hace de aventuras pintorescas y viajes a islas remotas manifestaciones de los misteriosos designios de la cristiana Providencia, que cuida de la victoria del Bien sobre el Mal, y que se sirve para ello de las hazañas de sus elegidos: los paladines más famosos de la Tabla Redonda. Sobre todo el mágico paisaje se extiende el velo de la alegoría y el simbolismo místico.

Estas dos tendencias: la de ampliar el marco de la historia del Grial y la de infundir a todos los episodios de la búsqueda un sentido alegórico, culmina en el gran ciclo novelesco del Lanzarote-Grial, también denominado la Vulgata artúrica, compuesto por cinco novelas: La Historia del Santo Grial, Merlín, Lanzarote, Búsqueda del Santo Grial, y La muerte de Arturo. El proyecto de Robert de Boron recibe un ampliado cumplimiento en esta vasta Summa arthurica, donde se cruzan los

relatos de las aventuras caballerescas de los héroes del mundo artúrico con la historia simbólica del Grial. El sentido cortés de la aventura, el amor y la proeza, queda aquí, en la interpretación religiosa del conjunto, subordinada a una visión ascética de la caballería como militia Christi, al servicio de esa empresa trascendente que es la conquista del Grial a través de la actuación de un héroe perfecto, casto y puro, ajeno a las tentaciones del mundo y de la carne, un perfecto paladín, viva imagen de Cristo, predestinado redentor de un mundo enfermo y dominado por el pecado y los demonios. Ya no sirve el ingenuo Perceval como protagonista de una quête que ha adquirido un sentido tan espiritual, tan divergente del mundo de la cortesía y del amor a las damas; porque no es suficientemente casto como amante de Blancaflor. Y será sustituido por Galaad, el puro y perfecto, hijo de Lanzarote y de Elaine, hija del rey Pelles, predestinado a alcanzar el triunfo que el pecado de amor le ha negado a su padre. Desde un comienzo, el héroe, nacido de un fatídico encuentro entre Lanzarote y la princesa, hija del Rey Pescador, es un modelo de virtudes, el profetizado redentor sin tacha ni duda, el invencible paladín inventado por unos clérigos rigurosos, deseosos de imponer un sentido moral y místico a esta culminación de las aventuras, y a descartar las «caballerías terrestres» en aras de una nueva concepción de la caballería, la «caballería celeste».

La prosa ha desplazado al verso en la composición de las novelas. El cambio es muy significativo del espíritu de los tiempos, como ha señalado E. K. Köhler⁷. En comparación con las ficciones mundanas embellecidas por el octosílabo pareado, la prosa parece asegurara modernidad y seriedad, y concede, por otra parte, una mayor libertad al escritor para todo tipo de disquisiciones y disertaciones. La novela se aleja aún más de la épica, y se aproxima a la historia, y al sermón moralizante. El tono de festiva ironía, que el hábil Chrétien sugería tantas veces, queda también descartado de este ciclo novelesco tan impregnado de seriedad monástica. No olvidemos que se compone a comienzos del siglo XIII, el siglo de la Escolástica y del gótico, en un ambiente que no es ya el de las frívolas cortes presididas por las damas amantes del galanteo y concedoras de la lírica provenzal. Ahora la novela se desliza hacia la historia fabulosa, alberga discusiones morales y teológicas, y puede alargarse en unos entrelazamientos de episodios tan complicados como las lacerías de los ventanales góticos. Y esa prosa logra también nuevos tonos para resaltar el carácter trágico que tiene la historia de amor de Lanzarote y Ginebra, y el fin sangriento del reinado de Arturo.

El Ciclo es una obra anónima. Aunque las tres últimas partes se atribuyen a Walter Map, un escritor de la corte de Enrique II, tal atribución es un mero disfraz, no bien explicado. De acuerdo con J. Frappier, parece que hay que pensar en un «arquitecto único» del conjunto novelesco, quien habría trazado las líneas maestras y armonizado las distintas tramas, y en varios escritores para las distintas obras,

acordados bajo su dirección. El misticismo en torno al Grial, con sus disquisiciones eucarísticas y su afán de simbolismos, no deja de ser una doctrina heterodoxa, que la Iglesia vio con recelo, guardando primero un largo silencio y condenándola después. Los clérigos que redactaron este vasto corpus, muy influidos por las doctrinas del Císter, tenían buenas razones para silenciar sus nombres.

De las cinco novelas que componen el Ciclo, las dos primeras reelaboran la materia tratada por Robert de Boron: los orígenes cristianos del Santo Vaso y su conexión con el reino de Arturo, a través del personaje de Merlín, el mago y preceptor del rey. Las otras tres, Lanzarote, La búsqueda del Santo Grial, y La muerte del rey Arturo, forman casi una trilogía (que a veces es designada con el título amplio de Lanzarote en prosa^[98]). Entre las tres tramas hay un cierto contraste y una trabazón dialéctica. La primera novela, amplísima, recoge todas las andanzas de Lanzarote del Lago, desde sus «infancias» como protegido de la Dama del Lago a sus amores con la reina Ginebra, su mayor gloria y a la vez el motivo de su fracaso posterior en la búsqueda del Grial. Se cuenta en la sección central el victorioso viaje del héroe al país sin retorno para rescatar a Ginebra. Y también su visita a Corbenic, el castillo donde se muestra el Grial. Luego Lanzarote, hechizado por un bebedizo mágico, es seducido por Elaine, la hija del rey, a quien toma por la lejana Ginebra en un encuentro nocturno, y en esa noche engendra a Galaad, el héroe sin mancha que cumplirá la aventura que el pecado de amor adúltero niega a su padre. El Lanzarote propio es un texto larguísimo, que contiene múltiples personajes y repetidos encuentros de armas y prodigios sin cuento. Las aventuras de los varios caballeros están unidas por el procedimiento de «entrelazar» unos episodios con otros. Ese entrelacement complica una larga sarta de episodios caballerescos. Si en esta novela fluvial se celebra la gloria de las proezas cumplidas por tales héroes, La Búsqueda del Grial demuestra que tales triunfos son vanos, puesto que la «caballería terrestre» debe quedar subordinada a la «celestes», y en la empresa del Grial van a fracasar los más nobles de esos paladines mundanos, como fracasa Galván, o Lanzarote. Sólo los puros de corazón, como Bohort, y Perceval, pueden alcanzar, al lado del nuevo paladín Galaad, el triunfo en un dominio superior, más espiritual, más cercano a lo divino. Al fin, La muerte del rey Arturo relata el hundimiento y la lucha fratricida en que concluye, trágico final, el glorioso reinado con la muerte del rey y sus mejores caballeros.

La Búsqueda del Santo Grial

En un resumen muy esquemático éstos son los trazos más esenciales del relato:

Al cumplirse el tiempo indicado por la profecía, 454 años después de la Pasión del Señor, en la fiesta de Pentecostés, se presenta en Camelot, ante los barones reunidos en torno a la Tabla Redonda, el joven caballero que va a ocupar el asiento vacío, el Asiento Peligroso. Va acompañado de un anciano de blanco hábito, y viste una armadura roja como el fuego. Lanzarote, sin conocer su identidad, le ha armado caballero la víspera en una próxima abadía. El recién llegado demuestra su condición de elegido al arrancar la espada de la roca y al ocupar el Asiento Peligroso. Es el Redentor esperado durante muchos años, el héroe definitivo del Grial. Ante los caballeros reunidos, acompañado por un fragor intenso de trueno y por un resplandor maravilloso, aparece el Grial, flotando en el aire, y sirviendo a cada uno la comida que desea. Luego el Santo Vaso desaparece. Los caballeros aclaman al nuevo héroe, Galaad, y deciden partir en busca del Grial, juramentándose en tal empeño.

Parten los caballeros en distintas direcciones, alegre y confiadamente, mientras el rey Arturo y su corte quedan entristecidos y en espera de las nuevas de la gran aventura. Para casi todos, que han partido sin una adecuada disposición espiritual, la búsqueda constituye un vano errar y un continuo fracaso. Los héroes más esforzados, Lionel, Héctor, Yvain, Galván mismo, vagarán sin rumbo y sin gloria. Lanzarote, el mejor de los caballeros, será humillado y conocerá tan sólo lo excelso de la empresa por un breve acercamiento y una visión extraordinaria de la Eucaristía. Para él la aventura es ante todo un reconocimiento de su propio pecado —el amor adúltero a la reina Ginebra— que le niega este triunfo, reservado a héroes puros y en gracia. La penitencia de Lanzarote no borra su pecado; es un héroe intrépido y trágico.

Los tres elegidos para la aventura son Bohort, Perceval, y Galaad. Bohort es un héroe esforzado, de extrema bondad y nobleza, que sufrirá con ejemplar paciencia el rigor de las aventuras, y el tremendo acoso de su hermano, Lionel, que se cree traicionado y se enfrenta a él con odio fratricida en fiero duelo. Perceval es el joven ingenuo y de ardoroso impulso, que pone todo su valor y su buena voluntad en el servicio de la Búsqueda. Pero ambos, aunque nobles y castos, no son totalmente puros, como lo es Galaad. Hay entre los tres paladines una cierta gradación: Bohort está próximo al hombre ordinario que es valeroso y noble de corazón, Perceval tiene esa ingenuidad y esa audacia virtuosa ante la vida que le lleva a merecer lo más alto, Galaad es, desde el comienzo, el paladín sin tacha, no tentado por la carne, al que está destinado el dominio del Grial.

Hay numerosos encuentros de armas, encantamientos, castillos, florestas tenebrosas, al estilo de las otras novelas de caballerías. Pero todo ello va acompañado

por un abundante comentario religioso. Hay capillas solitarias con sabios eremitas, voces angélicas, misas y confesiones, y a través de las explicaciones de los ermitaños los héroes —y los lectores— aprehenden el sentido profundo y espiritual que se encubre bajo el aparente mundo de tentaciones diabólicas y aventuras azarosas. Esta mezcla de encuentros misteriosos y comentarios teológico-morales caracteriza el estilo de la Queste, donde a la narración sigue reiteradamente el comentario de la misma, y la aventura se desdobra en alegoría.

La más extraordinaria de las maravillas que salen al encuentro de los elegidos es la «nave de Salomón». Tripulada tan sólo por la hermana de Perceval, una virgen de abnegada pureza, la nave fue construida por el rey Salomón unos dos mil años antes, y en ella viaja sobre un maravilloso lecho de tres colores, blanco, rojo y verde, labrado de la madera del Arbol del Bien y del Mal (que también sirvió para la Santa Cruz), la espada de David, con un tahalí trenzado del cabello de la santa doncella.

La espada, el lecho, y la nave, tienen una historia simbólica. La joven doncella dará su sangre para curación de una leprosa, y el barco, sin piloto, cruzará los mares, aguardando el momento en que los tres caballeros, una vez resuelto el enigma del Grial, se embarquen en él hacia la lejana tierra de Sarras, en el Este. Como con otras pruebas, triunfa Galaad empuñando la espada, que le aguardaba desde los tiempos de Salomón.

En fin, los tres héroes llegan al castillo de Corbenic, donde son acogidos por el rey Pelles. Allí en el salón se dispone la cena, a la que es conducido el anciano rey tullido, padre del Rico Pescador. El misterio del Santo Grial se revela. El propio Josefé, hijo de José de Arimatea, desciende de los cielos para presidir la ceremonia. En la mesa de plata destella el áureo Grial. Los ángeles sostienen a su vera la lanza sangrante, la de Longino. Josefé dice la misa y el propio Cristo surge del Grial y administra con él la comunión a los presentes. Después de tal aparición Galaad toma en su mano la lanza y con la sangre de la misma unge las heridas del rey tullido, devolviéndole así, milagrosamente, la salud.

Pero la búsqueda no concluye aquí en Corbenic, sino que los tres caballeros se embarcan en el misterioso navío de Salomón. La embarcación, donde yace el cadáver de la hermana de Perceval, les lleva hasta Sarras. Allí entierran a esta santa doncella, y allí muere también, tras alcanzar en un éxtasis supremo la más alta Visión del Grial, Galaad. Al final de la visión, una misteriosa mano celeste arrebató el Santo Vaso y lo remonta al cielo. Desde entonces nadie conseguirá volverlo a ver en la tierra.

Perceval muere también, santamente, en ese lejano confín, un año después; y Bohort regresa, solo, a Camelot para llevar a la corte la noticia de tan maravillosos

sucesos, que significan el fin de la Búsqueda, empresa celestial en la que lo mejor de la caballería artúrica se ha consumido.

«Novela de la gracia y novela del éxtasis», como la calificó E. Gilson^[99], la Queste es un producto extraño y singular en la historia de la ficción romántica. Se inserta en el ámbito de las aventuras caballerescas, para reinventar un sentido nuevo a este mundo, un sentido místico y ascético, que aniquila la gloria de la caballería artúrica, al postular una evasión hacia la trascendencia, que eso es en definitiva el encuentro con el Grial. A los héroes de la Búsqueda, después de la visión suprema, revelado el misterio, les aguarda como premio la muerte. A los demás, menos perfectos, la amargura del fracaso y la resignación. Este es un libro religioso, donde se predica el ascetismo, y en el que el comentario teológico desvela tras las maravillas y los prodigios el sentido real de las pruebas con que se enfrentan los caballeros. Todo es fantasmagoría que encierra una doctrina moral. En la novela abundan los ermitaños para glosar el sentido literal y aclarar a los héroes (y a los lectores) la naturaleza de las falsas apariencias. E. Gilson ha analizado cómo una teología de la gracia, muy precisa y conforme a las enseñanzas de San Bernardo de Claraval subyace, como una sólida armazón doctrinal, a toda su estructura novelesca. Los tres héroes de la Búsqueda están rigurosamente encasillados en un determinado grado de perfección según esta doctrina, y predeterminados a ello. Sólo Galaad, que desde un comienzo vive para lo espiritual, que es una viva imagen de Cristo, cumple los requisitos para ser el Redentor de un mundo encenagado por la vanidad y el pecado. La Queste se mueve en un terreno espiritual y es un texto didáctico y moralizador; con firme apoyatura teológica y bíblica, es mucho más que una ficción novelesca, en la intención de sus autores y en su contextura narrativa.

Las enseñanzas de la Queste están impregnadas de espíritu monástico. La senda que lleva al Santo Grial es un sendero de perfección ascética cuyo ritual es preciso y supone tanto una ascesis interior como la práctica de los sacramentos. El impecable Galaad es el modelo perfecto, no el pecador Lanzarote ni el ingenuo Perceval, ambos mucho más ricos emocional y psicológicamente, en cuanto que son apasionados y conocen la penitencia, la amargura y el abatimiento.

«Cuando un ermitaño expone la jerarquía de las virtudes, dispone en lo más alto la virginidad, y bajo ella en orden descendiente la humildad, la paciencia, la justicia, y por último, un tanto extrañamente, la caridad. La falta de castidad es la raíz de todo mal; las mujeres y damas no pueden acompañar a los caballeros en la búsqueda. Pauphilet fue el primero en demostrar en detalle que el libro era de un origen cisterciense de manera específica. Los santos penitentes y ermitaños llevan un sayo blanco, el color distintivo del hábito cisterciense. La primera frase del libro describe las mesas preparadas en la corte de Arturo en la víspera de Pentecostés, a la hora de

nonas tras el servicio, en exacta correspondencia con el ritual del día observado en Citeaux. Gilson ha destacado las correspondencias entre las doctrinas místicas de la novela con las doctrinas de San Bernardo de Claraval. Central a ambas son los problemas de la gracia y la transustanciación. El Grial mismo es un símbolo de la Gracia y al mismo tiempo es representado como el plato (escudero) del que Cristo comió el cordero en la Última Cena y una vasija que contiene la hostia. Apareció por primera vez en el día de Pentecostés cuando los caballeros reunidos en asamblea habían sido «iluminados por la gracia del Espíritu Santo». (Posteriormente escenas insisten en la transustanciación y en la Liturgia Divina de la Comunión Apostólica, con la milagrosa aparición de Cristo).

«... Estas sublimes imágenes se nos presentan en una prosa precisa, transparente, carente de color y ornamentación —un estilo muy de acuerdo con el ideal cisterciense de austeridad—. «Se puede agregar, de acuerdo con Pauphilet, que el autor tenía más de orador que de poeta, pero sus frases son capaces de traducir el ritmo y la llama de su pasión por la visión ideal del Santo Grial»^[100].

Para explicar ciertas resonancias históricas de la Búsqueda, podemos recordar el incesante entusiasmo medieval por las reliquias, unido al sentimiento de que las cruzadas habían sido un sangriento esfuerzo y tremendo fracaso, debido en gran parte a la desordenada y escandalosa conducta de los propios caballeros embarcados en la empresa. Jerusalén se había perdido en 1187; la Tercera Cruzada (1189-1192) había acabado en disensiones y torpezas de los reyes y barones cruzados; la Cuarta Cruzada (1202-1204) se saldó con la conquista de una gran ciudad, la cristiana Constantinopla, saqueada de manera infame por una turba ávida de botín sin escrúpulos de ningún tipo. La caballería como militia Christi no gozaba de gran reputación a la vista de su actuación, y los reproches eclesiásticos eran agudos, expresando la desilusión y el recelo de los monjes así como el del clero regular en la misión de los caballeros.

Por otra parte, la Cruzada contra los Albigenses había reducido la prédica del catarismo (Sto. Domingo había predicado en Albi, Inocencio III había decidido erradicar el foco de herejía y Simón de Montfort, vencedor en Muret, 1212, trató con el beneplácito del Papa y del rey de Francia, de exterminar a los herejes). Pero el deseo de una mayor pureza y la exigencia de una vida más ascética y conforme a la doctrina, original de Cristo se hacía sentir en muchos círculos, con más rigor y profundidad que en otros tiempos. El amor cortés y el brillo de la poesía provenzal cedían ante nuevos ideales, más religiosos. La iglesia permaneció callada muchos años ante la difusión de esos textos novelescos sobre el Grial, con su nuevo ideal ascético de la caballería, porque sin duda recelaba de esa propaganda un tanto heterodoxa, proclive a un misticismo del que la Iglesia siempre desconfió, aunque, por otro lado, comprendía que ese fervor contenía una enseñanza religiosa de

indudable sinceridad.

Precisamente el Concilio IV de Letrán, reunido por el Papa Inocencio 111, había establecido de un modo rotundo, en 1215, el dogma de la Transubstanciación, y el monje cisterciense que redactó la Queste tenía bien en cuenta aquellas palabras de la definición conciliar: «Una vero est fidelium universalis ecclesia, extra quam nullus omnino salvatur. In qua quidem ipse sacerdos, et sacrificium Jesus Christus; cuius corpus et sanguis in sacramento altaris sub speciebus panis et vini veraciter continentur; transubstantiata pane in corpus et vino in sanguinem, potestate divina, ut ad perficiendum mysterium unitatis accipimus ipsi de suo quod accepit ipse de nostro».

Otro sacramento, el de la confesión, tiene en la novela repetidas muestras de eficacia. Son los ermitaños y monjes guías necesarios para encontrar la senda de la salvación. Son ellos quienes en la selva de símbolos, tentaciones diabólicas y ocasionales fantasmas y visiones y sueños conservan la clave del desciframiento. Además, no deja de ser curiosa la coincidencia de que precisamente en esta época comienza la liturgia occidental de la misa a mostrar la hostia consagrada, elevándola sobre el cáliz, que queda así abierto, mostrando a todos los fieles su contenido eucarístico.

Y, sin embargo, el Grial encubre unos misterios rituales que están sólo al alcance de unos pocos, elegidos y probados en un duro camino de perfección. Y la tradición por la que el Grial llega a los tiempos del rey Arturo supone, gracias a la utilización de unos textos evangélicos apócrifos, que Jesús transmitió esas preciosas enseñanzas, esa preciosísima reliquia, no a los miembros de la Iglesia oficial, representada por Pedro y sus sucesores en el Papado, sino á José de Arimatea, a Bron, y a sus descendientes, que avanzan, sin reparo de la predicación oficial, por senderos místicos y ascéticos un tanto marginales.

De ahí la ambigüedad de esta cristianización del Grial, y de estas enseñanzas; de ahí la desconfianza y el silencio de la Iglesia ante esta propaganda novelesca de una teología mística y de una ascética enlazadas a leyendas difíciles de controlar.

En la interpretación que La Búsqueda del Santo Grial propone de la más alta empresa caballeresca, queda, negada la función redentora de la caballería como clase social. Para el público de estas novelas medievales la caballería era la culminación de un esfuerzo civilizador, la flor de la historia, idealizada y representada por unas figuras ejemplares. Pero para una proeza tan espiritual como la del Grial era insuficiente el coraje y la destreza aristocráticas; sólo el afán de perfección, la entrega a un ascetismo por enteró religioso, la castidad y la más estricta devoción conducen al

éxito en tal terreno. Al comienzo del relato vemos partir, al reclamo de la aventura, a los más destacados compañeros de la Mesa Redonda. Galván es el primero en recoger el reto. Su frivolidad lo encamina a una erranza desventurada. Como él todos los demás nobles que salen sin reparar en el carácter religioso de la búsqueda fatigarán en vano sus corceles. Van sin confesarse, sin pensar en Dios, por un universo laberíntico, que se va despojando de sus prodigios, porque la aventura significativa está reservada a los elegidos. El mismo Lanzarote, el mejor de los paladines artúricos, se ve sometido a una cruel experiencia. También él se ha olvidado de Dios, y ha vivido largos años en el pecado de su amor adúltero, sin confesión ni penitencia. Ahora ha de expiar sus culpas, y sólo logrará un atisbo del resplandor divino. Este es el mensaje de la novela: la flor de la «caballería terrestre» no alcanza, por culpa de sus pecados, por su escasa religiosidad; por su desprecio de la castidad y del servicio a Dios, el premio reservado a los perfectos caballeros de la Gracia.

La Búsqueda lleva al extremo la tentativa de infundir un sentido religioso a la proeza caballeresca. Pero, paradójicamente, lo hace condenando el modo de vivir de la «caballería terrestre». Por ello no consigue ofrecer una imagen satisfactoria del mundo, en su excesivo rigor. «En el corazón del Lanzarote-Grial, la Búsqueda no reconcilia caballería y religión; amor y fe. Humilla los valores profanos. Les niega su cualidad de valores. Al exaltar el solo amor de Dios, no propone un ideal de vida enteramente aceptable por los caballeros, que no piensan en tomarse en serio su papel mesiánico hasta el punto de despojarse de sus grandezas terrestres. Por eso las novelas en prosa posteriores se refieren a un ideal profano más modesto que el del Lanzarote-Grial». Como señala esta cita de P.Y. Badel, el ideal de vida propuesto por la Queste resulta demasiado monástico, demasiado ascético para los caballeros. Pero el texto va más allá, al presentar el universo de las maravillas y las aventuras como una vasta tramoya donde Dios y el diablo monean su fantasmal espectáculo para que los caballeros pongan a prueba su virtud y los monjes glosen el sentido de los sucesos. En este juego de poderes maléficos y divinos van predestinados los héroes a su destrucción o a su triunfo. Como si la narración constituyera la exposición de unos ritos de pasaje, iniciáticos viajes destinados a probar la virtud —y una virtud entendida con un especial y restringido patrón religioso— de unos pocos.

Hay en la Queste una clara tensión entre lo narrativo y lo ritual, entre lo religioso y lo profano, entre el relato de aventuras y las intermitentes glosas moralizadoras. Pero la exégesis y la férrea estructura teológica que encorseta el tinglado de los episodios no logra despojar al texto de su valor novelesco. Tan sólo le confiere una especial ambigüedad. Me parece que T. Todorov ha sabido comentarla con admirable agudeza^[101]:

«La Búsqueda del Grial es un relato que rehúsa precisamente lo que constituye

la materia tradicional de los relatos: las aventuras amorosas o guerreras, las hazañas terrenales. Don Quijote avant la lettre, este libro declara la guerra a 'las novelas de caballería y, a través de ellos, a lo novelesco. El relato no deja de vengarse, por su parte: las páginas más apasionantes están consagradas a Yvain, el pecador; mientras que de Galaad no puede haber, hablando propiamente, un relato; el relato es una maniobra de agujas, la elección de un camino antes que otro; ahora bien, con Galaad la vacilación y la elección no tienen sentido: por mucho que el camino se divida en dos, Galaad seguirá siempre el «buen» camino. La novela está hecha para contar historias terrenas; ahora bien, el Grial es una entidad celeste. Hay pues una contradicción en el título mismo de este libro: la palabra «búsqueda» remite al procedimiento más característico del relato, y por ahí a lo terreno; el Grial es una superación de lo terreno hacia lo celeste. Así cuando Pauphilet dice que «el Grial es la manifestación novelesca de Dios», coloca uno al lado del otro dos términos aparentemente irreconciliables: Dios no se manifiesta en las novelas; las novelas proceden del campo del Enemigo, no del de Dios».

El protagonista de *La Búsqueda* es demasiado puro para tener una psicología interesante. Galaad, el Redentor, educado por santos monjes hasta la hora de sus aventuras, guiado siempre por la gracia divina hasta el final, predestinado a la virtud extrema y a su papel de Mesías, carece por ello mismo de hondura humana. Carece de esa complejidad que tienen otros personajes que se enfrentan a la tentación, al sufrimiento y al riesgo del fracaso. Es una criatura demasiado espiritual, que cruza por los sucesivos episodios en triunfo, hasta la revelación final del Grial y su inmediata muerte, en divino éxtasis. Preferimos la calidad humana de Perceval, con todo su ingenuo entusiasmo y su abatimiento y su ingenua fe, y la de Bohort, y la de Lanzarote. Los héroes sin pasión y sin sufrimientos no dan realce a la novela; ésta logra sus efectos más emotivos en la narración de las desventuras de Lanzarote, en el fiero encuentro entre Lionel y Bohort, en algunos prodigios accesorios, al margen de los comentarios eclesiásticos. Y el regusto amargo del relato —que no sólo es el del triunfo de Galaad, sino el del fracaso de los demás caballeros y de la catástrofe próxima de su mundo—, queda en el ánimo del lector impenitente.

Parzival

Pero, por fortuna, conocemos otra versión de la leyenda: el Parzival de Wolfram von Eschenbach, que consigue armonizar el ideal caballeresco del servicio a la comunidad y el sentido religioso de la aventura personal, del caballero en búsqueda de Dios. Parzival (léase Parsifal) es una copia del ingenuo y esforzado Perceval, el héroe inventado por Chrétien, el «señor del cuento» del Grial. Compuesto entre 1200 y 1210, es decir, algo antes que el Perlesvaus y la Queste, este gran poema alemán, con sus veinticuatro mil ochocientos diez versos, recuenta las andanzas del joven, desde su salida de la Floresta Solitaria, vestido de rústico, casi bufón o loco, hasta su triunfo al ser coronado rey en el castillo del Grial. El poema ahonda en la caracterización de los personajes del mito, especialmente en la presentación y la psicología de Parzival y en el simbolismo que rodea tal aventura, y lo hace con un nuevo ímpetu poético y con un hondo acento religioso^[102].

Las novelas cortesas francesas despertaron pronto ecos en las cortes alemanas, y así como a las canciones de los trovadores habían respondido los Lieder de los Minnesanger, los romans no tardaron en encontrar hábiles traductores y refundidores, que a veces, como en el caso de Gottfried de Estrasburgo y Wolfram de Eschenbach, superaron en profundidad poética el texto originario. En esa emulación, tras la Eneit de Heinrich von Veldeke, el Lied von Troje de Herbert von Fritzlar, el Tristan de Eilhart von Oberge, el Erek y el Iwein de Hartmann von Aue, el Lanzelet de Ulrich von Zatzikhoven, y el Tristan und Issolt de Gottfried von Strassburg, aparece el Parzival de Wolfram von Eschenbach.

Wolfram no era un clérigo, sino un caballero bávaro (probablemente nacido en la aldea que hoy lleva su nombre: WolframsEschenbach, al sur de Ansbach, en el norte de Baviera), que escribió gran parte de su obra en la corte feudal del landgrave Hermann de Turingia (1155-1217) en Eisenach. Allí, en esa corte donde también recalaban otros poetas de la época, como Heinrich von Veldeke y el gran Walter von der Vogelweide, atraídos por la generosidad del rico mecenas, una corte donde dice Wolfram que, como en la del rey Arturo, haría falta la presencia de un senescal Cay, compuso sus dos poemas mayores, Parzival y Willehalm, y otros menores. Hay que imaginar la conexión del poeta con este círculo cortesano para entender su cultura. Como ingenio lego, «que no sabe de letras», se nos presenta Wolfram, que dice ignorar la escritura y que su obra está desprovista de apoyos librescos («ich enkan deheien buochstah», «swaz an den buochen stit geschriben, des bin ich künstelos beliben»), pero que testimonia un largo repertorio de noticias y un saber variopinto desde algunas nociones de astronomía y alquimia hasta disquisiciones teológicas o influencias orientales, sobre lejanas leyendas e historias de cruzados. Ese nescire litteras es un tópico, que probablemente hay que tomar como confesión de su

ignorancia del latín —en él no hay rastros de un conocimiento de los autores latinos — y de una formación clerical. Pero la masa de noticias variopintas y el cuidadoso componer de Wolfram muestran la seriedad con que emprende su poema. Por otro lado, como pobre hidalgo, que nos dice que en su casa ni los ratones encontraban qué comer, hombre de armas —«schildes ambet ist min art»—, Wolfram está bajo el patrocinio del rico señor de Turingia, en cuyo castillo pudo seguramente leer los romances de Chrétien y los de Hartmann von Aue, además de otros varios, escuchar a otros poetas, y recibir el costoso pergamino en que redactó su largo poema. Todo este ambiente lo sitúa más cerca de Chrétien que de los monjes de la Queste.

Gottfried de Estrasburgo le reprochaba a Wolfram su estilo bronco y oscuro lenguaje, y lo calificaba de «inventor de extrañas historias» («vindaere wilder maere»). Y no carecía de razón. La imaginación de Wolfram es prodigiosa, y su retórica, apasionada y turbulenta muchas veces. A pesar de la crítica de Gottfried — cf. Tristan, vs. 4.638, 4.6846, 4.665 y ss.—, el estilo conceptual y «barroco» de Wolfram fascinó a otros escritores de la época y tuvo pronto imitadores, gozando sus obras de una enorme influencia. (La popularidad de su obra está confirmada por la gran cantidad de manuscritos conservados que copian el poema, en mayor número que para ninguna otra obra de la literatura medieval alemana. Se cuentan 84 manuscritos del Parzival, de los que 17 conservan entero el poema y el resto sólo en parte. Del Willehalm se conservan 76. Para comparar recordemos que del Nibelungenlied se conservan 34 y del Tristan de Gottfried 23).

Wolfram reelabora libremente la novela de Chrétien, que es la fuente principal de la trama, aumentada notablemente, tanto por la amplificación de sus episodios como por el añadido de otros, al comienzo (la historia de Gahmuret, el padre de Parzival) y al final. Pero Wolfram pretende depender de otro escritor, más fiable en su versión de la leyenda que Chrétien, Kyot «el provenzal», evocado en varios pasajes. En uno de éstos lo califica de «laschantiure» que ha sido interpretado como «le chanteur» o «l'enchanteur»; pero, «cantor» o «mago», ese Kyot, o Guiot, es un mero nombre fabuloso, una autoridad fantástica del fantasioso Wolfram. En un pasaje curioso por los detalles que consigna —453, 5 y ss.—, Wolfram menciona además la fuente de Kyot: la historia del Grial escrita por un medio judío llamado Flegetanis, que Kyot encontró escondida en la ciudad de Toledo. El padre de Flegetanis, un hábil astrónomo árabe, había leído el nombre del Grial en el cielo estrellado. Luego Flegetanis escribió su libro, que Kyot leyó a pesar de estar escrito en árabe, y que completó tras larga búsqueda con una crónica de Anschowe (Anjou) que contaba cómo la custodia del Grial había venido a parar a Anfortas, el rey tullido del castillo misterioso, tío materno de Parzival.

En el relato alemán reciben nuevo nombre algunos personajes que Chrétien

presentó sin uno propio: la madre de Parzival se llama Herzeloide, y su padre Gahmuret; Trevrizent es el nombre del ermitaño y Anfortas el del Rey Pescador, tíos ambos del héroe, por línea materna. Su prima, la desconsolada doncella, se denomina Sigune, Kundrie es la fea damisela de la mula, que anuncia la desventura del caballero en el castillo del Grial, y Repanse de Schoie es el curioso nombre de la doncella que llevaba en procesión el precioso objeto. Blancaflor recibe el nombre de Condwiramours, y el Caballero Rojo el de Uther. También éste resulta pariente del protagonista, un primo de Parzival, lo que hace más grave la muerte que él le causa. En fin, casi todos los personajes de la historia pertenecen a una familia, la de los Titurel y Mazadan, de los que desciende Parzival. La búsqueda y la custodia del Grial deviene así una gesta familiar. El héroe es el heredero del castillo del Grial, por tradición familiar y por derecho propio como elegido para la aventura.

Al comienzo de la novela se nos cuenta la historia caballerescas de Gahmuret, el padre de nuestro héroe. Combatando en tierra de los infieles por ganar honra y soldada, Gahmuret tiene amores con Belakane, una hermosa princesa árabe. Y de estos amores nace Feirefiz, hermanastro de Parzival, que reaparecerá en los episodios finales del texto de Wolfram. Es un noble sarraceno, tan virtuoso y caballero como el cristiano Parzival, que ofrece un contrapunto a su figura. De su padre hereda Parzival la vocación caballerescas y su disposición a la aventura amorosa; de su madre hereda el destino de buscador del Grial.

Wolfram ha conservado la disposición estructural de la novela de Chrétien, pero ha reelaborado mucho de ella con gran libertad. Entre sus innovaciones la más llamativa se refiere al propio Grial, que no es en su texto un plato sagrado donde se lleva una hostia, sino una piedra preciosa de mágicos poderes.

El Grial es, en el poema de Wolfram, una piedra preciosa, que además del nombre de Grial es calificada de lapis exilis. Tan extraña denominación ha sido interpretada de varios modos: lapis erilis (piedra del Señor), lapis ex celis (de los cielos), lapis electrix (de electrum, ámbar), lapis betilis (del árabe bet-el, meteoro), lapis textilis, lapis elixir (un equivalente al lapis philosophorum de los alquimistas) y lapis exilis (piedra humilde). También cabe que ese nombre de vaga resonancia latina no corresponda a un preciso sentido, sino que Wolfram haya querido darle un misterioso nombre a un misterioso objeto mágico. Exiliado de los cielos y cargado de mágicos poderes (como el de procurar alimentos y bebidas a porfía a todos los asistentes a la mesa, procurar aspecto juvenil a todos los que la contemplan, ser de un peso tan variable que un individuo de falso corazón no podría levantarla, mientras que la transporta muy ligera una casta doncella, además de servir para renovación del ave fénix, que sobre ella se quema y recupera su pérdida belleza y vitalidad), el Grial está relacionado con el cielo: su poder viene de que sobre él desciende una vez al año, el

viernes santo, una paloma portando una blanca hostia. Es invisible a los infieles y sólo lo encuentra quien al azar se topa con él. Es un milagro del paraíso, «wunsch von pardis». Tras la caída de Lucifer fue traído a la tierra por unos ángeles neutrales, y más tarde entregado a la custodia de cristianos por decisión divina. De él cuidan unos caballeros, los templeisen, valerosos y virtuosos, y unas doncellas, tan castas como los caballeros. Mientras dura el servicio al Grial ni unos ni otras conocen el amor mundano, pero luego pueden partir a su tierra natal y casarse incluso. El protector supremo del Grial es el Rey del Grial. Sólo el rey del Grial puede casarse, con la dama cuyo nombre aparezca escrito en el mismo Grial —donde de cuando en cuando aparecen letras misteriosas—. Por lo demás debe guardar una conducta ejemplar. El rey Anfortas está herido entre los muslos como castigo a un amorío indebido, y de esta llaga terrible le sanará Parzival, su sucesor.

Pero para nuestras consideraciones es conveniente que nos detengamos brevemente en un examen de la composición de la novela. Desde la magistral edición de K. Lachmann, en 1833, se acostumbra a dividir el texto en dieciséis libros. Tal división tiene un cierto apoyo textual, en la distinción trazada en algunos manuscritos antiguos por unas mayúsculas miniadas, pero encuentra su base en un análisis de la disposición interna de los episodios. En los dos primeros libros se cuenta la historia de Gahmuret, y su muerte. Luego vienen las famosas escenas del encuentro de Perceval con los caballeros en el bosque y la partida del joven, a quien su madre viuda ha vestido de un hábito rústico y llamativo, como el de un loco, hacia la corte del rey Arturo. En el libro está la llegada a la corte y la muerte de Ither, el caballero rojo, una muerte que en este poema aparece cargada de mucho mayor sentido que en el de Chrétien. En el libro VI Parzival, de nuevo en la corte, tras la fallida visita al castillo, recibe la maldición de Kundrie, que le descubre su fracaso. Y la tercera escena en la que Parzival se encuentra con la corte de Arturo está en los libros XIII y XIV, tras las aventuras de Galván, precediendo al decisivo triunfo del héroe, que consigue llegar de nuevo al castillo mágico del Grial, llamado el castillo de Munsalvaesche, monte salvaje y a la vez monte de la salvación, donde será coronado Rey del Grial.

El núcleo de la trama lo forman tres bloques narrativos: los libros III-VI (educación caballeresca del joven ingenuo y primera visita, fracasada, al castillo del Grial), libro IX (confesión de Parzival con el ermitaño Trevrizent, arrepentimiento y conciencia de su pecado) y libros XIV a XVI (marcha ascendente del caballero hasta su coronación en Munsalvaesche). El libro IX es el centro de la trama, el más largo de todos los del poema, y Wolfram ha amplificado notoriamente la escena (de 300 versos en Chrétien hasta 2.100 en el poema alemán). Las aventuras de Galván ocupan los libros VII y VIII, y X-XIII. Galván acaba casándose con la esquiua Orgeluse tras un elenco de victorias caballerescas, pero su triunfo está en un plano muy distinto al de Parzival.

El encuentro de Parzival con el ermitaño Trevrizent está intercalado entre los episodios aventureros de Galván, como en el texto de Chrétien, de quien Wolfram ha heredado la composición de la doble serie de aventuras. Pero su misma posición, justo en el centro del poema, destaca su función cardinal en la trama.

Parzival, que tras la maldición de Kundrie ha vagado durante cuatro años y medio, acometiendo una serie de aventuras que no se describen —porque en la fase en que está nuestro héroe ya no significan nada esas aventuras— en un mundo que para él ha perdido el sentido, llega al punto de su conversión. En la confesión y la charla con el sabio y santo varón el héroe llega al reconocimiento de su culpa y se reconoce como un pecador —«ich bin ein man der cunde hat». «El que cabalgó hasta Munsalvaesche/ y vio la gran calamidad/ y el que no formuló ninguna pregunta/ ese soy yo, hijo de la desdicha./ De tal modo, señor, he errado el camino». Y el ermitaño le informa sobre sus errores: no sólo abandonó a su madre, muerta luego de tristeza, sino que mató sin detenerse en consideraciones a Ither, su primo, el caballero bermejo. Por ello fue incapaz de formular, falto de caridad, la cuestión que habría devuelto la salud al Rey Pescador y salvado de la muerte a otros y hecho recobrar la tierra baldía.

Parzival había recibido con orgullo la maldición de Kundrie y había protestado contra Dios, como el culpable de su desgracia, y se había empeñado en una búsqueda ardua a despecho de Dios. Parzival es un rebelde contra Dios; cuando se consideró abandonado por Él, había querido proseguir su empeño incluso cargado del odio divino. (En esto el héroe del poema de Wolfram tiene un carácter distinto del de Chrétien. Cuando recibió la noticia de su fracaso, se negó a admitir su falta: «Ay, ¿qué es Dios? Si fuera todopoderoso no me habría expuesto a tal desgracia. Yo he dedicado mi vida a su servicio, y por ello esperaba su gracia. Ahora quiero renunciar a su servicio. Si él me odia, yo soportaré su enojo»). Pero Dios es más que un señor feudal, y el joven héroe reconoce, ante las palabras de Trevrizent, su anterior conducta dominada por la soberbia, y mancillada por el pecado. La falta de humildad y de caridad habían apartado a Parzival del recto camino. Ahora vuelve, con una conciencia de sus propios errores, al amor y la gracia divina. La grandeza de Parzival estriba en su fidelidad —*triuwe*— que le permite superar la desesperación y la duda a las que le arrastraba su orgullo. El orgullo —*hochvart*— le cegaba; ahora con humildad —*diemuete*— el joven caballero va a proseguir su búsqueda, esa aventura que le está destinada, pero a la que sólo puede acceder por un largo proceso interior, un proceso que envuelve un progreso espiritual que pasa por la conciencia de sus errores y la renuncia a su desmedida confianza en su valer. La búsqueda que había comenzado sin preocuparse de Dios, sólo puede concluirse mediante la gracia de éste. Antes había ganado Parzival la gloria mundana, con sus triunfos caballerescos, pero había perdido su camino y se había sumido en el mundo de la duda y la desconfianza,

esa *zwifel* que aparta a los hombres de su perfección espiritual. Después de la entrevista con el ermitaño un Parzival que ha renovado su fidelidad, esa virtud que le caracteriza, va con la ayuda de Dios, y no por sus propios únicos medios, a reemprender la empresa. La ignorancia aleja al pecador de Dios y es ella misma consecuencia y castigo del pecado, según San Agustín. Pero, como señalaban otros teólogos, menos severos que San Agustín, el pecador puede con su propio esfuerzo redimir sus culpas y merecer de nuevo el auxilio divino. Y Parzival es el ejemplo más noble de ese denonado esfuerzo hacia el bien, a través del arrepentimiento y la confesión.

En toda la obra de Wolfram la relación de Parzival con Dios es esencial. «*We, waz ist Gott?*» («Ay, ¿qué es Dios?») es la pregunta que se repite, de corazón, asombrado y angustiado, el héroe. La búsqueda del Grial es una imagen de otra busca interior, la de Dios, cuyo sentido envuelve también la búsqueda del propio yo.

Mas no cabe aquí, como en la *Queste*, una renuncia a la caballería y una condenación de los valores terrenos. El mundano Galván, que no conoce la dimensión más honda de esa experiencia espiritual, logra un limitado triunfo en el plano del amor y la aventura. Parzival tiene un gran amor, fiel y casto, con *Condwiramours*, con la que se casa pronto, y a quien hará reina del castillo del Grial. Los guardadores del Grial, esos *templeisen*, imagen de los caballeros de la Orden del Temple, pertenecen al orden de la caballería. El amor de *Condwiramours* sostiene a Parzival en su ardua empresa, y el pagano, pero magnífico caballero que es *Feirefiz*, acaba convirtiéndose a la verdadera fe por amor. Y desposará a la hermosa portadora del Grial. Del matrimonio de *Feirefiz* y *Repanse de Schoie* nacerá el famoso *Preste Juan*, soberano santo de un paradisíaco dominio en el fabuloso Oriente. Hijo de Parzival y *Condwiramours* será *Lohengrin*, el Caballero del Cisne, un mítico antepasado del conquistador de Jerusalén en la Primera Cruzada, *Godofredo de Bouillon*.

La castidad es una virtud importante en Parzival. Casto es el héroe, y también su amada. El primer encuentro de ambos, en la noche, en *Belrepeire*, está narrado sin dejar resquicios a la ambigüedad erótica que ofrece el texto de *Chrétien*. Ni se besan ni pasan la noche juntos. Y luego, tras la, victoria de Parzival, se celebra la boda, y sólo en la tercera noche de matrimonio los jóvenes y castos esposos consuman su unión. El matrimonio conserva los trazos del amor, como si la *Minne* cortés alcanzara así su perfección. Ya anotamos que no sólo Parzival, sino también los otros dos caballeros del cuento, Galván y *Feirefiz*, se casan por amor. Parzival es casto, *kiusche*, mucho más que el héroe de *Chrétien* y menos que el dé la *Queste*. El rey *Anfortas* ha sido castigado por un delito contra la castidad. Sin embargo no hay un énfasis demasiado monacal en este tema. También son castos los *templeisen*, que custodian el Grial, y también ellos, una vez licenciados, pueden casarse.

Frente a la novela de Chrétien y a la versión de la Queste hay en los escenarios evocados por Wolfram unos tonos misteriosos y mágicos de una especial densidad, un tanto germánica, como si aquí el bosque fuera más profundo, los encantamientos más densos, y los castillos más quiméricos. Voy a citar a este propósito unas líneas de A. Béguin, que reflejan este parecer desde su óptica de gran admirador de la Quete, tan mística y tan francesa:

«También Wolfram es un espíritu profundamente religioso, un cristiano cuya intención y ansia es espiritualizar un cierto mundo profano. Pero se le siente en lucha contra una realidad, contra una civilización que no son de la misma especie que la civilización humanista, laica, de los caballeros y los héroes corteses. Lo que él reelabora es una leyenda que le llega de fuente provenzal o francesa, pero que, entre sus compatriotas o en su propia imaginación, ha reencontrado todo el poder misterioso y tremendo de los mitos ancestrales. La magia reina por doquier, con sus amenazas; se está rodeado de tinieblas, los sacerdotes y las iglesias piden socorro al caballero contra un pueblo hostil y contra fieros asaltantes que los acosan de cerca. El pecado de Parzival lo sumerge en una verdadera crisis religiosa que está evocada con un admirable realismo psicológico; él vive lejos de Dios, rebelde y desesperado, torturado por la nostalgia del amor divino del que se ha privado y contra el que se rebela. Todo es más dramático, más oscuro, más vasto también. Es el bosque pagano, no la amable floresta de las novelas francesas lo que sirve de escenario a la aventura. Es el mundo de los dioses germánicos y de las hadas lo que hay que evangelizar. ¡Qué diferencia con la obra que los monjes y los poetas de Occidente habían tenido que cumplir!»^[103].

Sospecho que en este comentario ha influido tanto la obra de Wolfram como la recreación de la misma por Wagner. Pero no deja de ser notoria esa sensación de una atmósfera más vasta, sombría y extraña que el lector percibe como peculiar en el poema alemán.

Por otro lado el mundo en que se arriesgan y aventuran los héroes del poema es distinto al fabuloso reino de Logres, porque es decididamente más histórico y más realista. Con sus alusiones a las Cruzadas, con la introducción de las referencias al mundo de los paganos —esos árabes que no son ya los enemigos malvados y felones de las canciones de gesta—, hay una nueva comprensión, un tanto «romántica» de lo oriental. Algún comentarista ha pensado que en la figura de Gahmuret, Wolfram quiso elevar un monumento al más famoso caballero cruzado de la época, Ricardo Corazón de León, miembro de la casa de Anjou. Tal vez eso sea concretar demasiado. Pero está claro que en Wolfram hay ecos de los sucesos de su época y una intención clara de relacionar la ficción novelesca con ese horizonte oriental e histórico. Belakane y Feirefiz, gentiles ambos, son virtuosos y dignos de ser comparados con los más nobles

personajes del mundo cristiano. Sobre todo la figura de Feirefiz, el bravo guerrero, que también ha heredado de su padre Gahmuret el coraje y la cortesía, es un rasgo que indica la amplia concepción de espíritu de Wolfram.

Feirefiz, hijo de la gentil mora y del mercenario caballero, blanco y negro a la vez, con el cutis a rayas, no tiene claroscuros en su alma. Es un bravo guerrero, que incluso en su duelo con Parzival se mantiene invicto. Tras la larga pelea los dos hermanos acaban por reconocerse. Y es Feirefiz quien acompaña a Parzival en su ascensión al castillo de Munsalvaesche y su encuentro con el Grial. Feirefiz, que es todavía pagano, no consigue ver la maravillosa piedra, invisible a los infieles. Pero se enamora de la portadora de la misma y, por amor, se hace cristiano (olvidando a su anterior esposa y su patria árabe) y desposa a Repanse de Schoie. Esa conversión por amor es un trazo romántico de esperado final feliz. Tal vez hay en este episodio un toque de ironía, pero la escena en que el caballero infiel queda prendado de la bella, sin advertir la presencia del Grial, guarda una ingenua y sorprendente sugestividad poética.

Como ha señalado K.O. Brogsitter, en la novela de Wolfram, «hay junto a la ampliación geográfica también una profunda dimensión histórica: el tiempo que media entre la cristiandad primitiva y la época de las Cruzadas forma el horizonte de su obra. Este aspecto histórico está siempre presente al lector, aunque no se advierte nunca de un modo explícito. Nos ofrece, pues una síntesis entre la novela fabulosa de caballerías y la autoconciencia histórica y espiritual de la caballería». Cuando al final del poema Parzival acepta con humildad ser coronado en el Castillo del Grial, sabemos que su triunfo ha sido mucho más que una victoria caballeresca; es una conquista espiritual conseguida por su arrojo y su fiel entrega al servicio de Dios, con fidelidad, humildad, y pureza de corazón. Es el final de un proceso espiritual, de una educación que empezó por el ámbito de la caballería y la cortesía para trascenderse en una búsqueda espiritual. El misterioso Grial es, de algún modo, un símbolo. La doctrina de la predestinación cede terreno ante una doctrina de la gracia divina que es dispensada a quien se esfuerza por alcanzar el amor de Dios. (En la teología de la época esta idea, contra la tesis agustiniana, era expuesta por Alberto Magno, e iba a ser formulada sistemáticamente por Tomás de Aquino). Coexisten los dos planos de la aventura: el terrenal y el espiritual, y ambos están en armonía.

Es probable que a Chrétien no le hubiera gustado el estilo poético de Wolfram y que hubiera encontrado un regusto bárbaro en su poesía, y acaso no hubiera compartido el afán del poeta alemán por ahondar en los misterios de la magia y del corazón humano, ni el comentario teológico de algunos puntos; pero me parece que, aún así, se habría sentido más próximo a este gran novelista que a los prosistas del Ciclo y al autor de la Queste con su didactismo doctrinario y alegórico. En un

ambiente germánico Wolfram recobra impetuosamente y ahonda con sutil ardor el gran hálito de la novela de caballerías, y su mágica atmósfera.

Es curioso observar cómo «la literatura alemana moderna ha gustado de considerar este argumento (el de Parzival) como típicamente nacional debido a la refundición hecha por Wolfram, pretendiendo ver en Parsifal el «símbolo» del «alma alemana» o de «la búsqueda por Dios de los alemanes». En tal sentido está claro que la reinterpretación más influyente del mito es la de la ópera de Richard Wagner, Parsifal, estrenada ahora hace cien años. Casi veinticinco, desde 1857, estuvo el músico obsesionado con el tema, que en sus manos cobra nuevos tonos simbólicos y se transforma en una especie de drama sacro para iniciados y fieles wagnerianos^[104] con su propia y confusa mística, esta ópera —que motivó la más dura repulsa de Nietzsche hacia la supuesta sumisión de Wagner al cristianismo— es un tratamiento libre del viejo tema de la búsqueda del Grial.

Wagner adapta el tema medieval con una libre reelaboración de sus motivos, sin afán de fidelidad a los textos originarios. Ha eliminado todas las referencias al mundo artúrico, y con ello a las aventuras de Galván. La acción es simple y Parsifal es el único héroe de la misma, que tiene dos escenarios fundamentales: el castillo del mago Klingsor (imagen diabólica del Castillo de las Maravillas que visitara Galván) y el de Montsalvat (situado en una extraña comarca de la España mora, lo que sugiere Montserrat o Montségur, la fortaleza cátara), donde residen Anfortas y el Grial. La más original aportación de Wagner es la recreación de la figura de Kundry (en la que ha fundido a la Mensajera del Grial y a la tentadora Orgeluse), bella criatura demoníaca y seductora, al servicio del Mal, de la Voluptuosidad, enviada por el tenebroso Klingsor para tentar a Parsifal. Al fin, Kundry, como la Magdalena, es redimida por el héroe, inocente y casto, triunfador y redentor. Este drama, barroco y recargado de simbolismos, aureoleado de una confusa metafísica, significa la última reinterpretación romántica del mito, alejado del ambiente caballeresco y artúrico.

Fulgores del Grial

¿Qué es el Grial? ¿Un plato ancho y plano, como indica la etimología de «graal»? ¿Una copa identificada con el Santo Cáliz, recipiente de la sangre de Cristo? ¿Una piedra preciosa de mágicas virtudes? El vaso santo o el celeste carbunclo resplandece con misterioso prestigio en la trama novelesca. Pero para la historia de Perceval no importa mucho la forma que tome el objeto misterioso. La pregunta que el elegido debe formular en su presencia no es, desde luego, qué es el Grial, sino esta otra: «¿a quién sirve el Grial?». Así como ante la lanza sangrante debe preguntar: «¿por qué sangra la lanza?». (Y así quebrará el maleficio).

Los dos motivos aparecen luego disociados en la mayoría de los textos: la lanza sangrante es identificada por Robert de Boron con la lanza que hirió el costado de Cristo en la cruz, pero ni Chrétien ni Wolfram reparan en tal identificación. En el Parzival la lanza alivia en una ocasión las heridas de Anfortas, y con ella cura el héroe a su malherido tío. Pero queda disociada del rutilante carbunclo que es «una maravilla del paraíso» y la más preciosa reliquia de la tierra.

El término graal, un vocablo común, pero de uso poco frecuente en francés, significaba sencillamente «un plato ancho y poco profundo», como lo define hacia 1230 el monje Helinand de Floidmon: «scutella lata et aliquantulum profunda». Podía usarse tal plato para presentar algún pescado a la mesa, como sugiere Chrétien al indicar que «no contenía ni salmón ni lucio ni lamprea». Por lo demás el plato podía presentarse cubierto o descubierto, tal como pasa en la primera visita de Perceval al castillo. Luego, en el Ciclo (es decir, en L'Estoire del Saint Graal y en la Queste), se explica que es la bandeja en que Jesús y sus discípulos recibieron la carne del cordero pascual en la Última Cena; y también en Perlesvaus se identifica con la Parópside, el santo plato.

Robert de Boron afirma que fue utilizado para recoger las últimas gotas de la sangre del Crucificado, tras de haber servido como cáliz en la Última Cena. El plato santo se va transformando en una copa, semejante al ciborio eucarístico. (Como apunta precisamente Martín de Riquer, las diferencias entre el cáliz y el copón no estaban aún formalizadas en la liturgia de fines del XII). Puede haber resultado sugerente al respecto la forma sangreal («santo grial»), entendida como una alusión a la «sangre real» (sang real) de Cristo. Wolfram ha introducido una extraña variante al presentar el Grial como una piedra preciosa, llamada «gral» (entendida tal palabra como un nombre propio) y «lapis exillis». Aunque la piedra guarda una relación con la eucaristía, ya que el Viernes Santo de cada año desciende sobre ella el Espíritu Santo en forma de paloma con una blanca oblea que renueva sus poderes, el origen de la misma remonta a los orígenes del mundo, cuando en la lucha entre Dios y Lucifer fue traída de los cielos a la tierra por ángeles neutrales. Este Grial no tiene referencias

a la pasión ni a la historia apostólica relatada por R. de Boron y sus seguidores. Tan misteriosa piedra puede remontar al eco de un famoso pasaje del Viaje de Alejandro Magno al Paríso, el *Iter Alexandri Magni ad Paradisum*, en el que Alejandro no logra acceder a éste, por su orgullo y soberbia, y sólo recibe de allí como reliquia una piedra prodigiosa, de muy variable peso (según la virtud de quien la levanta) y que irradia juventud. Esa *lapis ex celis, Wunsch von paradys*, el Grial, es una «piedra humilde», *lapis exilis*, que sólo puede ser vista por los puros y fieles, al modo de la *lapis exilis* de los alquimistas. (De la que afirma Arnaldo de Vilanova: «*Hic lapis exilis extat pretio quoque vilis. Spernitur a stultis, amatur plus ab edoctis*»). Como la «piedra filosofal», sólo es apreciada en su justo valor por los sabios. Múltiples son los comentarios y las influencias que se han sospechado en esa joya.

Más no importa gran cosa qué forma tenga el Grial. Lo que está claro es su función simbólica, su significación trascendente. Su fulgor anuncia que no es de este mundo. Supraterrestre, extraterrestre, celeste, es en cualquier caso y figura un testimonio de un más allá. Es la suprema maravilla en un universo feérico y extraño como es el de las aventuras artúricas. Pero es, ante todo, un testimonio de un universo superior, al que sólo unos pocos, los mejores, los elegidos, los perfectamente puros, pueden acceder. Por eso su presencia fulgurante hace palidecer todo lo demás, y es tan quimérica su llamada que nadie se resiste a la búsqueda; y, sin embargo, esa denonada empresa confirma el valor relativo de la cortesía y del mero ímpetu combativo de los caballeros. De alguna manera la búsqueda del Grial anuncia el fin de las hazañas de los héroes de la Tabla Redonda. En ella fracasan Lanzarote y Galván, que eran los héroes paradigmáticos de la corte artúrica. El héroe del Grial pasa por el mundo cortés, va armado y educado como un caballero, pero no puede detenerse en la corte; va ensimismado en busca del más allá, y arriesga su persona totalmente en ese otro terreno. Los demás no lograrán traspasar la invisible barrera, no lograrán hallar el evanescente castillo donde se desarrolla la fantástica procesión del Grial. De ahí la gran tristeza que invade a Arturo cuando observa la partida de sus caballeros en pos de tan difícil objetivo. Desde un comienzo presente ese fracaso. Perceval o Galaad, en cambio, son huéspedes rápidos y presurosos en su corte; pero vienen del bosque y la soledad y van hacia otro ámbito lejano, donde rige un nuevo principio, sacro y sobrenatural.

Para el elegido la aventura es también una aventura interior. Espiritual es también el fulgor del Grial, y el premio hay que merecerlo. El primer fracaso del héroe es la doliente advertencia, y el reconocimiento de las propias faltas el comienzo del buen camino. (Eso falta en el caso de Galaad, puro desde un principio). No son los éxitos en el torneo ni la proeza bélica lo que abre el acceso al prodigio, sino la fe y la pureza de corazón, por lo que el Grial fulge también dentro de su héroe.

El ceremonial que rodea la aparición del Grial es también extraño. Ante los ojos del atónito Perceval cruza, rodeado de un luminoso y misterioso cortejo, llevado por una doncella, seguido de la lanza sangrienta. Tal vez la hipótesis que da una explicación más completa a este ceremonial es la que lo refiere a un reflejo de un rito de la iglesia bizantina. Allí en la liturgia de ciertas misas se celebra una procesión en la que un sacerdote porta el cáliz, otro un diskos (un plato amplio), y otros acólitos llevan diversos objetos que aluden al martirio de Cristo. En tal ceremonia solía llevarse una espada, en recuerdo del arma de Longinos, entre las luces de antorchas y candelabros. Este paralelo, que resaltó K. Burdach, señalando que por algún relato de cruzados pudo llegar hasta Chrétien, deja sin embargo dos puntos por aclarar: el novelista no reconoce carácter sacerdotal a ninguno de los miembros del cortejo y, muy sorprendentemente (de aceptar tal hipótesis), es una doncella quien lleva el Grial. Esta presencia femenina ha sido luego escamoteada por los autores del Perceval Didot, la Queste y L'Estoire del Saint Graal, que han suplantado a la joven por un muchacho o un sacerdote. Pero no cabe duda que es un elemento originario. M. Roques ha querido darle un valor alegórico a esta figura de mujer: sería una alegoría de la Iglesia. Pero ningún escritor medieval había caído en la cuenta de tan ingeniosa explicación. (Menos que nadie Wolfram, que hace de la portadora del Grial, la bella Repanse de Schoie, la esposa de Feirefiz).

También figura entre esos objetos maravillosos una bandeja de plata, de las que podían servir para trocear las carnes en un banquete, y también como adminículo en la ceremonia de administrar la comunión a los fieles. Pero de esta bandeja, el *tailleur d'argent*, apenas se habla. Wolfram, al traducir mal *tailleur*, la sustituyó por un par de cuchillos de plata. El graal y el *tailleur* aluden, al parecer, a una comida noble y suntuosa, pero la lanza y su sangre evocan algo más sombrío e hiriente.

En cuanto a los orígenes de la leyenda mucho se ha escrito y fantaseado, pero en una rápida síntesis, y sin detenernos a resumir los argumentos de unos y otros, podemos señalar cuatro teorías básicas: 1) Tanto el Grial como la Lanza proceden de un ritual cristiano y de una leyenda seudoevangélica, tal como la expuesta por R. de Boron, que tal vez encontró Chrétien en el libro en latín que le prestó el conde de Flandes. 2) El grial y la lanza sanguinolenta provienen de leyendas celtas, de antiguos mitos y rituales mal interpretados y difundidos por los conteos bretones. 3) La leyenda del grial, con su procesión misteriosa, la lanza, y la figura del tullido y viejo monarca, padre del rey pescador, han surgido de antiguos rituales paganos relacionados con la fecundidad de la tierra y el vigor del soberano ligado al de su país. 4) En esa leyenda y ese ceremonial se proyectan influjos orientales de muy varia procedencia, persas, maniqueos, etc.

La última teoría afecta más a ciertos puntos del mito, como son la situación del

castillo del Grial y algunos nombres, que al conjunto de la leyenda, de la que no conocemos paralelos exactos o significativos en Oriente. Influjos en algún detalle es verosímil que los haya, especialmente en la versión de Wolfram.

La tercera hipótesis, que en otro tiempo estuvo muy divulgada, gracias sobre todo a los libros de Jessie L. Weston, resulta demasiado vaga y general: «Vaso y lanza, en esta conjunción, son símbolos sexuales, fálicos, bien conocidos, representando el vaso o la copa el elemento femenino y la lanza o espada el masculino, mientras que la sangre es la vida». «Contemplado desde el punto de vista del ritual, parece claro que la búsqueda del Grial ha de ser vista ante todo como la historia de una iniciación, como una pesquisa en el misterio y el secreto de la vida; es el testimonio de una iniciación manqué». Tal teoría subraya, creo, ciertas connotaciones del mito, pero no sirve para indicar su procedencia concreta.

Entre las otras dos tesis me parece mucho más satisfactoria la que afirma los orígenes célticos de la leyenda. El rasgo más general en todas las versiones de la misma es que el Grial provee milagrosamente de alimentos y bebidas a los comensales de una mesa de festín. Les ofrece cuanta comida y bebida desean colmando sus deseos. Incluso al comienzo de la Queste así sucede, cuando el Santo Vaso aparece flotando en los aires y hace la ronda sirviendo el manjar abundante y espléndido a los caballeros de la Mesa Redonda. Que luego el Grial contenga un alimento más refinado y espiritual, como es la hostia —que, aunque espiritual, sirve precisamente como único alimento al viejo rey enfermo— parece algo derivado de su anterior función.

Son varias las leyendas célticas en las que aparece un caldero mágico, que aporta cuanta comida y bebida se desea en el festín, mítico y ritual. También puede presentarse como un plato, el *dyscyl* galés. Y no faltan en las mismas leyendas sangrientas lanzas que rememoran hechos luctuosos, y algún rey herido que aguarda la llegada del héroe vengador. R.S. Loomis y J. Marx —entre otros— han señalado los posibles paralelos a la aventura de Perceval en relatos irlandeses y galeses antiguos.

Ya hemos citado el cuento de Peredur, que J. Marx indica como más próximo al primitivo esquema del «cuento de aventura» que pudo ser el prototipo de la historia de la que el profano y sutil novelista extrajo *El Cuento del Grial*, en una libre reinterpretación, cristianizando el símbolo fundamental y perfilando cortésmente algunos episodios del bárbaro esquema original. El texto escrito de Peredur está ya influido por la novela de Chrétien, pero lo que se defiende en esta tesis es que remonta a un prototipo más antiguo, tal vez una narración oral galesa, un folktale de raigambre muy arcaica.

Aun a riesgo de repetir algo ya dicho, voy a citar unas líneas de J. Marx:

«El relato primitivo cuenta el viaje del joven Peredur al Castillo de las Maravillas: allí asiste al desfile de un cortejo en el que se lleva una lanza y una cabeza sangrienta en un plato. Más tarde se enterará que se trata de la cabeza de su primo asesinado por las brujas de Kaerloyw (Gloucester), y deberá vengar a la vez a su tío herido por las mismas brujas y a su primo asesinado. Para ejercer su venganza deberá pasar por numerosas aventuras —notablemente con personajes femeninos— y además cumplir la búsqueda de animales y talismanes maravillosos. Deberá reclamar el auxilio, como Culhwch, de Arturo y su corte, especialmente el de su sobrino Gwalchmei, para cumplir la venganza y asegurar sin titubeos su acceso al castillo de su tío.

Se ve el interés de esta historia si se la considera bajo su forma primitiva de las aventuras del joven héroe, su visita al Castillo de las Maravillas, modelo del palacio de la aventura, el cortejo con su lanza sangrienta que desfila ante él, con la cabeza cortada que exige venganza y la venganza finalmente ejecutada. Nos ha parecido que Peredur es la primera forma del nombre que en francés será Perceval, dado más tarde sin duda por el autor del «cuento de aventuras» en razón de las pruebas mismas del héroe que atraviesa (perce) el secreto del castillo situado en un valle (val), normalmente invisible, y sólo visible al único ser digno de llegar a él»^[105].

La trama de Peredur no sólo es más sencilla —lo que es por sí mismo un detalle probatorio de arcaísmo—, sino que recurre a elementos frecuentes en el corpus narrativo céltico, que procede de una mitología muy rica en relatos de este tipo. Pero basta con leer Peredur, para advertir cómo Chrétien ha mejorado con su conjointure y su reinterpretación el sentido del relato del cuento tradicional del que Peredur es sólo una variante tardía.

Perceval procede del protagonista de un folktale bien atestiguado: es el «simple» (nice) que paulatinamente pierde su rusticidad y se educa, a través de varios lances chuscos, en la corte. Pero el protagonista de la novela de Chrétien es muchísimo más. Tiene una personalidad clara, una psicología personal, es todo un carácter, un acabado héroe novelesco. Es mucho más que Peredur por su hondura psicológica. Y la búsqueda del Grial es algo muy superior a una historia de una vendetta familiar. Todo el colorido cortés procede del novelista de Troyes, así como la extraña atmósfera del castillo del Grial es una hábil recreación sobre una pauta tradicional. ¿Y qué sería nuestra novela sin ello?

Quien visita un Castillo de las Maravillas, sólo habitado por extrañas damas, madres de héroes, y bellas doncellas, es Galván, que parece encontrarse muy a sus

anchas en ese decorado feérico, tan céltico y evanescente. Y es Galván quien anda mezclado en historias de venganzas familiares y saltando sobre peligrosos abismos. Pero justamente Galván, «menos quiteur que turista de la proeza» caballeresca, como dijo Frappier, es quien más lejos se halla de la gran aventura, como si se quedara extraviado en ese ámbito del cuento de aventuras sin otro destino, sin ese trasfondo auténtico que tienen Yvain, Lanzarote y Perceval, figuras íntimas del genio creador de Chrétien. Acaso Galván lograba reencontrar la lanza sangrienta, un hallazgo que se presagia funesto para el reino de Arturo, pero esa sería una lanza malhadada céltica, no la de Longinos. (Galván es el protagonista en dos textos sobre el Grial: la Primera Continuación y el Diu Crone, del austríaco Heinrich von Turlin).

Esa acción doble, ya ensayada por Chrétien en su Lancelot, es la base de las varias búsquedas paralelas, que algunos continuadores multiplicarán, un recurso novelesco de largo éxito, no menos trasfigurado que el héroe resulta el Grial, si es que procede del antiguo caldero mágico de la abundancia y del mítico festín.

Admitiendo, el origen céltico de los elementos del mito, hay que resaltar que tal leyenda ha sido luego cristianizada y reinterpretada en un nuevo contexto, cristiano y eucarístico. (Lo cual es un proceso muy normal. Un poeta reinterpreta una saga mítica que a él le es sólo accesible en parte como un cuento cargado de misterio y poesía a la luz de sus propios esquemas culturales). Tanto J. Frappier como E. Kóhler se inclinan por esta solución al tema de los orígenes legendarios de la leyenda. Los romanistas que rechazan las influencias de los relatos célticos, y por tanto postulan como núcleo originario un texto cristiano y una leyenda exclusivamente cristiana —St. Hofer, K. Burdach, etc.—, me parece que menosprecian la fuerza de la tradición oral bretona, y de la tradición oral en general, tan importante para la transmisión de motivos literarios en la Edad Media.

Desde luego que en ese final del siglo XII y los comienzos del XIII la búsqueda del Grial se ha cargado de nuevos acentos y connotaciones espirituales que nada tienen que ver con su trasfondo mitológico, y mucho con las preocupaciones cristianas del momento. Recordemos que el patrono de Chrétien, Felipe de Alsacia, era, además de un político maquiavélico y poderoso, un carácter devoto y un valiente cruzado. Quienes escuchaban los relatos de las aventuras en Tierra Santa, la difícil reconquista de Jerusalén, ¿cómo iban a dejar de ver en el primer fracaso de Perceval y su empeño por encontrar el camino al castillo maravilloso un trasunto de la difícil reconquista del Santo Sepulcro? Y quienes habían oído de cómo la lanza que hirió el costado de Cristo había sido recuperada y era adorada en Antioquía, ¿no verían un halo sagrado flotando en torno a la «lanza saogrante» llevada en procesión? Y esa preocupación por la perfección espiritual del caballero, por la pureza de corazón y la castidad, ¿no era uno de los grandes temas de la época? ¿No lo era también la

presencia de Cristo en la Eucaristía? ¿Y el tema de la predestinación y la culpa y la gracia?

La fascinación que la leyenda del Grial ejerce procede; a mi parecer, de los temas que en ella se entrevetan. Porque aunque los textos proponen explicaciones a sus enigmas, y nos cuentan la historia del santo objeto, siempre queda un halo de misterio, siempre subsiste algo de la intriga. Porque lo que nos fascina es, tanto o más que el Grial, el arduo camino hacia él, la búsqueda. A diferencia de otras aventuras o viajes en pos de un objeto mágico, p.e. el del Vellocoino de Oro, tras el que van Jasón y sus Argonautas en el mito clásico, esa búsqueda es una evasión hacia lo trascendente, un partir desafortunado más allá del horizonte aventurero. Sólo al elegido le es posible la visión del Grial, sólo el caballero que se ha purificado con rigor y con humildad merece el premio (al que, como en el caso de Galaad, puede seguirle una pronta muerte). El Castillo del Grial puede estar en cualquier lugar y aparecer de improviso o desaparecer. El mismo Grial flota y vuela —desde el occidental Avalon hasta Sarras en el extremo oriente—, y su milagrosa presencia colma de ventura a los espectadores. La comida que dispensa se va haciendo más espiritual, como se espiritualiza el camino y el sentido de la búsqueda.

Con Perceval compartimos la duda y la desesperación. Inocente y culpable a la vez de su silencio pecaminoso, él es el mejor buscador del Grial. Wolfram ha ahondado en su psicología: el justo rebelde alcanza su grandeza en la contrición de sus faltas, y por la humildad se enaltece. En una asombrosa contradicción, el castillo del Grial que sólo aparece ante quienes no lo buscan intencionadamente, reaparece ante Parzival, y ahora que ya sabe las respuestas el héroe formula su pregunta salvífica, y sucede al viejo rey, como en el mito arquetípico de soberanía. Al lado del triunfador están otras ejemplares figuras, como Lanzarote, a quien se le niega el triunfo por haber amado demasiado a la reina Ginebra; Lanzarote, peregrino en una trágica empresa, pecador y penitente.

Caben interpretaciones místicas de la búsqueda del Grial. Prefiero olvidarlas. Acaso cada uno tiene su propia búsqueda y su Grial.

Capítulo IV

El crepúsculo de los caballeros: «La muerte del rey Arturo», una novela trágica

«En el llano de Salebieres comenzó la batalla, por la que el reino de Logres fue a la destrucción, a la vez que muchos otros, porque después no hubo tantos nobles caballeros como había habido antes; tras su muerte, las tierras quedaron desoladas y yermas, sin buenos señores, pues todos murieron con gran dolor y aflicción».

Muerte del rey Arturo, cap. 181

Con La muerte del rey Arturo (La mort le roi Artu) concluye el ciclo novelesco de la Vulgata artúrica. Después del Lanzarote y de La búsqueda del Grial, esta tercera novela cierra el relato de las aventuras de Lanzarote y los famosos caballeros de la Tabla Redonda, y cuenta el fin del reinado de Arturo. En la primera frase de la novela se nos dice que aquí continúa maese Gautier Map el relato de las aventuras del Santo Grial, enlazando así esta narración con la precedente en el Ciclo. En el último párrafo se dice que ya se calla definitivamente, «pues ha rematado todo según ocurrió y acaba así su libro, de manera que después de esto no se podrá contar nada más sin mentir». Los largos avatares concluyen aquí. Y para que quede claro que éste es el fin el autor deja muertos a todos los personajes.

Todo queda, pues, rematado: los paladines de la Tabla Redonda perecen en cruentos y fratricidas combates. Tras la carnicería bélica de Salisbury los ejércitos de Arturo y de Mordred, el traidor, quedan aniquilados, y caen sus señores heridos de muerte. El padre ha matado al hijo y Mordred ha dejado también moribundo a Arturo. De un misterioso más allá acude en un navío fantasmal Morgana, la hermana maga del rey, para llevárselo al feérico Avalon. (Aunque, con un añadido ambiguo, el texto apunta luego que Arturo yace enterrado en una tumba próxima). Ginebra se retira a vivir una vida de penitencia en un convento de monjas, y Lanzarote se va a la soledad de una ermita. Y ambos mueren pronto, afirma el novelista, que no quiere dejar ningún cabo suelto. Ya nadie podrá seguir contando sus aventuras. Todo acaba piadosamente^[106].

La rueda de la fortuna, como el rey vio en sueños, ha dado una vuelta, y su destino encumbrado ha tenido un catastrófico final. El destino ha cumplido fatídicamente su obra. Quienes se ensalzaron por las glorias de la lanza y la espada, los caballeros mundanos y arrogantes, encuentran su muerte bajo los feroces tajos de

las armas, o, como Lanzarote, orando perdón por sus pecados en una celda solitaria. El loco amor de Lanzarote y Ginebra ha precipitado, junto al orgullo y la sed de venganza, a todos los nobles guerreros a tan desastroso fin. La catástrofe tiene, sin embargo, una trágica grandeza. Arturo, el viejo monarca, que ha visto morir uno tras otro a sus mejores hombres, mata a su hijo Mordred con sus propias manos, y, sintiéndose desfallecer, mortalmente herido, ordena a Girflet que arroje su espada, la ilustre Escalibor, a un lago cercano. Con pesar cumple el fiel caballero su mandato. Y una mano fantasmal surge de las aguas sombrías para recoger la espada misteriosa y poderosa, que ningún otro humano heredará. Es la espada que el joven alumno de Merlín extrajo de la roca en que apareció hincada muchos años atrás, y supo blandirla luego con gloria como símbolo de su regio origen. Ahora la espada del rey vuelve al fondo misterioso.

La atribución de la novela a Walter Map, archidiácono de Oxford y familiar de Enrique de Inglaterra, autor del docto *De nugis curialium*, es una clara superchería. W. Map había muerto en 1210, unos veinte años antes de que se escribiera este texto. Los clérigos que compusieron el Ciclo prefirieron guardar el anonimato, en un rasgo de prudencia bastante justificado por los recelos de la Iglesia hacia la doctrina religiosa de La búsqueda del Grial. Como ya hemos dicho, desde los estudios de F. Lot y J. Frappier^[107] se admite que hubo un «arquitecto» general del conjunto narrativo, pero que cada autor de una de sus novelas tiene su propio estilo, aún componiendo sobre un esquema previo.

Lo que caracteriza al autor de La muerte es su sentido dramático y su intenso patetismo. «Sin saberlo, el autor de la Muerte de Arturo recobra el clima de la tragedia griega: sus héroes, en el siglo, no pueden escapar al engranaje del destino». (J. Frappier).

Cuando comienza esta parte de la historia ya se ha cumplido el tiempo esplendoroso de la caballería andante. La aventura del Grial quedó atrás, y ha dejado una triste secuela. Perceval y Galaad han muerto, santa y lejanamente, como otros que no alcanzaron ni la gloria ni el regreso a la corte; Lanzarote, el mejor caballero de este mundo, se vio incapaz de merecer el éxito en tamaña empresa, reservada a los puros de todo pecado. Ha amado y ama con loca pasión a la reina. Y esa es su grandeza y su mayor pecado.

Desde un principio se insinúa en el relato la melancolía: Significativamente los protagonistas no son ya jóvenes. Ginebra tiene más de cincuenta años; el amor de Lanzarote ha sellado su destino. Al final de la trama han pasado bastantes años más. Arturo tiene más de noventa cuando avanza hacia la última batalla. Galván anda por los setenta y tantos, y, más joven, Lanzarote rebasa con mucho el medio siglo. La

amistad que unía a los paladines se descompone. El buen Arturo se ve obligado a enterarse de los encuentros amorosos de su esposa con el mejor de sus amigos y ha de exigir venganza de su honor mancillado por el adulterio. Lanzarote sufre desgarrado entre dos lealtades, y por salvar a Ginebra de la muerte en la hoguera pelea con sus amigos de antaño, dando muerte a Gaheriet, y luego, sin poder evitar la fiera contienda, hiere mortalmente a Galván, su compañero más destacado, el ejemplo de caballeros corteses, el sobrino preferido del viejo rey. Sobre Arturo, Lanzarote y Ginebra cae la trampa y la desesperación.

El entramado de la novela es magnífico. Sólo en Tristán e Isolda encontramos un sentido trágico como el que ahora alcanza a estos héroes. Pero aquí la catástrofe es de mayores dimensiones. Porque todos los famosos caballeros de la corte de Arturo van cayendo, uno tras otro, en esos fieros combates que ensangrientan el último tramo de la historia. Arturo recoge entre sus manos los cadáveres de sus sobrinos, y besa sollozando sus rostros («le besa los ojos y la boca, que estaba muy fría»), mientras contempla cómo el odio y la traición acaban con su reino y sus ideales de concordia.

La descripción de la batalla de Salisbury, con las repetidas y mortíferas cargas de los caballeros, con la mención de cómo uno de un tajo hace volar con su yelmo la cabeza de otro, cómo el de más allá cae atravesado por una firme lanza, etc., alcanza resonancias épicas. Como en la Iliada y en la Bhagavad Gita sobre la descripción de los fragores bélicos flota un halo de conmiseración por el triste destino de los héroes. La progresión del relato hasta esa estupenda catástrofe es una muestra del excelente ritmo narrativo del autor anónimo. La sobriedad en las descripciones psicológicas va de acuerdo con su dramatismo. Y en la ausencia de digresiones contrasta con la precedente novela de La búsqueda del Grial. El feroz encuentro entre Arturo y Mordred corona la gran hecatombe. En contraste con la descripción que Geoffrey de Monmouth había hecho de esta batalla, que sigue patrones narrativos de historiadores latinos, y en contraste con la versión más rápida que dará Malory, la del autor francés está llena de vigor y de plasticidad. Hay una descripción del avance de las tropas enfrentadas, y luego de las cargas lanza en ristre que desaparecen en la sombría refriega que da una idea de las grandes batallas de la época. Importa menos que el lugar de la batalla se haya trasladado desde Camlan, o Camblan, hasta el llano de Salisbury (en francés Salebieres). Pero ese es un hermoso llano para una gran batalla y el nombre del mismo no deja de tener, tanto en francés como en inglés, un lúgubre rumor de tumbas.

La narración parece un tanto monótona a veces, porque la prosa de nuestro novelista es precisa y sobria, pero tiene una áspera elegancia y una sorprendente modernidad, superior a las demás partes del Ciclo. Es un crepúsculo de los héroes, conmovedor por su atmósfera gris y roja, una espléndida narración del desastre y el

ocaso.

Capítulo V

Una recreación otoñal: «Le Morte Darthur»

«For herein may be seen noble chyvalrye, curtosye, humanyté, frendynesse, handynesse, love, frendshyp, cowardyse, murdre, hate, vertue, and synne...».

W. Caxton en el Prólogo a su edición de Le Morte Darthur (1485).

El ciclo novelesco del Lanzarote en prosa conoció un inmenso éxito de público en toda la Europa occidental. Fue la summa romántica que difundió, desde el siglo XIII hasta finales del XVI, la imagen idealizada del universo caballeresco, espejo fantástico e irreal de un mundo quimérico, nostálgico y apasionante. Como Paolo y Francesca^[108], hubo muchos lectores que se dejaron extraviar tras el ejemplo amoroso de Lanzarote, y otros que soñaron en emular las hazañas de los caballeros errantes de ese mundo novelesco. La visión moralizada y trágica que la Vulgata artúrica propagaba tenía una espléndida coherencia dramática y encubría una sutil propaganda de una ideología aristocrática y reaccionaria. Todo un amplio repertorio de prestigiosos personajes y de maravillosas aventuras quedaban albergados en la vasta composición, que ofrecía un comienzo y un fin al vasto caudal de episodios aventureros. Por medio del entrelazamiento de episodios la trama había adquirido una trabazón singular, y la prosa novelesca ofrecía espacio para digresiones y comentarios morales de aparente modernidad. A esa admirable construcción y a esa refinada técnica narrativa se refería Dante, uno de los grandes admiradores del Lanzarote, al elogiar en *De vulgari eloquentia*, «los espléndidos artificios del rey Arturo», *ambages pulcerrimae Artuoi regis*.

Incontables novelas posteriores trataron de emular este empeño novelesco. Desde el *Roman du Graal* —enorme compilación cíclica en prosa, compuesta pocos años después, hacia 1240-1250—, hasta las gigantescas obras en verso del Lanzarote holandés (de casi 100.000 versos) y del tardío *Buch der Abenteuer* de Ulrich Füeter (unos 80.000 vs., a finales del siglo XV). hubo varios intentos de volver a contar todas las aventuras y episodios del reino de Arturo, con las historias de Lanzarote y del Grial. Pero sólo uno de estos intentos ha dejado en la literatura moderna una huella imperecedera. Se trata de la obra de Sir Thomas Malory, que él acabó de escribir hacia 1469, y que editó en 1485 el primer impresor inglés, William Caxton, con el curioso título de *Le Morte Darthur*.

Temprano éxito editorial tuvo el libro de Malory, una refundición del vasto ciclo artúrico en una vigorosa y dramática prosa inglesa, que desde entonces se ha venido reeditando en múltiples y variadas ediciones. Gracias a este libro los relatos sobre el rey Arturo y sus caballeros han mantenido en el mundo de habla inglesa una popularidad y una vitalidad singular. No deja de ser un extraño destino que esta traducción de unas novelas francesas se haya convertido en uno de los clásicos populares más característicos de la cultura inglesa. Entre Chaucer y Shakespeare, Malory es el único autor inglés que sigue siendo hoy leído por el público no especializado; y su obra conoce numerosas ediciones, amplias tiradas, resúmenes para niños y versiones modernizadas.

Cuando Malory compuso sus relatos (varias novelas que luego formaron ese libro cíclico en el que estaban destinadas a integrarse), a mediados del siglo XV, la literatura caballeresca estaba en su apogeo^[109]. Había un gran interés por parte del público noble en leer, e incluso en imitar en ceremonias y en juegos cortesanos, los nobles y gloriosos hechos de los caballeros de antaño^[110]. En diversas lenguas se recomponían las leyendas románticas de tema artúrico, abreviando los largos relatos del ciclo novelesco. Por los mismos años en que Malory escribía su narración, componía en Francia Michel Gonnont *Le livre de Lancelot* (1470) para el Duque de Namours, y en Alemania Ulrich Füetrer redactaba su *Lantzelot* en prosa (1467) y luego versificaba todo el ciclo en su *Buch der Abenteuer* (hacia 1480) y su *Lantzelot* en verso (1487)^[111]. En el otoño de la edad media revivía con inusitado ardor el interés por la caballería idealizada por la imagen novelesca, y recordada con nostalgia e ironía^[112].

Pero mientras que muchos de esos textos novelescos de tema artúrico quedaron manuscritos (como los recién citados), o conocieron sólo alguna edición en la imprenta durante el siglo XVI, y hoy día sólo pueden ser leídos desde una perspectiva arqueológica, los relatos de Malory conservan un interés y una vivacidad singulares, que son, evidentemente, un resultado de la maestría narrativa, del estilo rápido y vigoroso de este autor, de su talento dramático que ha sabido mantener en la recreación de las novelas que traduce aquello que era lo esencial desde el punto de vista de la construcción episódica y de la ficción, y recortar y prescindir de lo que le pareció superfluo: p.e. los comentarios morales y las variadas digresiones teológicas. La narración de Malory tiene un aire más ligero, con sus diálogos vivaces, su «realismo», con su atención a los gestos y a los detalles, y su especial sentido de la tragedia, al destacar la violencia y el azar que presiden los destinos de los héroes. El espíritu del caballero Thomas Malory está muy distante de la doctrina de los clérigos que compusieron, bajo un patrocinio cisterciense, las andanzas de los buscadores del Grial; y, aunque la historia en sus líneas esenciales sea la misma, la ausencia de

comentarios y la introducción de algunos detalles muy concretos dan un nuevo sentido al relato, mucho más próximo a la novela moderna^[113].

En el colofón a *Le Morte Darthur* aparece la única mención que el autor hace de sí mismo, y en ella ruega a los lectores y las lectoras de su libro que rueguen a Dios por la liberación de su cuerpo, mientras esté en vida, y luego por la de su alma, tras su muerte.

Fecha el libro: «And here is the end of the death of Arturr. I pray you all, gentlemen and gentlewomen that readeth this book of Arthur and bis knights from the beginning to the ending, pray for me while I am alive, that God send me good deliverance, and when I am dead, I pray you all pray for my soul. For this book was ended the ninth year of the reign of King Edward the Fourth, by Sir Thomas Malory, knight, as Jesu help him for His great might, as he is the remant of Jesy both day and night^[114].

¿Quién era este caballero Malory que concluye su obra con tan piadosa esperanza? ¿De qué prisión aguarda ser liberado por la ayuda divina? La respuesta a tal cuestión no deja de ser sorprendente. De acuerdo con la identificación más verosímil, la propuesta en 1896 por G. L. Kittredge^[115], nuestro caballero tuvo una violenta existencia en medio de una sociedad turbulenta, fue hombre de armas, y un completo y redomado rufián.

Sir Thomas Malory (de Newbold Revel en Warwickshire) nació en los primeros años del siglo, y en 1434, a la muerte de su padre, heredó su rango y propiedades. Sirvió a las órdenes de Richard Beauchamp, el duque de Warwick, en el asedio de Calais en 1436, y en 1443 fue miembro del Parlamento por su condado, como antes lo fuera su padre. A partir de aquí su vida toma un rumbo menos honorable. En 1443 fue acusado de asalto a la propiedad ajena, sin que quede claro el asunto. Pero entre 1440 y 1451 hay más de una docena de acusaciones contra él, por intento de asesinato, robo, rapto, y extorsión. Entre estos hechos violentos figuran el asalto a la casa de Hugh Smyth en Monks Kirby, donde violó a Juana, la esposa del dueño repitiendo la hazaña a las diez semanas, y el saqueo de la abadía cisterciense de Combe, también repetido. (En la segunda ocasión, al día siguiente de la primera, destrozó dieciocho puertas e insultó al abad, además de llevarse el dinero de las arcas). Fue detenido y encarcelado varias veces, y se escapó de prisión en más de una. Entre 1451 y 1460 pasó más de seis años de cárcel.

En 1460 había sido apresado de nuevo y conducido a la prisión de Newgate. Pero en 1462 figura en la expedición del Duque de Warwick a Northumberland, en apoyo de Eduardo IV. Más tarde debió de pasar al otro bando, como hizo Warwick

(apodado «the Kingmaker»). No sabemos por qué motivo quedó explícitamente excluido del perdón general que Eduardo IV otorgó (por dos veces) a los partidarios de los Lancaster en 1468. Tal vez su último encarcelamiento fuera por motivos políticos. Esta vez fue llevado de nuevo a la prisión de Newgate. Allí es donde concluyó la muerte del rey Arturo en ese mismo año (1469-70). Murió poco después, el 14 de marzo de 1471, probablemente en la prisión, ya que su tumba se halla a poca distancia, en la iglesia de los Grey Friars de Newgate.

Desde luego tal trayectoria no concuerda muy bien con la de un admirador de los caballeros andantes. Mallory, cuatrero, asaltante de abadías y mansiones nobles, capitán de forajidos, violador de damas, traidor, ¿pudo ser el mismo que escribió los gloriosos hechos de Arturo y sus caballeros? Vinaver, el más grande estudioso de su obra, acepta la identificación, alegando que no hay una forzosa conexión entre la conducta de un autor y el carácter de su obra, y que, por otro lado, la obra de Malory no expresa un idealismo moral tan extremado como el de sus modelos franceses. (Como ha señalado un crítico, la primera razón parece más clara que la segunda, y la hace superflua). Pero ese contraste entre la vida vivida y la lección impartida en la producción literaria resulta en este caso extremada.

Se han hecho otras propuestas de identificación. La más precisa es la de William Matthews, en un excelente libro sobre Malory, *The Ill-Framed Knight*, publicado en 1966. Rechaza, en base a ciertos datos cronológicos y con apoyo de unos matices dialectales, la identificación antes expuesta, y propone en su lugar a otro Thomas Malory, menos conocido, que vivió y escribió en Yorkshire. (De él no sabemos si fue caballero y estuvo en prisión, pero bien pudo serlo y estar preso, si bien sólo por motivos políticos). W. Matthews ha demostrado que no podemos estar seguros de que nuestro autor fuera el redomado bribón de que hablamos antes. Podemos sólo asegurar de él que fue un «caballero», que estuvo en prisión, que conoció los vaivenes de un tiempo revuelto (la ruina de los Lancaster en la Guerra de las Dos Rosas, de lo que hay ecos en sus escritos), que amaba la caza y los hechos de armas, y que, en fin, se deleitaba con los relatos acerca del rey Arturo y sus caballeros. Acaso no fue ese aventurero rufianesco con el que lo habíamos identificado^[116]. Pero de momento ningún otro personaje del siglo XV representa una ejecutoria más válida para reclamar su obra.

Y no deja de ser atractivo ese contraste brutal entre la vida y la propaganda del ideal caballeresco. Como el Quijote, también *Le Morte Darthur* se gestó en una prisión, «donde toda incomodidad tiene su asiento...». Y la experiencia de unos tiempos de luchas civiles, donde la suerte impulsa a unos y a otros a prontas catástrofes, dominados por el azar y la violencia de las armas, da su color melancólico a los viejos relatos de aventuras, un tono crepuscular^[117].

Malory no cree, ciertamente, en algunos de los más elevados temas de la novela cortés. No cree en el amor cortés; no aprecia la retórica amorosa, ni esos refinamientos psicológicos de otros tiempos. Tampoco está interesado en el trasfondo teológico de la búsqueda del Grial. Ni el simbolismo ni el misticismo le motivaron a largas descripciones, y prescindió de sutilidades apologéticas. Su atención se centra en la acción, en el carácter dramático de los hechos que relata, en la vivacidad de los diálogos, en la precisa narración. Sabe resumir, admirablemente, y centrarse en los detalles más significativos. Estas son las virtudes de Malory: la breve y precisa narración, la vivacidad en el diálogo, su dramaticidad. Más interesado por la acción y por la moral de los personajes que por la psicología y por el comentario, Malory reconstruye muchos episodios, con una notable sencillez de líneas y con una impresionante destreza narrativa. Frente a la complejidad estructural de los episodios entrelazados de las novelas originarias sabe contar las aventuras por entero siguiendo los hilos de la trama de un modo directo, como si destrenzara el complicado tejido de los originales franceses. (Esas características de la narración de Malory son propias también de otras versiones en prosa de esta época, en su afán por resumir el vasto ciclo novelesco, y en especial, de otras novelas inglesas de tema artúrico)^[118].

Pero antes de entrar a comentar las características de la obra de Malory tenemos que recordar un importante problema acerca de su composición: el de si Malory pretendió escribir algo más que una serie de breves novelas caballerescas. Tanto el título general del libro *Le Morte Darthur*, como la división de éste en veintiún «libros», y luego en unos quinientos breves capítulos son debidos a la intervención del editor Caxton. Su edición sirvió de base a las posteriores, sin ningún recelo de nadie acerca de tal presentación, hasta el descubrimiento, hecho en 1934 en la *Fellows Library* del *Winchester College* por el medievalista W. Oakeshott, de un manuscrito casi completo de los escritos de Malory, paralelo al que debió de ser utilizado para la primera edición, pero por completo libre de alteraciones editoriales. Este manuscrito de *Winchester* aportaba sustanciosas variaciones respecto del texto impreso, pero la fundamental era la de que Malory no presentaba una versión unificada del ciclo arturico, sino un montón de novelas, ocho, sueltas y con sus propios títulos independientes. Es decir, que fue Caxton quien en una hábil intervención había unificado, con coherencia y empeño editorial, las ocho novelas menores en el libro *Le Morte Darthur*. E. Vinaver, la máxima autoridad en nuestro autor, editó sus obras tomando como base este manuscrito, y puso en plural, en esta edición crítica, el título: *The Works of Sir Thomas Malory*. Esta edición de 1947 (con una segunda en 1967, corregida y aumentada en sus notas e introducciones) marca un hito fundamental en los estudios sobre Malory, y es el punto de partida de todos los estudios críticos posteriores. Pronto se suscitó una dura discusión entre los eruditos y estudiosos de Malory acerca de si él había pretendido escribir algo más que una casual serie de historias caballerescas. Para Vinaver la unidad de la serie es parecida a la que

podemos encontrar en las novelas de Balzac que él reunió bajo el epígrafe de la *Comédie humaine*, una coincidencia de atmósfera y estilo y de reaparición de los mismos personajes. Pero no habría en Malory, según el profesor Vinaver, intenciones de conformar un ciclo novelesco cerrado.

No nos vamos a detener en la discusión pormenorizada de tal problema. Sólo lo he apuntado aquí porque es importante para la lectura del texto de nuestro autor. Me parece que la solución correcta es la que desarrolla L.D. Benson en su libro *Malory's Morte Darthur* (1976). Malory escribió varias novelas pensando en su inserción en un «libro completo del rey Arturo», porque ese era el uso y la lección de otras obras que él conocía. Estaba claro en las novelas francesas en prosa que él había leído y que eran sus modelos: en los libros de la Vulgata (*Lancelot-Queste-Mort Artur*), en el *Tristán* en prosa, y en la *Suite de Merlín*, perteneciente al ciclo del *Roman du Graal*, que, junto con el *Perlesvaus*, eran los textos franceses en prosa que de él había leído. Probablemente no conoció más que algunas partes de los ciclos novelescos citados, pero no pudo por menos de advertir que todos ellos hacían referencia al conjunto, al «libro completo», que autentificaban sus relatos en una apelación final a su fuente única y verídica, el único relato total del que se presentaban como partes. Como señala Benson, la obra de Malory ha de ser comprendida no por comparación con sus fuentes francesas, sino por su inserción en un determinado momento de la historia literaria europea, y especialmente en el contexto inglés, tanto en cuanto a su estilo como en cuanto a su intención formal. Frente a la tesis de Vinaver de que «hay indudablemente en esa colección de obras una cierta unidad de maneras y estilo; no hay en ella unidad de estructura o de plan», podemos seguir pensando en que sí hay esa intención de unidad y de reunir tales relatos en un conjunto único y coherente, como es, por lo demás, la impresión del lector del texto retocado en tal sentido por Caxton. «La *Morte Darthur* es a un tiempo ocho separados cuentos y una narrativa continua, porque es un breve ciclo en prosa. La tradición en la que trabajó Malory no era la de un «montón de relatos», sino la tradición de una narrativa cíclica y todas las novelas que él conocía eran partes de «una historia, un libro», aunque no en el sentido preciso de nuestros términos»^[119].

Por lo demás, la división del texto en ocho relatos (tales) es mucho más clara que la propuesta por el primer editor en veintiún libros. El primero de éstos, en su composición fue «*The Tale of King Arthur and the Emperor Lucius*», (una versión abreviada del poeta aliterativo inglés *Morte Arthure*), que Caxton publicó como libro V, situando en primer lugar el «*The Tale of King Arthur*», (sacado de la *Suite de Merlín*), que ocupa los libros I-IV. Sigue el «*Noble Tale of Sir Launcelot du Lake*» (I. VI), drástico resumen de algunos episodios del enorme *Lancelot* del ciclo francés, y le sigue «*The Book of Gareth*» (I.VII), del que no conocemos ningún original francés, tal vez invención de Malory. A continuación viene el relato más largo: «*Sir Tristram de*

Lyones» Os. VIII-XII), extraído del Tristán en prosa. Luego vienen los libros del ciclo propiamente dicho: «The Tale of the Sankgreal», que ocupa los libros XIII a XVII, «The Book of Sir Launcelot and Queen Guinevre», en los libros XVIII y XIX, y «The Tale of the Death of King Arthur» (en los dos finales, el XX y el XXI).

El profesor Benson (de la Universidad de Harvard) ha analizado muy bien las líneas fundamentales de esta estructura narrativa. Como él señala, hay en Malory una clara tendencia al equilibrio y a buscar una estructura simétricamente balanceada. El centro del conjunto viene dado por el libro de Tristán (que trata de mucho más que de la historia de Tristán e Isolda; el tema del trágico conflicto amoroso, con el adulterio y la pasión fatal, es algo secundario en este vasto relato de la proeza y la vocación caballeresca). La sección precedente de la Morte Darthur tiene aproximadamente la misma longitud que la que viene después (148 folios frente a 142). Por otro lado quedan antes los libros referidos a Lanzarote y Garet, y le siguen los que se centran sobre Galahad y, de nuevo, Lanzarote. Lanzarote, colocado así al comienzo y al fin de esta composición, es también el héroe fundamental en la misma. Su presencia es conspicua en los relatos, y así los libros a él dedicados (A Noble Tale of Sir Launcelot du Lake y Launcelot and Guinevre) enmarcan el centro del conjunto.

Malory ha renunciado a la manera de contar los episodios entrelazando las aventuras de unos y otros personajes, a ese entrelacement tan característico de los prosistas del Ciclo francés, y ha preferido contar cada episodio por entero de un modo claro y directo. Sin duda esto hace más claro, preciso y moderno el relato. Pero, como Benson ha señalado, tiene, en cambio, un modo diestro de «enmarcar» los episodios, construyendo muy equilibradamente sus narraciones. Sabe graduar muy bien los efectos y concluir las historias con hábiles referencias al comienzo y a la continuación de las mismas. Con independencia de los colofones que remiten a la próxima parte o al libro inmediato, que Caxton introdujo en su edición, hay en sus relatos, tan marcados por la independencia y la soltura en comparación con los textos franceses, intentos sutiles de entroncar los relatos menores en el vasto y general universo aventurero que está comprendido en el único conjunto final.

Cuando en el siglo XIII aparecen los ciclos novelescos, esa es una muestra de la tendencia general de la época a construir *summae* o *encyclopediae* o crónicas universales que recojan en una amplia estructura todo lo referente a un campo del saber. Ese afán enciclopédico está bastante lejano del carácter de un autor del siglo XV. Pero sobre él pesa una tradición: la de la remisión a la autoridad del Ciclo, del Libro Completo, en el que se enraízan todos los episodios y relatos. Hasta qué punto el escritor creía que sus relatos se referían a hechos reales de un pasado prestigioso es difícil precisarlo. Pero de algún modo el novelista podía verse a sí mismo como a un historiador, que recogía en una narración coloreada y vivaz las historias lejanas,

avaladas por textos más antiguos, que él traducía, con cierta libertad, pero con respeto por los datos esenciales de la narración. Si en gran parte modificaba los diálogos e inventaba algunos, no otra cosa habían hecho los historiadores clásicos. Malory resumía, inventaba también algún relato (como el de Garet, sobre una pauta bastante típica, ciertamente), pero no tenía un prurito de fabular vanas ficciones por el mero placer de la invención. Como sus contemporáneos, Malory creía en el rey Arturo y en el mundo de la caballería, con sus aventuras y sus maravillas. También creía que esas eran estupendas memorias de un tiempo ya ido, pero ejemplar. De ahí que encarase su narración con seriedad, con una cierta nostalgia también. Pero conviene no exagerar este rasgo como si fuera sólo Malory quien a fines del siglo XV recordara con ese tono de ánimo el mundo caballeresco surgido en la literatura fantástica del siglo XII. Durante todo el siglo XV y el XVI los libros de caballerías inflamaron la fantasía de muchísima gente. (El siglo XVI será el siglo de los Amadis, Palmerines y Esplandianes; de infinita prole, éxitos novelescos bien probados^[120]).

La continuidad que entronca los libros caballerescos es la de un mundo cohesionado por una trama novelesca. El reinado de Arturo tiene unos comienzos y un fin. Al principio está Merlín y el rey Uter Pendragón; al final está la terrible matanza de la batalla entre los ejércitos de Arturo y de Mordred, el trágico crepúsculo de la caballería. El novelista trabaja sobre la previa trama, en la que se han introducido nuevos personajes, atraídos por la tendencia del ciclo a englobar nuevos relatos, como sucede con la leyenda de Tristán, que queda convertido en otro caballero ejemplar, amante de una reina —como otro Lanzarote—, al servicio de un rey malvado, Marc. Con el contenido que hereda, el novelista recompone y recuenta otra vez la saga. Su originalidad está en el estilo, en el acento con que encara la significación de las aventuras más famosas, y no en la invención de nuevas escenas. Se encuentra frente a ese universo como un antiguo dramaturgo griego se encontraba frente a los mitos heredados. La historia ya estaba ahí; había que escenificarla con fidelidad y con ímpetu revivificador, en un estilo «moderno», para que su público comprendiera mejor toda la lección moral del mito. Malory logró hacer eso con su texto, y lo hizo mejor que ninguno de sus contemporáneos, y por eso, no por su originalidad ni su modernidad, es por lo que su libro no ha sido olvidado.

La narración de Malory va ganando en intensidad dramática y en claridad de estilo a medida que progresa. Los últimos libros son los mejores, los que dan una idea más cabal del talento de su autor. Aunque respeta los trazos fundamentales de la trama tradicional, como ya apuntamos, el novelista impone su propia visión del mundo caballeresco. Ni la doctrina del amor cortés ni la rígida moralización impuesta por otros novelistas son para él algo esencial. Más que en causas y efectos, más que en un idealismo romántico, él describe sucesos y caracteres, situaciones dramáticas, triunfos y desdichas. La caballería tiene una función social básica: la de restablecer el orden y

la justicia en un mundo alterado por la brutalidad y el caos. Esa función es el más alto timbre de gloria de los paladines de la Tabla Redonda, y esa es la misión que les asigna Arturo. Defender a las doncellas y damas en apuros de los asaltos de caballeros felones, proteger a los más débiles, luchar siempre al servicio del bien, eso es la empresa fundamental de la caballería. También tienen los caballeros un papel importante como jefes de ejércitos. Así tanto Lanzarote como Galván desempeñan admirablemente sus funciones de jefes de tropas en las guerras que dirige Arturo, y allí ganan gloria. No sólo son, pues, caballeros errantes, sino que sirven como caudillos militares a las órdenes de su monarca (como los grandes señores feudales de la época del autor).

Hay en toda la obra una notoria admiración por los hechos de armas. Se recrea Malory en la descripción de los combates, en recontar los fieros encuentros entre caballeros, con detalles variados. Menos importancia da al repertorio de maravillas y prodigios de que andaban plagadas las historias, y reduce notablemente esos episodios de magia y misterio.

Al relatar la búsqueda del Grial, Malory se atiene a lo fundamental, abreviando o suprimiendo comentarios piadosos y teológicos. Aunque el héroe es, por descontado, el puro Galahad, el novelista no humilla demasiado a Lanzarote, sino que resalta el relativo logro de su empeño y su esforzado intento por alcanzar la virtud total. Tras el fin de esta aventura, Lanzarote vuelve a recaer en su pasión por la reina y las relaciones entre ambos amantes continúan. Pero Malory no subraya este amor adúltero como la causa final de la ruina de la caballería al modo que lo hacía el novelista de la Vulgata. No es el pecado y la, traición de la reina y el mejor de los caballeros lo que da al traste con las ilusiones de un mundo caballeresco. Son los odios cortesanos, las denuncias contra los amantes, y luego la fidelidad de unos y otros lo que precipita la catástrofe, que se presiente azarosa y fatal. Agravain es, según Malory, más culpable que Lanzarote. Así como también Galván, que debe vengar a sus hermanos, y una serie de accidentes. Arturo lamenta más la pérdida de sus caballeros que la de la reina, porque, reflexiona, ellos sí que son irrecuperables. Lanzarote muere en su retiro monástico, de tristeza y de nostalgia, y es una víctima de un gran amor y de una gran lealtad. Su grandeza heroica es comparable a la de Arturo, que ha sido siempre un gran monarca, un ejemplar y digno soberano. Ginebra queda perdonada y comprendida, porque mantuvo siempre un verdadero amor.

La narración novelesca cobra un aire de gran drama épico, y la prosa ágil y rápida de Malory sirve para expresar esa tragedia con singular destreza, porque rehúye la retórica y la afectación de lenguaje. La rueda de la Fortuna ha dado un giro total: Arturo se había elevado a la mayor gloria y va a ser hundido. Flotan angustiosos presentimientos. El rey trata de evitar la catástrofe e intenta aún llegar a un acuerdo

con Mordred, el traidor. Antes de la batalla, que se presiente como la última batalla, ambos enemigos, padre e hijo, tratan de evitar la carnicería final. Ambos se encuentran con sus mejores hombres en medio del campo de batalla y van a firmar las treguas. Pero una culebra se desliza entre los pies de un caballero y éste, sin meditarlo, desenvaina y agita su espada. Es la señal que impulsa a las huestes al combate, entre gritos de guerra. El azar decide así la terrible matanza, la gran catástrofe. El rey Arturo corre a ponerse al frente de su ejército. Tan sólo tiene un quejumbroso comentario: «¡Ah, qué desdichado este día!», antes de lanzarse a la sangrienta refriega.

Este es un episodio introducido por Malory. Me parece característico de su visión del destino de los hombres, tan accidental y azaroso, y no menos característica es la manera breve de contarlos, con su atención a los detalles que dan una terrible impresión cinematográfica de realidad vista fugazmente, como si la escena quedara ante nuestros ojos, pero sólo pudiéramos atender a lo más decisivo en el instante en que la acción se decide.

El lector me perdonará si caigo en la tentación de citar unas líneas de tan hermoso texto (I. XXI, capítulo 4), como la mejor muestra del estilo de nuestro novelista:

«And so they met as therr pointement was, and so they were agreed and accorded thoroughly; and wine was fetched, and they drank.

Right soon come an adder out of a little heath bush, and it stung a knight on the foot. And when the knight felt him stungen, he looked down and saw the adder, and then he drew bis sword to slay the adder, and thought of none other harm. And when the host on both parties saw the stvord drazvn, then they blew beams, trumpets, and horns, and shouted grimly. And so both hosts dressed them together.

And King Arthur took his horse, and said; «Alas this unhappy day!». And so rode to his party. And Sir Mordred in likewise. And never was there seen a more dolefuller battle in no Christian land; for there was but rushing and riding, foining and striking, and many a grim word was there spoken either to other, and many a deadly stroke...»^[121]

Los capítulos finales de Malory son espléndidos. Brevemente se relata la mortífera batalla de Salisbury, y cómo el moribundo Arturo ordena a Sir Bediver, uno de los muy escasos supervivientes que arroje su espada Excalibur al lago, y cómo acuden del mar unas misteriosas damas para llevarse al moribundo rey en su misterioso navío. Malory, que acostumbra a dar los nombres de sus personajes nos

dice que esas feéricas damas eran «tres reinas: la hermana del rey Arturo, el Hada Morgana, y otra era la reina de Norgales; la tercera era la Reina de las Tierras Baldías; y también estaba allí Nímue, la principal señora del lago...».

Después de dar esa versión sobre el tránsito de Arturo al fantástico asilo adonde lo transportan tales damas, Malory dice, sin tomar una decisión acerca de si el cuerpo de Arturo yacía allí para siempre, que sobre su tumba cerca de Glastonbury estaba la famosa inscripción: «Hic iacet Arthurus, rex quondam rexque futurus». «El rey que fue una vez y que ha de volver» queda así en un penumbroso final.

Luego Malory nos cuenta el último encuentro de Lanzarote y Ginebra, cómo ambos se retiraron a una vida de penitencia, cómo Lanzarote volvió a trasladar el cadáver de Ginebra, de la abadía de Almesbury a la de Glastonbury, y finalmente cómo murió el mismo Lanzarote en su retiro ermitaño. El lamento fúnebre de su hermano Héctor ante el cadáver de Lanzarote es el elogio más logrado del héroe fundamental del ciclo caballeresco, y vale la pena recordarlo:

«Ah, Launcelot» he said, «thou were head of all Christian knighs, and now 1 dare say», said Sir Ector, «thou Sir Launcelot, there thou liest, that thou were never matched of earthly knight's hand. And thou were the courteoust knight that ever bare shield. And thou were the truest friend to thy lover that ever bestrad horse. And thou were the truest lover of a sinful man that ever loved wóman. And thou were the kindest man that ever struck with sword. And thou were the goodliest person that ever carne among press of knights. And thou were the meekest man and the gentlest that evér ate in hall among ladies. And thou were the sternest knight to thy mortal foe that ever put spear in the rest». Then there was weeping and dolour out of measure... (l. XXI, capítulo 13)^[122].

Es un final espléndido para una larga historia, contada de cabo a rabo. Una misteriosa mano ha recobrado, surgiendo del fondo del lagó, la espada Excalibur que el rey extrajo de la roca. Como el brillo de la espada, también la caballería se sumerge en la memoria, y queda sólo la esperanza de un cierto retorno del héroe.

Capítulo VI

Retornos del Rey Arturo en la Inglaterra decimonónica y en las novelas de tres lectores de Malory

«Eran objetos de culto pertenecientes a un pasado redivivo; su historicidad no importaba gran cosa, como no fuera a los raros profesionales que se ocupaban en indagarla o se empeñaban en entender las vidas de los hombres pretéritos en relación con la época y el lugar en que habían transcurrido y en explicarlas como resultado de condiciones políticas y sociales ya caducadas. Esas figuras ilustres formaban el Panteón de las oligarquías occidentales, y su fortuna mudaba con los tiempos, como la de los dioses acadios y sumerios. ¿Quién habría podido pronosticar la resurrección del culto del rey Arturo y sus caballeros en la prosaica clase media mercantil de Kensington en la época victoriana? ¿Quién habría podido imaginar que la Reina Viuda escucharía con arrebatado la voz lastimera del poeta oficial de la corte cantando las hazañas de Lanzarote y sus amores con Ginebra?».

J. H. Plumb

En *La muerte del pasado*, Trad. esp Barcelona, 1974, pág. 44.

El interés por la caballería y por la literatura que exaltaba su imagen ideal menguó rápidamente a comienzos del siglo XVII incluso en Inglaterra, donde más largo tiempo se había mantenido. Aunque en la *Faery Queene* de E. Spenser hay un trasfondo caballeresco y ciertas alusiones al mundo artúrico, el espíritu de ese vasto conjunto alegórico está mucho más influido por la épica renacentista italiana y por la poesía clásica que por la lectura de Malory^[123]. Es interesante subrayar que Milton desechó un proyecto de componer una epopeya de tema artúrico antes de comenzar su *Paradise Lost*. La edición de *Le Morte Darthur* de 1634 no será seguida de ninguna otra hasta bien entrado el siglo XIX; será ya en 1816 cuando aparezcan, el mismo año, dos ediciones de bolsillo, seguidas en 1817 por una muy bella edición noble, con introducción y notas de R. Southey.

Tras el amplio lapso de la segunda mitad del siglo XVII y todo el XVIII, reaparece en Inglaterra el interés, renovado y mantenido ahora con un ímpetu poético y una curiosa vertiente ética, por el mundo de la caballería medieval, y, en especial,

por el mundo artúrico. Esa resurrección del texto de Malory, que será uno de los libros más leídos —bien en su forma original, bien en resúmenes y modernizaciones, e incluso en ediciones para jóvenes— durante todo el siglo XIX es un efecto del romanticismo. Pero es justo darle un lugar de honor en esta recuperación a quien fue el primer paladín de esta literatura (y de su trasfondo ideológico), a Sir Walter Scott. Ya en sus poemas, en *Marmion* (1808) y en *The Bridal of Triermain* (1813), hay notas y episodios artúricos que revelan una amplia lectura de Malory^[124]. Desde muchos años antes W. Scott había tomado notas de este autor, y cuando Washington Irving le visitó en su noble residencia en Abbotsford, en 1817, le entretuvo una noche leyéndole, «con su profunda y hermosa voz», pasajes de las novelas de Arturo.

Ivanhoe, publicada en 1820, fue la primera de una serie de influyentes novelas de aventuras y caballerías, de tema medieval; una espléndida serie que prosigue con *El Talismán* (1825) y *Quentín Durward* (1823) del mismo Scott, y que se prolonga hasta *La compañía blanca* (1891) y *Sir Nigel* (1906), de A. Conan Doyle. El romanticismo trajo consigo un entusiasmo por lo medieval, y los viejos castillos y los bosques, los caballeros andantes, las bellas y misteriosas doncellas, los nombres de sonoro eco histórico, las armaduras y los torneos, etc., poblaron la imaginación de novelistas y lectores^[125].

Así entre las guerras napoleónicas y la Primera Guerra Mundial de 1914 hubo en Inglaterra un sorprendente y pertinaz entusiasmo por el ideal caballeresco, del que el mundo artúrico recreado por Malory ofrecía la más fidedigna y dramática estampa. La novela histórica contribuyó a este renacimiento del interés hacia el pasado, que fue luego idealizado y moralizado de acuerdo con los estándares y lemas de la época victoriana. Desde comienzos de siglo muchos nobles y algunos burgueses enriquecidos se construyeron castillos de aire gótico, y coleccionaron armaduras en sus vastas salas; y en 1838 se celebró el más fastuoso torneo de la época moderna, con cientos de caballeros y damas vestidos a la moda medieval, en Eglinton. (A pesar de la espesa lluvia que deslució los actos de los primeros días y que obligó a que muchos desenvainaran el paraguas en lugar de armas más nobles en el gran desfile inaugural, dando un buen motivo a los caricaturistas del momento, en Eglinton se celebró ese torneo que sería recordado por mucho tiempo como una de las grandes fiestas del siglo). La heráldica estaba de moda y muchos, imitando el ejemplo de sus soberanos, Victoria y Alberto, se retrataban en hábito y pose medieval. Lo caballeresco era, sin embargo, para la mayoría, algo más que un carnaval, era un ideal ético, un hermoso empeño, como resaltaba el influyente libro de K.H. Digby, *The Broad Stone of Honour* (1822). «El verdadero sentido y práctica de la caballería», como se titulaba *La ancha piedra del honor* a partir de su edición renovada y ampliada, en cuatro tomos, de 1844-48, era un alegato en favor del código ético del mundo caballeresco, con sus ejemplos medievales y sus numerosas citas de Malory. En las

primeras ediciones el subtítulo había sido «Reglas para los caballeros de Inglaterra». El ideal del gentleman estaba modelado sobre el perfil esquemáticamente idealizado del caballero andante: socorredor de los débiles, protector de los menesterosos, defensor de las damas, galante y viajero, generoso, y muy desprendido en asuntos económicos, siempre atento al «fair play» y a la palabra empeñada, excelente deportista por lo demás, y dispuesto a la aventura^[126].

Es un ideal que se propagó y se sostuvo, con admirables resultados, en toda la época victoriana, con un cierto empaque retórico y con varias derivaciones. Los soldados del Imperio Británico dieron algunos heroicos ejemplos de actitud caballeresca en tierras tan distantes como la India, el Sudán o Africa del Sur. Luego, al final de una larga época de gloria, la guerra europea de 1914-18 vendría a revelar un campo de batalla donde la guerra caballeresca era imposible. En las fangosas trincheras que cruzaron Europa quedaron despanzurrados y acribillados muchos jóvenes ingleses que todavía tenían una imagen noble de la guerra, vana estampa caballeresca que quedó deshecha definitivamente por tan sucias y millonarias matanzas.

Pero volvamos al siglo XIX, para destacar cómo, a mediados de la centuria, se reproducían bajo nuevas formas los relatos artúricos. Los *Idylls of the King* de A. L. Tennyson recrean el universo de Malory en una clave lírica, melancólica, y moralizada al uso victoriano. Ya en 1834 Tennyson había tomado como temas de sus poesías algunos temas artúricos. De esa época es «La dama de Shalott»^[127]. Pero los *Idilios del rey*, en la versión que conocemos, los compuso y publicó entre 1854 y 1885. La edición definitiva tiene una sincera dedicatoria final a la Reina Victoria, su más noble lectora.

Los *Idilios del rey* son una muestra de cómo podía ser sentido todo el aroma poético del mundo artúrico en una sensibilidad tardo romántica, con una fina percepción para los tonos del paisaje y los destinos trágicos de los personajes. Tennyson impone al conjunto un sentimiento de nostalgia, de lirismo trascendente, y una moralidad victoriana. Sir Galahad, el perfecto y puro buscador del Grial, es uno de sus héroes más exaltados. Arturo, siempre digno, es un personaje trágico, con una pose muy de gran señor. Traicionado por Ginebra, sabe luego concederle su perdón, y afrontar la fatal desdicha. Había querido elevar un mundo nuevo, con sus ideales nobles y justos, y ve cómo todo se desmorona, como consecuencia del pecado. Ginebra, la adúltera, obtiene el perdón de su marido, pero no consigue demasiado favor en esta visión moralizada. Lanzarote es, como en Malory, un gran guerrero y un gran pecador. Hay ejemplos de damas fieles y ejemplares, como Enid y Lynette, y otras figuras de mujer seductoras y malignas, como Morgana. Creo que la afirmación de Auden de que «Tennyson tenía el oído más fino, tal vez, de todos los poetas

ingleses; y era también, sin duda, el más tonto», es exagerada. Tennyson es un ágil narrador, con una sensibilidad muy de su tiempo, que supo dar una pátina victoriana al viejo universo de los héroes artúricos.

No vamos a detenernos aquí en otros poetas de la época. Pero sería injusto no mencionar La defensa de Ginebra de William Morris (1858), un hermoso poema donde la reina expresa valientemente su derecho a la pasión, por encima de las obligaciones legales de un matrimonio resignado y frío; y un par de grandes poemas sobre el tema de Tristán e Isolda: Tristram and Iseult de Matthew Arnold (1852) y Sir Tristram de Lyonesse de A. Swinburne^[128] (1882).

Toda esta visión poética se refleja en la pintura de los Prerrafaelitas, y hay aquí evidentes conexiones entre poesía y pintura. Arturo, Ginebra, Lanzarote, Morgana, Tristán e Isolda, la dama de Shalott, y otros varios caballeros y doncellas reaparecen en los cuadros de D.G. Rossetti, W. Morris, E. Burne-Jones. Con poses románticas el iluminado Galahad y las quiméricas doncellas de largas y coloreadas túnicas reviven en las pinturas de D. Maclise, W.H. Hunt, F. Sandys, J.G. Archer, J.N. Paton, A. Hughes, W. Crane, G.F. Watts, y otros artistas ingleses. Las ediciones de Malory se adornan con admirables grabados: en 1867 el texto se ilustra con dibujos de G. Doré; y, en fuerte contraste con ésta, la edición de 1917 se adorna con las ambiguas figuras de A. Rackham^[129]. Junto a los cuadros y grabados hay que contar con las pinturas murales y las vidrieras de algunos edificios públicos para completar estas referencias a las representaciones plásticas de tema artúrico, dentro del marco más amplio de las pinturas con tema medieval, tan características de la época. Esculturas fúnebres o de adorno en trofeos cívicos o deportivos recurren con frecuencia al motivo del guerrero medieval, con su radiante armadura metálica y su rostro barbado y sereno. Es un auténtico «revival» de la caballería, un «retorno a Camelot»^[130].

En la Inglaterra victoriana hasta los nuevos movimientos sociales proclaman un afán caballeresco, ya sean los radicales o los partidarios del socialismo cristiano. Hasta los boy scouts recién reglamentados por Baden-Powell encuentran un lazo con ese espíritu de la caballería andante. Entre muchos burgueses enriquecidos por el comercio hubo el prurito de remontarse un abolengo nobiliario. Y toda esta evocación está cargada de nostalgia, de un tinte idealizante y una cierta melancolía. Es fácil hoy contemplar ese afán con una fácil ironía, considerarlo algo superficial y un lujo de oropeles falsos. Sin embargo, fue un excelente pretexto para ceremonias sociales civilizadas, un incentivo para una ética noble, un reclamo para la cortesía y un trato más humanitario, e incluso, en muchos casos, un impulso hacia actitudes heroicas^[131].

Hubo también en plena época victoriana alguna voz que clamó contra el idealismo embaucador de la imagen caballeresca. Así Thomas Arnold, el destacado

reformador de las «public schools», uno de los hombres más influyentes en la educación británica del tiempo, expresó en una rotunda frase su condena: «Suyo fuera requerido a denominar el espíritu del mal que predominantemente se ha hecho acreedor al nombre de Anti-Cristo, yo señalaría al espíritu de la caballería, el más detestable nombre para ese especie de arcángel derrotado que tan seductor se ha hecho para las mentes más generosas». T. Arnold, arrastrado por su ímpetu pedagógico, exageraba, y no sabía dar su parte de venia a la diversión literaria. Porque el ideal caballeresco no tenía mucho de arqueológico, no pretendía una vuelta a tiempos más bárbaros, sino que era un espejismo fantástico, con toda la seducción de una bella imagen irreal.

La protesta más ingeniosa contra ese ideal de ficción vino de otra ficción, una novela de tesis, que, en cierto modo, tenía una intención parecida a la que llevó a Cervantes a escribir el Quijote. Satirizar y denunciar los desatinados fantasmas del arquetipo caballeresco mediante el contraste y la parodia fue la intención que llevó a Mark Twain a publicar *Un yanqui de Connecticut en la corte del rey Arturo*, en 1889. Este es un extenso relato humorístico, y, a la vez, un feroz ataque contra las instituciones del pasado. El ingeniero yanqui, fabricante de máquinas, que, mediante un viaje por el tiempo siglos atrás, se encuentra de pronto en los dominios del rey Arturo, se ve sometido a la brutalidad de unos usos feudales bárbaros, atosigado por la superstición y el obscurantismo —que se encarna sobre todo en la figura del brujo Merlín—, y en su reacción contra tales usos, mediante sus inventos mecánicos y su impulso del progreso, acaba por destrozar esa sociedad arcaica y belicosa, torpe de ingenio y estrecha de mente. La novela es un alegato a favor del progreso técnico (y también moral), a favor de la civilización y de la libertad y la democracia. El americano iconoclasta, que es Mark Twain, se burla, con desenfado y con un cierto rencor, de las glorias de antaño; se ríe del afán nostálgico tan en boga por esos años (en los que se acababa de publicar la última parte de los *Idilios del rey*) en la Inglaterra decimonónica, y no vacila en apuntar con su sarcasmo a todas las ruindades y opresiones de un tiempo de dominación brutal y de superstición espiritual.

La idea de escribir un relato humorístico sobre los inconvenientes de la época de los caballeros andantes, con sus grotescos hábitos e incómodas armaduras, rondaba por la cabeza de Mark Twain desde unos años antes de publicar su novela; pero lo que precipitó su redacción fue la lectura del texto de Malory, que hizo hacia 1884. (Fue por entonces cuando su agente de conferencias le proporcionó un ejemplar de *La muerte de Arturo*; M. Twain le agradeció el obsequio bautizándole con el nombre de un ardoroso caballero, «Sagremor el Anhelante»). Esa lectura fue decisiva; le causó una extraordinaria impresión, y fue el estímulo básico para la redacción de su novela.

Hay que decir que el tema no era una novedad. Cinco o seis años antes, otro

publicista americano, Ch. H. Clark, había escrito un cuento, «The Fortunate Island», en el que contaba el encuentro, en una isla extraña, entre un profesor americano y algunos descendientes de los pares de la Tabla Redonda, a los que el profesor asombraba con los inventos mecánicos del siglo XIX. Pero M. Twain lo convirtió en algo propio, con su asombrosa capacidad para la parodia y la sátira. Las críticas de M. Twain hacia algunas instituciones tradicionales inglesas suscitaron carcajadas en América, y bastantes resquemores entre los lectores británicos, dolidos por la indelicada farsa. Hay, en medio de pasajes cómicos, una dosis de seriedad y de amargura notorias, porque el novelista carga las tintas en sus ataques a la Iglesia, al Estado monárquico, y a la caballería. La obra está escrita en un período bastante ácido de la vida de M. Twain, y hay en su prosa huellas de esa virulencia. El comienzo y el final del relato son, a mi parecer, de lo más logrado.

La novela comienza con una visita a un castillo inglés. La charla del guía, que va mostrando las armaduras polvorientas en las sombrías salas, insinúa en el ambiente los ecos de libros de caballerías. «A medida que hablaba, suavemente, con agrado, con fluidez, parecía que yo me dejaba llevar, imperceptiblemente, fuera de este mundo y de este tiempo, entrando en una época remota y en un antiguo país ya olvidado; fue tejiendo gradualmente a mi alrededor un encantamiento tal, que me parecía estarme moviendo entre espectros, sombras, polvo y moho de una antigüedad gris, porque en sus palabras había un vestigio de la misma. Exactamente igual que yo pudiera hablar de mis amigos o enemigos más próximos o de mis vecinos más familiares, hablaba él de Sir Bedivere, de Sir Bors de Ganis, de Sir Lanzarote del Lago, de Sir Galahad, y de todos los demás ilustres personajes de la Tabla Redonda...»^[132].

El viajero americano en su vieja posada se deja subyugar por la lectura de Malory: «Durante toda la velada de aquella noche permanecí sentado junto al fuego en el Mesón del Escudo de Warwick, sumido en un ensueño de los tiempos antiguos, mientras la lluvia golpeaba en mis ventanas y el viento rugía en los aleros del tejado y por las esquinas. De cuando en cuando me zambullía en la lectura del libro encantador del viejo Sir Tomás Malory, y, después de nutrirme con el rico festín de sus prodigios y aventuras, aspiraba la fragancia de sus nombres anticuados y ensoñaba otra vez».

Ahí precisamente, en un pausa de la lectura, es cuando acude a verle el enigmático protagonista de su historia, que le relata sus experiencias en la corte artúrica.

Al final, la última batalla del americano, con su dinamita, sus trincheras y ametralladoras, sus alambres y sus minas, contra los caballeros, es un episodio de un cruel simbolismo, que hoy podemos leer como una extraña alusión profética al

nuevo tipo de guerra que iba a mostrarse, en su faz más brutal y masiva, en 1914.

La novela de Mark Twain nos muestra las limitaciones de su imaginación histórica, y en muchos temas asoma demasiado el temperamento crítico apresurado y vehemente del humorista. El poco educado ingeniero yanqui resulta demasiado culto, pues «ha leído a Casanova, Saint-Simon, y hasta llega a compartir la exasperada afición de su creador por el idioma alemán»^[133].

«Pero la mezcla de Mark Twain y del yanqui es la menos importante de las que hay en el libro. Mucho más fastidiosa es la mezcla del Mark Twain, al que le gusta lo grotesco y la extravagancia en sí, con el Mark Twain que odia la cobardía y la injusticia de la condenada raza humana. El punto de partida del libro, el sueño sobre las incomodidades de viajar revestido de armadura, estropeó todo el plan. La violenta indignación contra la opresión se desvanece constantemente ante la farsa burlesca. En su esfuerzo por mantener a su yanqui modernizado, el autor deja que su farsa corra el peligro de pasarse de moda rápidamente, pues un par de años después de que Lancelot y sus caballeros acudieran al rescate (de Ginebra) en bicicletas de enormes ruedas, por ejemplo, la invención de la actual bicicleta hizo que el episodio, aún bajo el aspecto de farsa, fuera todavía más arcaico que el propio Malory.

Pero el defecto básico del libro, el defecto que destruye casi su valor satírico, es la total incapacidad de Mark para entender la Historia desde el punto de vista de sus instituciones. A pesar de sus muchas lecturas, él nunca llegó más allá de considerar la historia desde el punto de vista del individuo, de individuos tales como los que había encontrado en el río. Contra eso es inútil argüir; basta mencionar a la Iglesia Católica Romana tal como aparece en este libro. Como institución de poder económico y político, Mark la comprendía y la odiaba; como fuerza espiritual con un fin que no sea el terror y la opresión, apenas si aparece en sus páginas, salvo en una sola escena en la que un valiente sacerdote joven está en pie al lado de la muchacha que ejecutan por haber robado una prenda de vestir. Para él, la Iglesia aún era «la terrible farsa eclesiástica». Rara vez sospechó que el poder de la Iglesia en los espíritus de las gentes sencillas se debía a algo más que al terror y los enredos, y tampoco se detuvo a considerar qué le habría ocurrido a aquel yanqui o a cualquier otro extranjero en la Europa medieval, que no fuera bautizado y no oyera misa ni se confesara».

La crítica de costumbres que el humorista americano hace, no va contra la novela artúrica que lo había seducido y emocionado. «Sólo la emprendo contra la vida de aquella época y nada más; quiero describirla, adentrarme en ella, ver qué me hace sentir y qué me parece». Incluso se propuso, en un momento, iniciar un trabajo divertido para muchos años: «Espero escribir tres capítulos por año durante treinta años; luego el libro quedará terminado. Lo escribo sólo para la posteridad; para mis

bisnietos. Constituirá mi diversión de vacaciones cada verano, por el resto de mi vida». No fue así. Tardó dos años en concluir este relato amplio, donde no sólo hay humor y burlas francas, sino también una carga ideológica de rudo progresismo y gran dosis de indignación y pasión^[134].

Aunque está muy lejos de su novela por su tono festivo y su fantasía, a Mark Twain le habría encantado, pienso, *The Once and Future King*. Con este título reunió, como en un nuevo ciclo, T.H. White sus cuatro novelas artúricas: *La espada en la piedra* (1939), *La reina del aire y las tinieblas* (1940), *El caballero mal parecido* (1941) y *Una llama al viento* (1958). *The Once and Future King* fue traducido al castellano con el título de *Camelot*, que corresponde a una famosa versión teatral, y luego cinematográfica, de algunos episodios de su texto. La versión española es de F. Corripio (Barcelona 1968); es una buena traducción, de una obra tan extensa casi como el texto de Malory (780 apretadas páginas en la traducción española). Luego se publicó el quinto libro de la serie, *El libro de Merlín*, también traducido ahora al castellano (por E. Hegewicz, Barcelona 1981).

Camelot o *El rey que fue y será*, según el título que el lector prefiera, es una recreación novelesca del texto de Malory hecha con una tremenda libertad, en clave desenfadada y humorística, con una notable fantasía y un buen conocimiento del mundo medieval (que a veces enmascaran los intencionados anacronismos de su trama) y un curioso sentido del dramatismo y del diálogo. Los caracteres están presentados como figuras un tanto pintorescas e ingenuas, y el relato se desliza con destreza innegable hacia la parodia y el tono irónico, que no excluye una ternura manifiesta del autor hacia los personajes principales. Merlín y Arturo son las figuras que el lector recuerda con especial interés. La educación del joven monarca por el viejo, fantasioso, y futurista mago, las aventuras del joven a través de sus metamorfosis, y sus encuentros con el mundo animal, así como las reflexiones que estos episodios inspiran, son buenas muestras de la inteligencia de White. (También la película de Walt Disney *Merlín el encantador* está basada en su obra, en la primera de sus partes).

La ideología de Terence H. White (nacido en Bombay en 1906 y muerto en El Pireo en 1964) no tiene nada en común con el progresismo de Mark Twain. Por el contrario, White no trata de destacar el contraste entre el ambiente y la mentalidad medieval, y la técnica avanzada y la mayor libertad de las democracias modernas. No es un pensador optimista, aunque su obra esté llena de escenas cómicas. Para él el hombre es una extraña criatura, destinada a la destrucción, y el trágico destino de Arturo, que a pesar de sus buenas intenciones y de su nobleza se hunde en el fracaso, es una muestra de ello. El escritor, que había vivido las dos guerras mundiales de nuestro siglo, siente horror hacia la guerra; pero la ve como un acontecimiento

inevitable, dados los instintos de los humanos. Resulta revelador del opuesto punto de vista que Mark Twain y White tienen, el modo como uno y otro presentan a Merlín, que en el primero es un brujo taimado y receloso de toda innovación, mientras que en White es un singular sabio, viajero por el tiempo, que conoce los inventos futuros, pero que no ve medio de salvación para el reino de Arturo^[135]. Frente al ser de los humanos contraponen White la conducta eterna de los animales, más felices y más sencillos, en su condición natural. A través de sus metamorfosis en pez, pájaro u hormiga, el rey Arturo aprende a conocer las formas en que la vida animal se enfrenta a su entorno, en condiciones duras y hermosas. En la obra de White abundan las consideraciones sobre la sociedad y la conducta humana, trazadas con un agradable humorismo y con secreta poesía. Pero es sobre todo su fantasía admirable, que le lleva a construir nuevas escenas y a dotar de rasgos curiosos a los viejos personajes de los libros de caballerías lo que hace de esta extensa construcción novelesca un ámbito coloreado y redivivo. Tal vez Lanzarote y Ginebra, vistos con cierta distancia irónica, han perdido algo de su aura trágica. Pero son humanos, como Arturo, y están sometidos a su papel en el juego del destino novelesco. Castillos, torneos, costumbres, etc., son evocados con suma habilidad, aunque White mezcla datos de la historia medieval de varios siglos en un regocijante pastiche.

Para John Steinbeck la lectura del libro de Malory fue una inolvidable experiencia infantil. Fue el primer libro de literatura en el que vio reflejarse, embellecida por un estilo arcaizante y airoso, una realidad magnífica, la de un mundo fantástico y, a la vez, perdurable en su simbólica veracidad. Muchos años después quiso volver a contar, en una lengua más moderna y con un estilo claro, esas mismas historias, que seguían conservando para él, y para otros, la «vieja magia» con que se le aparecieron en sus días juveniles. En esa versión actualizada de Malory trabajó varios años —entre 1956 y 1965—, con entusiasmo y tenacidad, aunque no llegó a publicar él mismo su trabajo. Los hechos del Rey Arturo y sus nobles caballeros aparecieron algunos años después de la muerte de Steinbeck, acaecida en 1968. La edición inglesa es de 1976, y hay una excelente traducción castellana, hecha por C. Gardini, de 1979. La obra ha tenido un merecido éxito de público, tanto en su versión original como en la traducción al castellano.

«Merlín», «El caballero de las dos espadas», «Las bodas del rey Arturo», «La muerte de Merlín», «Morgan le Fay», «Gawain, Ewain y Marhalt», y «La noble historia de Lanzarote del Lago» forman los capítulos de esta composición, fielmente elaborada tras la pauta de Malory. Como se advierte, le faltan al conjunto los últimos episodios: la búsqueda del Grial, el descubrimiento de los amores de Ginebra, y las últimas batallas y la destrucción final. Pero la inacabada narración tiene siempre un ritmo soberbio y una emocionante atmósfera, recreada en una prosa tan admirable como la de su modelo.

1980, Merlín aparece surgiendo de un secular reposo, para rechazar a las fuerzas malignas de un progreso tecnológico y socialista que amenaza el corazón de Inglaterra. Este Merlín al servicio de la tradición, un tanto reaccionario, buen defensor ecologista de la campiña frente a los abusos destructores de la devastación técnica, está, como el de M. Twain, en contra del progreso. C.S. Lewis, que está de su lado, le concede una fácil victoria.

También Gandalf, el mago que aparece como consejero de Bilbo y Frodo en *El hobbit* y *El señor de los anillos* de R.R. Tolkien, es una figura muy similar a Merlín, y está inspirado en él. Tolkien era un entusiasta lector de la *Muerte de Arturo*, además de un erudito profesor de Literatura Medieval Inglesa.

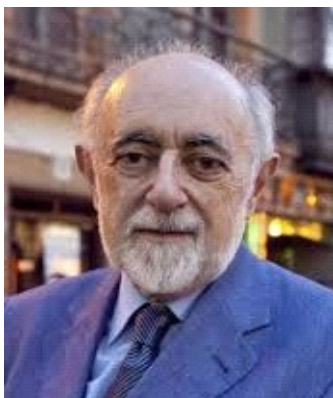
Me sería difícil encomiar con justeza el magnífico libro póstumo de Steinbeck. En la edición reciente puede leerse acompañado de la correspondencia del escritor, que muestra su interés por el tema y la seriedad con que siguió los modernos estudios sobre el texto del autor inglés, hechos por Vinaver y otros eruditos. Pero, a cambio, quisiera citar unas líneas de su prólogo, en las que el novelista (que andaba entonces por los sesenta años) evoca su primera lectura del vetusto autor inglés:

«Cierta literatura impregnaba la atmósfera que respiré. Absorbí la Biblia por los poros. Mis tíos sudaban Shakespeare, y el *Pilgrim's Progress* de Bunyam vino mezclado con la leche de mi madre. Pero esas cosas me entraron por los oídos. Eran sonidos, ritmos, imágenes. Los libros eran demonios impresos, las pinzas y las empulgueras de un suplicio ultrajante. Hasta que ocurrió que una tía, con fatua ignorancia de mis rencores, me regaló un libro. Contemplé con odio la impresión en negro, y luego las páginas paulatinamente se abrieron y me permitieron la entrada. El prodigio ocurrió. La Biblia, Shakespeare y el *Pilgrim's Progress* eran patrimonio común. Pero ese libro era mío. Era un ejemplar ilustrado de la *Morte D'Arthur* de Thomas Malory según la edición de Caxton. Adoré la anticuada ortografía de las palabras, y también las palabras en desuso. Es posible que haya sido este libro el que inspiró mi fervoroso amor por la lengua inglesa... La misma extrañeza del lenguaje bastaba para hechizarme y sumirme en una escenografía antigua.

En esa escenografía enmarcaba todos los vicios que hubo siempre, además del coraje, la tristeza, y la frustración, y sobre todo el heroísmo, acaso la única cualidad humana forjada por Occidente. Creo que mi percepción del bien y del mal, mi sentimiento de noblesse oblige, y todas mis reflexiones contra los opresores y a favor de los oprimidos provinieron de este libro secreto. Este libro no ultrajaba mi sensibilidad como casi todos los libros infantiles. No me asombraba que Uther Pendragón codiciara a la mujer de su vasallo y la tomara mediante engaños. No me asustaba descubrir que había caballeros malignos además de caballeros nobles.

También en mi pueblo había hombres que lucían los hábitos de la virtud pero cuya maldad me era conocida. En medio del dolor, la pesadumbre o el desconcierto, yo volvía a mi libro mágico. Los niños son violentos y crueles, y también bondadosos; yo era todas esas cosas y todas estas cosas estaban en el libro secreto. Si yo no sabía escoger mi senda en la encrucijada del amor y la lealtad, tampoco Lanzarote sabía hacerlo. Podía comprender la vileza de Mordred porque también él estaba en mí; y también había en mí algo de Galahad, aunque quizá no lo bastante. Pese a todo también estaba en mí la apetencia del Grial, hondamente arraigada, y quizá aún lo esté».

Estas palabras sencillas y emotivas del gran novelista americano son el mejor homenaje a Malory y a sus personajes, y al universo de caballerescas aventuras en el reino de Arturo. Y resultan una cita amable para concluir esta evocación.



CARLOS GARCÍA GUAL (Palma de Mallorca, 1943). Escritor, filólogo, crítico y traductor español. Es catedrático de filología griega en la Universidad Complutense de Madrid, especialista en antigüedad clásica y literatura. García Gual ha escrito diversos libros y numerosos artículos, tanto sobre literatura clásica y medieval como sobre filosofía griega o mitología. Entre sus obras, destacan libros como *Los orígenes de la novela*, *Primeras novelas europeas*, *Epicuro*, *Historia del rey Arturo*, *Diccionario de mitos*, *El descrédito de la literatura*, *Apología de la novela histórica*, *Viajes a la Luna: de la fantasía a la ciencia ficción* o *Historia, novela y tragedia*. Crítico literario, publica reseñas de libros en diversos medios como *El País*, *Revista de Occidente* o *Claves de razón práctica*. Es, además, director de dos colecciones en la Editorial Gredos: la de clásicos griegos *Biblioteca Clásica Gredos*, y la de clásicos universales *Biblioteca Universal Gredos*. Ha traducido, además, clásicos (ha traducido tragedia, filosofía y poesía griega, textos medievales, etc.), tarea que le ha reportado, en dos ocasiones, el Premio Nacional de Traducción (1978 y 2002). (Palma de Mallorca, 1943) es un escritor, filólogo, crítico y traductor español. Es catedrático de filología griega en la Universidad Complutense de Madrid, especialista en antigüedad clásica y literatura.

Notas

[1] Son exclusivamente los textos ingleses los que F. Mellizo comenta en su libro *Arturo*, Madrid 1976, bajo una óptica y en estilo muy distintos de los que aquí he adoptado. <<

[2] He preterido también aquí las referencias a las excavaciones arqueológicas del Camelot Research Committee en busca de ruinas de los castillos donde pudo vivir Arturo y mantener su corte. Aunque algunas de esas pesquisas han explorado lugares históricos interesantes, y han aportado datos sobre la Inglaterra del siglo V —en el marco geográfico e histórico en que pudo vivir un caudillo militar celta famoso—, dudo mucho que esos rastros tengan algo que ver con nuestro héroe. Camelot no estaba en Cadbury ni en sus alrededores. Está en las novelas de Chrétien, y con otros nombres se dibuja en la *Historia de los Reyes de Bretaña* de Geoffrey de Monmouth. Buscar el emplazamiento de la corte artúrica en la geografía de Inglaterra es como pretender encontrar el esqueleto de algún unicornio entre los restos de animales del medievo. Con todo, las aportaciones arqueológicas sobre la Gran Bretaña del siglo V son de interés y hay datos atractivos en esos intentos arqueológicos. Véase, especialmente, el volumen editado por Geoffrey Ashe, *The Quest for Arthur's Britain*, Londres 1968 (con reediciones posteriores).

El ambiente en que se desarrollan las novelas es, evidentemente, el de la época de los novelistas, es decir, el siglo XII y el siglo XIII. A esta época se refiere un libro como el de M. Pasteureau, *La vie quotidienne en France et en Angleterre au temps des chevaliers de la Table Ronde*, París 1976. Los novelistas medievales no tenían la menor intención arqueológica.

Por otro lado, me hubiera gustado añadir a este libro un capítulo sobre los temas artúricos y las novelas y libros de caballerías españoles. Pero prescindo de esas notas que habrían alargado demasiado estas páginas. <<

[3] La fuente que en la actualidad puede admirarse en la plaza es, en realidad, una minuciosa reconstrucción de la original. De aquella se conservan algunas estatuas —y entre ellas la del rey Arturo— en el Germanisches Nationalmuseum en la misma ciudad. Entre las espléndidas esculturas góticas de ese museo de Nuremberg, es la de Arturo una de las más clásicas. Exhibida como pieza suelta puede contemplarse allí con toda comodidad. <<

[4] Esta famosa arquivolta está reproducida en multitud de libros. Cf. p.c. en *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Oxford 1959, entre páginas 60 y 61. <<

[5] Otra curiosa representación temprana del rey Arturo está en el pavimento de

mosaico de la catedral de Otranto, junto a Bari, en el sur de Italia. Allí está figurado un personaje con corona y cetro cabalgando sobre una especie de cabra o ciervo, con un letrero: «Arturus Rex». Esta enigmática figura —el mosaico es de hacia 1165— está enmarcada por otras: monstruos y figuras bíblicas como Adán y Abel. (Una reproducción parcial puede verse en el libro de R. Barber, *King Arthur in Legend and History*, 1961, figura 6). Como señala R. S. Loomis: «Ningún pasaje en la literatura asigna al rey una montura tan extraña y humilde. La única explicación plausible se encuentra en el hecho de que el inmortal Arturo era identificado con varios potentados sobrenaturales, como el rey de un reino subterráneo, y que Walter Map hacia 1190 cuenta un cuento en el que el rey de un dominio subterráneo cabalga sobre una enorme cabra». (En el capítulo *The oral diffusion of the Arthurian Legend*», pág. 61, del vol. col. *Arthurian Literature of the Middle Ages*, que desde ahora citaré abreviadamente como ALMA). <<

[6] Sobre la creación y difusión de esta literatura cortés, con especial atención a los primeros romanz, escribí hace años un libro de síntesis, que pienso que sigue siendo válido como enfoque general: *Primeras novelas europeas*, Madrid, 1974; con su bibliografía. <<

[7] Con una frase parecida lo mismo dice K. Wais en su introducción al volumen recopilado por él sobre las novelas artúricas. Cf. *Der arthurische Roman*, Darmstadt 1970, pág. 16. <<

[8] Utilizo por igual las expresiones de Tabla y de Mesa Redonda. La traducción por «Tabla» no es una mala versión, sino una forma hoy anticuada, pero que conviene guardar por su resonancia arcaica y poética. Por descontado la Mesa Redonda era de tablas de madera, y no de cristal o de plástico (?), como la que aparece en algún film reciente. <<

[9] El espejo de príncipes y caballeros. *El Caballero del Febo*, el último de los libros de caballería españoles con amplio éxito comercial, es de 1555. (Véase la excelente edición de D. Eisenberg, con su admirable prólogo, Madrid 1975). El más tardío espécimen del género en España es el mediocre *Policisne de Boecia*, que se publicó en 1602, es decir, tres años antes de la Primera Parte del Quijote. <<

[10] Sobre el volumen de toda esa literatura y su público en la época de Cervantes, cf. mi artículo «Cervantes y el lector de novelas del siglo XVI» en *Mélanges de la Bibliothéque Espagnole de Paris*, 1976-7, Madrid 1978, págs. 13-38. <<

[11] A mi ver, hay dos libros fundamentales para entender ese contexto histórico

y la ideología que se expresa en esta literatura: el de R.R. Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, 5 vols., París 1960-67, y el de E. Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in des höfichen Epik*, Tübinga 1956 (2.a ed. 1970). Es también muy interesante el estudio de E. Auerbach, *Lenguaje literario y público en la Baja Latinidad y en la Edad Media*, trad. esp, Barcelona 1969 (en especial el capítulo IV). <<

[12] Más tarde volveremos sobre este episodio del descubrimiento de las tumbas de Arturo y Ginebra en los terrenos de la abadía de Glastonbury. Cf. pág. 46-7. <<

[13] Esta extraña anécdota la cuenta Julián del Castillo en su *Historia de los Reyes Godos*, Madrid 1624, pág. 365. (Tomo la cita de R. S. Loomis «The Legend of Arthur's Survival» en *ALMA*, pág. 65.) La anécdota se cuenta como un rasgo irónico, evidentemente, pero alude a la pervivencia de las tradiciones sobre Arturo, de quien también se contaba que se había convertido en un cuervo. (Tal vez en uno de esos cuervos tan bien alimentados de la Torre de Londres, cuya desaparición, según la tradición, sólo acaecerá antes de que Inglaterra sea invadida de nuevo). <<

[14] J. Campbell, *The Masks of God., Creative Mytbiology*, Nueva York 1968, págs. 516 y ss. <<

[15] O.c., pág. 523. <<

[16] Es muy curioso notar el variable aprecio que los grandes escritores renacentistas sentían hacia el mundo de los libros de caballerías. Mientras que para Rabelais y E. Spenser el mundo artúrico es una fuente de inspiración y una referencia importante en sus obras, W. Shakespeare parece haber sentido un notorio desdén hacia esas lecturas. Sólo hay dos referencias a Arturo en toda su obra: una insignificante en La segunda parte de Enrique IV, 111, 2, y otra en Enrique V, II, 3, cuando la mesonera dice que Sir John Falstaff «está en el seno de Arturo, si es que alguien ha llegado a ir al seno de Arturo». Como señala G. Highet, «la frase bíblica consagrada es «en el seno de Abraham», pero la mesonera inconscientemente encuentra más fácil pensar que Sir John ha ido a reunirse con el viejo símbolo de la inmortal caballería británica que no con un patriarca hebreo». (La tradición clásica, tomo I, trad. esp. México 1954, pág. 308; sobre Rabelais, id. pág. 290, y sobre Spenser, id., pág. 231). <<

[17] «The Arthur of History» en *ALMA*, pág. 1. <<

[18] Nennius escribe su libro con un propósito apologético: «para refutar la estupidez de que muchos acusan a la raza bretona», ya que sus hombres de letras no han puesto por escrito sus hechos pasados. Es probable que resuma en su latín los

datos de algún poema galés o bien diversos relatos orales de la tradición galesa.

En el capítulo 56, cuenta Nennius cómo los sajones eran cada vez más numerosos en Inglaterra, y que, a la muerte de Hengist, su hijo Ochta los dirigió hacia el sur, hacia el reino de Kenu Y relata:

«Entonces luchaba contra ellos Arturo, en aquellos días, al lado de los reyes de los bretones, pero él era el caudillo de las batallas. La primera batalla fue en la desembocadura de un río llamado Glein. La segunda y tercera y cuarta y quinta en otro río que llaman Dubglas y está en la región de Linnuis. La sexta batalla fue junto al río llamado Bassas. La séptima batalla fue en el bosque de Celidon, esto es en Cat Coit Celidon. La octava batalla fue en el fuerte de Guinnion, en la que Arturo llevó sobre sus hombros la imagen de Santa María, siempre Virgen y los paganos fueron puestos en fuga y hubo una gran matanza de ellos por la gracia de nuestro Señor Jesucristo y por la gracia de la bienaventurada Virgen María, su madre. La novena batalla se libró en la ciudad de la Legión. Peleó la décima batalla en las orillas de un río llamado Tribruit. La onceava batalla fue en un monte llamado Agned. La duodécima batalla fue en el monte Badon, donde novecientos sesenta hombres perecieron en una carga de Arturo y ninguno otro los mató sino él en persona. Y fue el vencedor en todos los combates. Pero ellos, cuando fueron derrotados en todas las batallas, pidieron socorros a Alemania, y sus tropas fueron aumentando sin cesar, y trajeron reyes de Germania para regir a la gente de Bretaña».

Tanto el número de batallas como el de muertos en Badon a manos de Arturo parecen un tanto fantasiosos. Pero, como indica Jackson, la batalla de Badon parece genuina, y tal vez su recuerdo perduró, como el de una última victoria, entre los bretones. Parece difícil que Nennius pudiera haberse inventado la figura de Arturo «porque Nennius no era ningún Geoffrey de Monmouth; no era capaz de crear un personaje de la nada.» (o.c., pág. 11). <<

[19] Jackson, o.c., pág. 3. J. Markale, *Le roi Arthur et la société celtique*, París 1976, pág. 193. Sobre la obra de Gildas, puede verse el libro de Th. D. Sullivan *The «De Excidio» of Gildás. Its authenticity and date*, Leiden 1978. <<

[20] Los *Annales Cambriae* dan la primera mención en el año 516, y la segunda en el año 537. («Gueith Camlann, in qua Arthur et Medraut corruerunt, et mortalitas in Brittaniam et in Hiberniam fuit»). Cf. E. Fatale, *La légende arthurienne. Etudes et documents*, París 1929, t. III, pág. 45). <<

[21] K.H. Jackson, o.c., en *ALMA*, págs. 3 y 10-11. <<

[22] K.H. Jackson, id., pág. 3. <<

[23] Los dos recuerdos están consignados en los *Mirabilia Britanniae*, un añadido a la Historia de Nennius en un manuscrito (Harleianus 3850). <<

[24] R.S. Loomis, *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, pág. 128. <<

[25] C.F. K.H. Jackson, «Arthur in early ivelsh verse» en *ALMA*, págs. 12-19. <<

[26] Cf. I. Ll. Foster en *ALMA*, págs. 31-43. Una excelente y accesible traducción de los *Mabinogion* al inglés por G. Jones y Th. Jones (1949), puede encontrarse en la edición de «Everyman's Library», Londres-N. York 1974. «Culwch and Olwen», ocupa las páginas 95 a 136. <<

[27] J. Frappier, en *ALMA*, pág. 178. Sobre el tema, cf. la introducción de C. García Gual — L.A. de Cuenca a *Chrétien de Troyes. Lanzarote del Lago o el Caballero de la Carreta*, Barcelona 1976, págs. XVIII y ss., y C. García Gual «Sir Orfeo: en la confluencia de dos mitologías» en *Mitos, viajes, héroes*, Madrid 1981, págs. 180-200. <<

[28] Los textos están en el citado libro de E. Fatal, que es fundamental para su estudio, y también en el citado libro de R. R. Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, París 1960, 2.^a parte, tomo II, págs. 533 y ss. <<

[29] Fatal, o.c., págs. 226 (t. I), y Bezzola, o.c., págs. 535-536. <<

[30] Fatal, c. 1, pág. 244 y ss., Bezzola, o.c., pág. 535. <<

[31] Los nombres de Arturo y algunos de sus compañeros más famosos aparecen también en las «tríadas galesas», concisas y enigmáticas. Sobre ellas cf. R. Bromwich en *ALMA*, págs. 44-51. <<

[32] J. Markale, *Le roi Arthur et la société celtique*; París 1976, págs. 219 y ss., y especialmente 305 y ss., donde Markale se inventa «la saga primitiva de Arturo», según un esquema mítico céltico. Ya en sus libros anteriores, *L'épopée celtique d'Irlande*, París 1971 y *L'épopée celtique en Bretagne*, París 1971, Markale había resumido muchos temas de esta literatura artúrica en conexión con la tradición literaria y mitológica céltica. <<

[33] O.c., págs. 193-218. En la misma línea está el libro bastante anterior de G.

Ashe, *From Caesar to Arthur*, Londres 1960. <<

[34] Hay tres ediciones del texto latino de la *Historia Regum Britanniae*: las de A. Griscom, Londres 1929, la de E. Fatah, en *La légende arthurienne*, t. III, págs. 64-303, París, 1929, y la de J. Hammer en Cambridge — Massachusetts 1951. La traducción inglesa más asequible, y una excelente versión, es la de L. Thorpe en los «Penguin Classics», Harmondsworth 1966 (reed. 1973). En castellano va a aparecer la espléndida versión de L. A. de Cuenca (en prensa en la Editora Nacional). <<

[35] Encuentro muy interesante el paralelo que J. Campbell traza entre la obra de Geoffrey de Monmouth y la famosa mistificación de J. Macpherson, que tanto influyó en el romanticismo del siglo XVIII. Cito sus líneas (o.c., pág. 522):

«It became á la mode immediately and supplied for a time the fashionable talk of Europe —as, centuries later, James Macpherson's *Poems of Ossian* (1760-1762), which enspelled the mind even of Goethe. Geoffrey, like Macpherson, pretended to have taken his text from an ancient Celtic book; in Macpherson's case, of the Gaelic tongue, in Geoffrey's, of the British. The two were scorned equally as liars by the soberheads of their centuries: Macpherson by Samuel Johnson, Geoffrey by Giraldus Cambrensis and many more. However, if the opening through a single book of the fountains of a grandiose river of tradition that is running in force to this day counts for anything of all, then Geoffrey, like Macpherson, merits laurel. For in the Latin of his pages there appear, for the first time in literature, not only the figure of Arthur as a king and the whole story of his birth, the names of his favorite knights, Gauvain, Bedivere, and Kay, the treachery of Mordred (here as Arthur's nephew, not his son), the faithlessness of Guinevere (in adultery with Mordred), the last battle of Arthur with Mordred and the mortal wounding of the king, his queen Guinevere's refuge in a convent, and the passage of himself to Avalon in the year of Our Lord 542; but also the legend of King Lear and his daughters, Goneril, Regan, and Cordelia, the name of King Cymbeline, and the entire legend of Merlin's life, including his magical transportation of the «Dance of the Giants» (Stonehenge) from Ireland to the Salisbury plain». <<

[36] El pasaje donde aparecen, por primera vez, mencionadas las armas famosas de Arturo es el capítulo 147 de la *Historia*, con estas palabras: *Ipsa vero Arturus, lorica tanto rege digna indutus, auream galeam simulacro draconis insculptam tapio adaptat, humeris quoque suis clypeum vocabulo Pridwen, in quo imago Sanctae Mariae Dei genitricis impicta ipsam in memoriam ipsius saepissime revocabat. Accinctus etiam Caliburno, gladio optimo et in insula Avallonis fabricato, lancea dexteram suam decorat, quae nomine Ron vocabatur: haec erat ardua lancea, clavis apta.* <<

[37] Este gigante era de origen español. Anoto este detalle que le parece importantísimo a F. Mellizo, cf. Arturo rey, Madrid 1976, página 45-6, que encuentra en esto «la oportunidad de honrar a un compatriota». <<

[38] R.R. Bezzola, o.c., págs. 537 y ss. (Ses origine..., 2. parte, tomo I). <<

[39] Empleo el adjetivo de «bretones» tanto para los habitantes celtas de la Gran Bretaña (Inglaterra antes de la llegada de los anglos), como para los bretones de la Armórica o Bretaña francesa. Alguna vez utilizo el adjetivo «britanos» o «británicos» para distinguir a los primeros. En cuanto a la contribución de unos y otros a la leyenda artúrica es difícil trazar una precisa delimitación. Sobre este importante tema, remito al artículo de J. Marx, «Monde brittonique et matière de Bretagne», recogido en Nouvelles recherches sur la littérature arthurienne, París 1965, págs. 77-84. <<

[40] Sobre estos detalles biográficos cf. la introducción de L. Thorpe a su ya citada traducción, y el artículo de J. J. Parry y T. A. Caldwell en ALMA, págs. 72-93. <<

[41] J.J. Parry y R.A. Caldwell, o.c., pág. 93. Hay varios estudios sobre la pervivencia y la influencia de Geoffrey de Monmouth en tiempos muy posteriores. También la dinastía de los Tudor enlazará su genealogía con la descendencia de los soberanos bretones y la remontará hasta el mítico Bruto. Cf. R. F. Brinkley, Artburian Legend in the Seventeenth Century, Baltimore 1932, y E. Jones, Geoffrey of Monmouth, 1640-1800, Berkeley-Los Angeles 1944. <<

[42] Según atestigua Layamon, ya que se nos ha perdido la dedicatoria. <<

[43] Sobre Wace, cf. el cap. de Ch. Foulon en ALMA, págs. 94-103 y las págs. de Bezzola en su obra ya cit., p. III, t. 1, págs. 150-190. La importancia del traducir un texto del latín al francés, romanceándolo, debe ser comprendida en el marco de la época, de mediados de ese siglo XII, el del primer renacimiento, al alba de la novela, etc. La importancia de un público cortesano para el desarrollo de esta nueva literatura, y los condicionamientos del mismo, son muy significativos y decisivos para la cultura de la época, como ya señalaron Auerbach, Bezzola, etc. Sobre esto he de remitir a mi libro Primeras novelas europeas, Madrid 1974, págs. 25-153. <<

[44] R.R. Bezzola, Les origines..., Parte III, t. I, págs. 160-161. <<

[45] R.R. Bezzola, id., págs. 3-20. La cita en págs. 4-5. <<

[46] Sobre este ambiente cortesano, en el que se crea un «romanticismo» cortés,

remito a los primeros capítulos del ya citado Primeras novelar europeas, especialmente al capítulo III, dedicado al amor cortés y sus orígenes, con la bibliografía allí citada. <<

[47] Para el lector interesado en este período histórico, dos libros de bolsillo claros y asequibles puede encontrarlos en los de Ch. Brooke, *The Saxon and Norman Kings*, Londres 1963 (8.a edición 1973) y J. Harvey, *The Plantagenets*, Londres 1958 (9. edición 1973).

[48] No sólo Carlomagno sino también Alejandro Magno son los modelos con los que se pretende comparar, con ventaja, la figura de Arturo. Cf. Bezzola, o.c., «De Charlemagne, Alexandre et Arthur», págs. 517-548. <<

[49] La superioridad de la corte del rey Arruro en cuanto a cortesía fue una nota bien destacada por esta literatura. Todavía Boiardo, en su *Orlando Innamorato*, Parte II, canto XVIII, así lo destaca:

«Fo gloriosa Bretaña la grande
Una stagion per le arme e per l'amore
Onde ancora oggi il nome suo si spande,
Sí che al re Artusse fa portare onore...
Re Carlo in Franza poi tepe gran corte,
Ma a quella prima non fo sembante...
Perché tiene ad Amor chiuse le porte
E sol se dette alíe battaglie cante,
Non fo di quel valore e quella stima,
Qual fo quell'altra che io contara in prima».

Esos rudos barones de la corte de Carlomagno, «que tuvo cerradas sus puertas al amor y sólo se dedicó a las batallas santas», es decir, a combatir contra el moro, como en la versión de la *Canción de Roldán*, dejaban mucho que desear en contraste con la modernidad y la prestancia de los caballeros de la *Tabla Redonda*. <<

[50] Cf. Bezzola, o.c., parte III, t. 1, págs. 127-139. <<

[51] Cf. R. Barbes, *King Arthur in Legend and History*, (1961) págs. 57-67 de la edición de 1973 (Londres, Cardinal). Sobre las relaciones de las leyendas artúricas y Glastonbury, cf. el libro de G. Ashe, *King Arthur's Avalon. The Story of Glastonbury*; Londres 1957, reed. 1973. <<

[52] J. Le Goff en su prólogo a la traducción francesa del libro de E. Kóhler, *L'aventure chevleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, París 1974, pág. XV. El libro de E. Kóhler, que he citado ya, es el estudio fundamental para advertir todo el trasfondo ideológico de esta literatura novelesca. Como Le Goff señala en su excelente y lúcido proemio, en muchos puntos pueden concertarse ese enfoque y los estudios de G. Duby sobre la mentalidad de esta época. <<

[53] Excede mucho de mis propósitos y del carácter de estos breves apuntes informar adecuadamente sobre la ideología y hábitos de la caballería y los caballeros como clase o grupo social. La bibliografía sobre el tema es amplísima. Cf. el ágil libro de R. Barber, *The Knight and the Chivalry*, Londres 1970 (reed. 1974), y el rol. col. edil. por G. Eifler, *Ritterliches Tugendsystem*, Darmstadt 1970. Los textos españoles —de Alfonso X, D. Juan Manuel, Raimundo Lulio— más interesantes sobre el tema están recogidos por L. Á. de Cuenca en su *Floresta Española de Varia Caballería*, Madrid 1915. <<

[54] En su poema *La Chanson de Saisnes*, compuesto hacia 1200, escribe Jean Bodel estos versos, frecuentemente citados:

Ne sont que trois matieres a nul home antandant:

de France et de Bretaigne et de Rome la Grant;

et de ces trois matieres n'i a nule semblant.

Li conte de Bretaigne sont si vain et plaisant;

cil de Rome son sage et de san aprenant;

cil de France sont voir chacun jor apparant. (v.s. 6-11).

(«Sólo hay tres materias para el hombre entendido: de Francia, de Bretaña, y de Roma la grande; y de las tres ninguna se asemeja. Los cuentos de Bretaña son ligeros y agradables; los de Roma son sabios y educativos; los de Francia de día en día se

muestran más verídicos.»). Esta división temática es muy clara, así como resulta muy pertinente la calificación con que el poeta adjetiva las historias de la «materia de Roma» (los romans de la llamada «tríada clásica»: sobre Troya, Eneas, y Tebas, y los poemas sobre Alejandro), los poemas épicos franceses, y las narraciones de tema bretón, «vain et plaisant». <<

[55] En la corte cada fiesta de Pentecostés se espera la aparición de un prodigio antes de la comida de gala. Este motivo resulta un tópico en la trama de las novelas. Que puede incluso ser tomado como tema un tanto cómico, como sucede en el principio de *Jaufre* (novela en occitano de hacia 1225), cuando la aventura no se presenta a tiempo y, tras descartar las pretensiones de Cay, ya hambriento, el rey y sus más fieles caballeros salen en ayunas en pos de algún prodigio. El novelista trata esta peripecia con ágil tono humorístico. <<

[56] Algunos estudiosos (St. Hofer, M. Delbouille, E. Köhler) consideran una interpolación posterior a las novelas de Chrétien los pasajes de *Wace*, antes citados, en que se habla de la Tabla Redonda, y ven en ésta un motivo inventado por el novelista cortés. Los celtistas, como R. S. Loomis o J. Markale, ven en ella un elemento tomado del folktale céltico, bien de la mesa del mítico Bran, o del círculo de guerreros que se reúnen en la tienda circular del jefe del clan celta. E. Köhler (en *L'aventure chevaleresque*, págs. 22-25) subraya el significado ideológico de esa mesa nobiliaria, donde el rey es sólo un primus inter pares. Que el motivo se haya recargado de nuevos significados en las novelas no me parece obstáculo para admitir su procedencia céltica, que es la más probable. <<

[57] E. Köhler, o.c., págs. 12 y ss. Sobre las alianzas históricas de esta época, cf. el clásico estudio de M. Bloch *La société féodale*, París 1939 (con numerosas reediciones), especialmente en los capítulos referidos a lo que llama «la segunda época feudal», y Ch. Petit-Dutallis *La monarchie féodale en France et en Angleterre*, París 1971 (2.a edición). <<

[58] La importancia del concepto de «generosidad» (*largesce*) en el marco de la novela ha sido destacada por E. Köhler (págs. 27 y ss. 39 y ss.) con mucha claridad. En una época en que los reyes ya no pueden obsequiar a sus vasallos con grandes donaciones de feudos o tierras, porque ya están todas repartidas, el motivo del don se idealiza. La generosidad regia es un vínculo importante, sobre el que tanto poetas como cortesanos quieren insistir como tema de interés. Con la piedad y la justicia la largueza en el dar es una virtud muy preciada en reyes y en grandes señores. En el *Cligés* de Chrétien (vs. 192-217) es recomendada como la virtud superior, que sostiene a todas las demás. También en el repertorio trovadoresco encontramos repetidos elogios de esa virtud. Cf. el artículo de E. Köhler, «Reichtum und

Freigebigkeit in des Trobadordichtung», recogido en *Trobadorlyrik und höfischer Roman*, (págs. 45-72), Berlín 1962. <<

[59] Cf. págs. y la introducción a *Chrétien de Troyes, Lanzarote o el caballero de la Carreta*, trad. e introd. de C. García Gual y L.A. de Cuenca, Barcelona 1975. <<

[60] Véase el comienzo de *La demanda del Santo Graal*, trad. esp. de C. Alvar, Madrid 1980, y más adelante, en las páginas dedicadas al tema del Grial. <<

[61] E. Kóhler, o.c., pág. 26. <<

[62] En el libro de G. Duby, *Hombres y estructuras de la Edad Media*, trad. esp, Madrid 1977, se recogen varios estudios muy interesantes sobre la mentalidad y la situación social de diversos grupos, pero especialmente agudo es el artículo dedicado a «Los jóvenes» en la sociedad aristocrática de la Francia del Noroeste en el siglo XII» (págs. 132-147). El contraste entre la sociedad real y la idealizada en los textos novelescos acentúa el valor poético de los mismos, que embellecen una sórdida realidad, especialmente opresiva para ciertos jóvenes.

En la novela moderna de tema histórico ha sido, a mi parecer, Zoé Oldenburg (en sus novelas *La piedra angular*, *Barro y cenizas*, y *La alegría de los pobres*) quien mejor, documentada y realísticamente a la par que con una gran fuerza imaginativa, ha reflejado el mundo de esa época, tan patética y tan asendereada. <<

[63] Sobre este público del roman courtois, que es definitivo para entender las tendencias de esta literatura, remito a mi libro *Primeras novelas europeas* y al prólogo a *Lanzarote o el Caballero de la Carreta*, ya citados. <<

[64] Cf. E. Kóhler, o.c., pág. 42-3. No me resisto a la tentación de citar, una vez más, unas líneas de este autor: «Los esfuerzos de centralización nacional de la monarquía francesa, tan desinteresada de la gloria como de las cargas de una misión universal (como la misión imperial por ejemplo), debían incitar a las potencias feudales a dar a su existencia unos fundamentos universales. La consecuencia de esto fue que, al despertar a la conciencia de una nueva civilización y de una dimensión histórica nueva, se apegan a la idea supranacional del «estado», cuya realización parcial está en curso un poco por doquier, pero en ninguna parte de modo completo. Por eso el mundo artúrico no puede ser localizado sino en la topografía de su materia legendaria y no en un lugar cualquiera de la realidad. El centro de la vida cortés, que los teóricos de la feudalidad sitúan en la dimensión literaria y que tiene por función representar a todas las cortes feudales y simbolizar los fundamentos jurídicos universales de sus aspiraciones, no puede encontrarse sino en un personaje como el

que es el rey Arturo. No es sino después de haber descubierto la complejidad de los datos históricos cuando comprenderemos a Arturo como la «personificación de un principio» (W. Kellermann) en el sentido más completo del término. Sólo la corte de Arturo ofrece al caballero el punto de partida de su búsqueda hacia la purificación ejemplar. Sólo el principio que se encarna aquí en una figura permite la realización total de las más altas posibilidades de la existencia humana». <<

[65] Sobre ese ímpetu hacia la aventura, véase el capítulo sexto del libro de E. Auerbach, *Mímesis* (trad. esp, México, 1951) en el que se analizan los rasgos característicos de un episodio típico de las novelas de caballerías («La partida del caballero»), tomando como texto básico un pasaje del Yvain. En el capítulo anterior del mismo libro hay otro estudio muy sugerente sobre un pasaje de la *Chanson de Roland*, que puede servir para subrayar el contraste entre el guerrero de la épica y el caballero andante. <<

[66] W. P. Ker, *From Epic to Romance*, Londres 1896. Véase en mis *Primeras novelas europeas* el capítulo II: «De la épica a la novela de aventuras». <<

[67] Sobre Roldán, cf. R.R. Bezzola, *Les origines et la formation de la Littérature courtoise en Occident*, París 1960, 2.a parte, t. II, págs. 495 y ss. Sobre Galván como personaje ejemplar volveremos más adelante. <<

[68] Son excelentes y variados los prólogos de Chrétien, pero este comienzo del Yvain tiene una gracia especial, como corresponde al tono de ese relato que es, como decía Frappier, su «obra maestra». <<

[69] La leyenda de Tristán e Isolda no es la historia de un amor cortés ni tiene, en principio, nada que ver con el ambiente caballeresco. Los esfuerzos de los novelistas por integrar el tema en la summa novelesca artúrica son sintomáticos de la presión y atracción —literaria e ideológica— de todo el corpus novelesco tomó un sistema de interpretación. <<

[70] G. Cohen, *La vida literaria en la Edad Media. La Literatura francesa del siglo IX al XIV*, trad. esp., reimp., México 1977, págs. 64 y ss. <<

[71] A: Viscardi, *La letteratura d'Oc e d'Oil*, Milán 1967, 2. ed., págs. 180-227. <<

[72] Cf. C. García Gual, *Primeras novelas europeas*, ya cit., págs. 32 y ss., con los libros de H. Haskins, E. Panofsky, M. de Gandillac, y Ch. Brooke, allí citados. <<

[73] Sobre la personalidad y la obra de Chrétien hay una vasta bibliografía. Me sigue pareciendo un estudio magistral el clásico libro de E. Frappier: *Chrétien de Troyes*, París 1968, que puede complementarse con sus otros trabajos: *Etude sur Yvain ou Le Chevalier au Lion*, París 1969, y *Chrétien de Troya et le mythe du Graal*, París 1972. El último libro de conjunto sobre el novelista que conozco es el de L. S. Topsfield *Chrétien of Troyes*, Cambridge 1981. <<

[74] Al castellano se han traducido, que yo sepa, *Perceval o el Cuento del Grial* —por Martín de Riquer (Madrid 1961) y por Agustín Cerezales (Madrid 1979)—, *Lanzarote del Lago o el Caballero de la Carreta* —por C. García Gual y L. A. de Cuenca, (Barcelona 1976)— y *Erec y Enide* —por C. Alvar, V. Cirlot, y A. Rossell (Madrid 1982)—. <<

[75] G. Cohen, o.c., pág. 71. <<

[76] G. Macchia, *La literatura francesa del medioevo*, Turín 1973, pág. 87. Desde G. Cohen a E. Köhler, y J. Frappier, éste es uno de los pasajes más comentados de nuestro autor. Casi siempre se insiste en el fondo realista del mismo, en esa descripción de la miseria «proletaria». No menos interesante es cómo Chrétien lo introduce con estupenda soltura en el marco fantástico del «cuento de aventura». <<

[77] La estructura de las novelas de Chrétien fue analizada por W. Kellermann, *Aufbaustil und Weltbild Chrestiens von Troyes in Perceval roman*, Halle 1938, y más tarde por E. Köhler, ob. citada. <<

[78] *La Literatura como provocación*, trad. esp.^a, Barcelona 1976, pág. 133 y ss. <<

[79] A. Viscardi ha acentuado muy bien este punto, en su citado libro sobre la literatura medieval francesa. Cuando se estudia la temática bretona o artúrica se percibe a nuestro novelista como un eslabón en la transmisión de los relatos de muy lejano abolengo, pero Chrétien es ante todo un maestro de la novela, con una propia concepción del mundo y de la sociedad. <<

[80] Sobre la creación de la novela y la posición de estos primeros textos, hay interesantes observaciones en E. Vinaver, *The rise of romance*, Oxford 1971, y en J. Stevens, *Medieval Romance*, Londres 1973. En cuanto a la expresión poética de tales relatos hay algunas páginas muy sugerentes en el libro de P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, París 1972. <<

[81] R. R. Bezzola. *Le sens de Paventure et de Pamour (Chrétien de Troyes)*,

París 1947. Hay una versión algo abreviada de este excelente estudio en alemán: *Liebe und Abenteuer im höfischen Roman*, Hamburgo 1961. <<

[82] Sobre esto remito al prólogo a la traducción castellana de esta obra, citada poco antes. <<

[83] Este resumen de la trama de Erec, así como el siguiente sobre Perceval, no tienen otro interés que el de recordar las líneas maestras de la narración. De ningún modo puede pretender suplir la lectura de las obras, ni trata de conservar su gracia poética. En ambos casos el lector español cuenta con excelentes traducciones de esos textos. <<

[84] E. Auerbach analiza en un capítulo de su *Mímeis*. El realismo en la literatura occidental, trad. esp. ya cit., una parte del relato de Calogrenant, con el título de «la partida del caballero cortés», apuntando los trazos más significativos del sentido cortés de la aventura. Pero no comenta este pasaje, tan importante, que bien ha destacado E. Köhler, en el capítulo III de su libro. «Aventura. Reintegración y búsqueda de la identidad», titula E. Köhler, el análisis interpretativo de la pregunta por el sentido del errar del caballero en pos de aventuras y maravillas. La etimología nos ayuda a ver lo que tiene de deportivo ese caminar ad ventura («a lo que venga»), en un mundo donde se producen mirabilia, hechos prodigiosos que suscitan el asombro y la admiración.

Más tarde, en el *Tristán* en prosa, encontramos el tremendo caso de la erranza sin motivo de Dinadan, que va tras aventuras y maravillas en vano, porque el mundo ya no se las ofrece. «Je suis un chevalier errant qui chascun jor voiz aventures querant et le sens du monde; mes point n'en puis trouver», dice el chasqueado paladín, que, en un mundo donde ya se ha planteado el empeño del Graal, no acierta a descubrir aventuras, esas «que va buscando todos los días», y, por lo tanto, tampoco encuentra «el sentido del mundo». Terriblemente moderno es este Dinadan, nacido tarde, aunque no tanto como Don Quijote, que se construirá desde sus libros y su desvarío el sentido de su mundo de aventuras. <<

[85] E. Köhler, *L'aventure chevaleresque*, pág. 78. En nuestro análisis de la ideología novelesca seguimos y resumimos las tesis y análisis de E. Köhler, al que podríamos citar aún más repetidamente de lo que lo hacemos, pues nuestra deuda con su obra es muy grande. <<

[86] J. Marx, *Nouvelles recherches sur la littérature arthurienne*, París 1966. Cf. también P.Y. Badel, *Introduction á la vie littéraire du moyen âge*, París-Montreal, 1979, pág. 133. Sobre las variantes de lo maravilloso, cf. el librito de D. Poirion, *Le*

merveilleux dans la littérature française du moyen âge, Paris 1982. <<

[87] Aquí sólo tocamos este tema del amor cortés marginalmente. En Primeras novelas europeas resumí las principales teorías sobre el mismo y anoté los hitos más interesantes de la larga bibliografía moderna en la que hay estudios tan brillantes como los de La alegoría del amor de C.S. Lewis, o El amor y el occidente de D. de Rougemont. <<

[88] En esto han insistido J. Maní, *La legende arthurienne et le Graal*, París 1952, pág. 211, y E. Köhler, o.c., pág. 214. El apresuramiento y la ingenuidad del joven Perceval le definen como un muchacho esforzado, pero es luego la soledad de su búsqueda lo que le marca como héroe trágico. Su castidad no es aún un rasgo pertinente. <<

[89] A. Viscardi, o.c., págs. 225-226. <<

[90] E. Köhler, hace un admirable estudio del personaje de Galván en Chrétien, o.c., pág. 128 y ss. Pero Galván es aquí un personaje un tanto degradado de su antiguo esplendor en la leyenda céltica. Por otra parte, el interés de las aventuras de Galván, y el aprecio en que el novelista tiene a su personaje es algo que Paule le Rider ha señalado muy bien en su fino análisis de la trama, corrigiendo algunas afirmaciones de Frappier y de Köhler, con mucho tino. *Le chevalier dans le conte du Graal de Chrétien de Troyes*, París 1978, es un excelente estudio de matices y de intenciones. Es cierto que nosotros leemos el poema con una óptica hartamente influida por la tradición novelesca posterior, y que consideramos demasiado marginalmente la figura de Galván, por quien tanto Chrétien como su público han sentido un especial interés. Y el mundo maravilloso en que este héroe se mueve está lleno de misteriosas sugerencias, aunque desviado del camino que lleva a Perceval hacia su objetivo. <<

[91] E. Köhler, o.c., pág. 277. <<

[92] Prologando *La Quete du Graal*, A. Béguin destaca la «profanidad» del novelista que introduce el tema: «La première fois que la légende du Graal nous apparait sous une forme littéraire, c'est chez Chrétien de Troyes, qui fut l'un des esprits les plus profanes du moyen âge. Il aimait les contes pour ce qu'ils offraient à son imagination de divertissantes féeries, d'aventures romanesques et de matière à narration. S'il se posait quelques questions plus graves, elles concernaient la société humaine, ses lois, son équilibre, sa morale. Il manie les images les plus redoutables du patrimoine mythique sans avoir l'air de se douter qu'elles sont lourdes de terreurs ataviques et de périls. Images de sang qui en lui n'éveillent ni le souvenir des peurs et des crimes, ni l'espérance chrétienne de la Croix, mais le seul plaisir de la couleur

vermeille, éclatante sur l'armure d'un chevalier au fort du tournoi, ou l'amusement des analogies qu'un symbolisme subtil découvre entre le sang et la rose.» (Cito por la edición de 1965, pero el prólogo es de 1945).

Es cierto que Chrétien no va hasta el fondo del comentario simbólico de los episodios, que sugiere siempre, y que es mejor psicólogo que teólogo. Ahí está su grandeza y su atractivo mayor. <<

[93] Hay una larga lista de libros y artículos sobre el Grial y su significado simbólico. Entre ellos no escasean los que apuntan a un esoterismo pintoresco, que prefiero olvidar. En cuanto a su reflejo literario, además del ya citado libro de J. Frappier, que contiene algunas precisas páginas de fina crítica sobre los últimos estudios anteriores, quisiera citar los de R.S. Loomis, *The Graal, from Celtic Myth to Christian Symbol*, Cardiff-Nueva York, 1963; J. Marx, *La legende arthurienne et le Graal*, París 1952, y los vols. colectivos, *Lumiire du Graal. Etudes et textes présentés Bous la direction de R. Nelli*, París 1951, y *Les Romans du Graal dans la littérature des XII et XIII siècles (Colloques int. du C.N.R.S.)* París 1956. Más divulgador es el librito de J. Matthews: *The graal. Quest for the eternal*, Londres 1981.

Para una interpretación psicológica de todo el simbolismo del Grial, puede verse el libro de Emma Jung y M.L. von Franz *The Graal Legend*, tr. ingl. Londres 1971.

En castellano lo más sugerente y bien documentado son los dos estudios de Martín de Riquer, recogidos ahora en *La leyenda del graal y temas épicos medievales*, Madrid 1968. Con gran destreza y su habitual saber filológico, M. de Riquer expone los puntos centrales de la problemática y apunta una nueva hipótesis explicativa del ceremonial de la procesión del grial, como una influencia de cierto ritual judío, a la vez que se muestra muy escéptico respecto a los orígenes célticos de la leyenda. <<

[94] La edición de la traducción al francés moderno de Perceval en la col. de bolsillo «Folio», París, 1974, hecha por J.P. Foucher y A. Ortais, presenta un breve resumen de los episodios más significativos de esas continuaciones (pp. 221-357). <<

[95] En la reciente traducción de M^a Victoria Cirlot *Mabinogion. Relatos galeses*, Madrid 1982, ocupa las páginas 281-328. En este volumen puede encontrar el lector la bibliografía oportuna. El libro de G. W. Goetink, *Peredur: a Study of Welsh Tradition in the Graal Legends*, Cardiff 1965, es especialmente interesante. En el citado vol. ALMA trata del texto I. L. 1. Foster, págs. 192-205, con claridad. <<

[96] Sobre Glastonbury-Avalon, remito al libro de G. Ashe, *King Arthur's Avalon* 1957 (reed. 1973). <<

[97] Sobre el personaje de Merlín y sus apariciones en la literatura, cf. el libro de P. Zumthor, *Merlin le Prophète. Un thème de la littérature polémique de l'historiographie et des romans*, Lausanne 1943.

Merlín, el profeta, semidiabólico, mago, anciano educador del joven Arturo, es una figura especialmente atractiva de esta historia. Se trata de una figura con antecedentes en la tradición celta, es un viejo bardo, con rasgos del vate primitivo, que se presenta en la *Historia Regum Britanniae* con fuerte prestigio, y que en cambio no es evocado jamás por Chrétien, a quien no le parecería tal vez muy propio de su mundo cortés. En todo caso ahora vuelve a surgir con su profundo halo misterioso. <<

[98] Las dos últimas obras del Ciclo han sido traducidas recientemente al castellano por Carlos Alvar: *Demanda del Santo Graal* en 1980 y *La muerte del rey Arturo* en 1981. Prefiero traducir el título de la *Quete* por *La búsqueda*, porque me parece más sugestiva y apropiada esta palabra. La «demanda» tiene a su favor un cierto sabor tradicional, y es por ello, pienso, por lo que C. Alvar la prefiere. <<

[99] El excelente estudio de Gilson «*La mystique de la Grace dans la Quete*» está recogido en su libro *Les idées et les lettres* (1932), reed. París 1955, págs. 59-91. Sobre el mismo tema es clásico el libro más antiguo de A. Pauphilet, *Etudes sur la Queste del Saint Graal*, París 1921. <<

[100] J. Frappier en *ALMA*, págs. 306-7. Las págs. que en este vol. dedica J. Frappier a sintetizar sus ideas y a resumir «*The Vulgate Cycle*» son un modelo de claridad y precisión. <<

[101] En su *Poétique de la prose* (1972), dedica un capítulo al análisis de este texto; «*La quête du récit: le Graal*» me parece uno de los ensayos más inteligentes de ese brillante libro. Cito por la reed. de 1978. Los párrafos que traduzco corresponden a las págs. 78-79. <<

[102] Para bibliografía cf. J. Bumke, *Wolfram von Eschenbach*, 3ª ed., Stuttgart 1970. Además de este libro, me han sido muy útiles el artículo de O. Springer «*Wolfram's Parzival*» en *ALMA*, págs. 218-250, y las páginas que le dedica K.O. Brogsitter (77-88) en *Artusepik*, Stuttgart 1965. <<

[103] A. Béguin, o.c., pág. 41-42. <<

[104] Cf. un resumen de la trama en M. Schneider Wagner, trad. esp Barcelona 1980, págs. 124-139. <<

[105] En su ya citado *Nouvelles recherches*, pág. 30. <<

[106] Hay dos recientes y fieles traducciones castellanas de *La muerte del rey Arturo*, aparecidas casi simultáneamente en Madrid, la de Mathilde de Néve y Jacobo F. J. Stuart; Madrid 1980, y la de C. Alvar, ya citada. <<

[107] F. Lot *Etude sur le Lancelot en prose*, París 1918; J. Frappier, *Etude sur la Mort de le roi Artu*, París 1936 (hay reed.), que es un libro espléndido sobre nuestro texto. La edición del mismo, a cargo de J. Frappier, *La mort de roi Artu*, París, 3.ª ed. 1964, contiene también un breve y admirable prólogo. <<

[108] Los dos amantes que, incitados por la lectura del *Lanzarote*, se entregan a una pasión semejante a la de *Lanzarote y Ginebra*, pero con un final aún más trágico. Dante, *Divina Comedia*, V, vs. 88 y ss., los cita, en un hermoso coloquio con sus pecadoras almas en el Infierno, en un pasaje muy famoso. <<

[109] Cf. J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, trad. esp Madrid 1929, 7.ª ed. 1967, y «Significado político y militar de las ideas caballerescas en el período final de la Edad Media», en *Hombre e ideas*, trad. esp. Bs. Aires 1960, págs. 173-182. <<

[110] En España el tema ha sido muy bien estudiado por Martín de Riquer en varios trabajos: *Vida caballeresca en la España del siglo XV*, Madrid 1965, *Caballeros andantes españoles*; Madrid 1967, y en el prólogo a su edición del *Tirante el Blanco*, Madrid 1974. Para Inglaterra, pueden verse el libro de A. B. Ferguson, *The Indian Summer of the English Chivalry. Studies in the Decline and Transformation of Chivalric Idealism*, Harvard Un. Press, 1977, págs. 137-201. <<

[111] Véase el recién cit. libro de Benson, esp. el cap. 11. <<

[112] En España aparece por esos años la primera edición catalana de *Tirant lo Blanc*, en Valencia 1490 (una segunda edición en Barcelona 1497, y la trad. al castellano en Valladolid 1511). Cf. el prólogo de M. de Riquer a su edición de la versión castellana, ya cit. El autor de esa novela caballeresca (no ligada al mundo artúrico) era él mismo un personaje singular en su imitación de algunas gestas caballerescas. Cf. M. de Riquer y M. Vargas Llosa, *El combate imaginario. Las cartas de batalla de Joanot Martorell*, Barcelona 1972. <<

[113] Algunos de estos rasgos pueden encontrarse en el relato del *Tirante*, «novela moderna», según calificación de Dámaso Alonso. <<

[114] Doy la grafía modernizada de la ed. actual más asequible, en los «Penguin

Books», ed. J. Cowen 1969, 2 tomos. <<

[115] En su art. «Who was Sir Thomas Malory?» en *Studies and Notes in Philology and Literature*, V, 1896, págs. 85-106. En apoyo de tal identificación, cf. E. E. Hicks, *Sir Thomas Malory: Hit turbulent careen*, Cambridge, Mass. 1928, y la introd. De E. Vinaver a *The Works of Sir Thomas Malory*, Oxford 1947 (reed. 1967). <<

[116] Cf. el art. de D. S. Brewer «The present study of Malory» en *Arthurian Romance*, ed. por D. D. R. Owen, Edimburgo-Londres 1973, págs. 85 y ss. Brewer señala que hay algunas dificultades cronológicas para aceptar la identificación, pero que tampoco la propuesta de un Thomas Malory de Yorkshire es plenamente satisfactoria. Preferimos, en la duda, quedarnos con ese caballero de vida airada, una existencia que, como dice Brewer, habría envidiado el mismo Hemingway. <<

[117] Véase el libro de E. Pochada, *Arthurian Propaganda: «Le morte Darthur» as an Historical Ideal of Life*, Chapel Hill, N. C., 1971, con buena bibliografía. <<

[118] El mejor estudio al respecto es el de Benson, quien sitúa la obra de Malory en relación a las novelas inglesas del siglo XV y en dependencia, más temática que formal, con los relatos franceses que traduce. Sus observaciones sobre la estructura de las novelas de Malory avanzan sobre los canónicos estudios de E. Vinaver. Me ha sido de la mayor utilidad su libro para la redacción de las págs. siguientes. <<

[119] L. D. Benson, o.c., pág. 4. <<

[120] La primera edición impresa del *Amadis de Gaula* es de Zaragoza 1508. Garci Rodríguez de Montalvo logró una hábil reelaboración de un texto anterior, probablemente de origen portugués, del siglo XIV. El *Amadis* y sus continuaciones (once) tuvieron un inmenso éxito, no sólo en España, sino en Francia e Inglaterra. Cf. M. Chevalier, «Sobre el público de los libros de caballería» (1968), recogido ahora en *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid 1976. La mayoría de los libros de caballería en el siglo XVI fueron auténticos «best sellers». En el siglo XVI hubo en España más de 267 ediciones de libros de caballerías, sobre unos 46 títulos originales. Y tanto en Inglaterra como en Francia su repercusión fue enorme. En Francia hubo nada menos que 117 ediciones de los libros traducidos de la familia del Amadís. En Inglaterra sirvió de inspiración cortesana y literaria a muchos, como ha estudiado J. O. Connor (*Amadis de Gaula and Its Influence on Elizabethian Literature*, New Brunswick 1970).

Durante todo el siglo XVI se mantuvo ese éxito de lectores. Como ha señalado

M. Chevalier, «el éxito de la novela de caballerías es éxito de una producción de masas; no puede explicarse por el valor literario de algún representante del género». La decadencia del mismo fue, sintomáticamente, muy rápida, a comienzos del XVII. El último representante de esos paladines protagonistas de novelas fue el muy mediocre Policisne de Boecia, en 1602, cuatro años antes de la publicación de la Primera Parte del Quijote. El último novelón de buen estilo y calidad fue el Espejo de Príncipes y Caballeros o Caballero del Febo de Diego Ortúñez de Calahorra (La parte en 1562, 2.a en 1581, 3.a y 4.a en 1589) (De él hay una excelente edición en seis tomos, con un admirable prólogo, de D. Eisenberg, en «Clásicos castellanos», Madrid 1976). En la decadencia del género en España no pesó mucho la sátira y parodia cervantina; fue el cansancio y la desilusión del público lo que acabó con la boga de tales libros, y los nostálgicos ideales conectados a tales lecturas. Como señala R. O. Jones, «el ideal caballeresco fue evidentemente un ideal que se mantuvo hasta los últimos años del siglo XVI. La decepción española tras la derrota de la Armada en 1588 supuso la muerte del libro de caballerías (aunque sus temas subsistieran en el drama y en otras formas) y el reconocimiento implícito del fin de una ensoñación nacional» (R. O. Jones, Siglo de Oro, Prosa y Poesía. Trad. esp a Barcelona 1974, pág. 96).

Sobre los libros de caballerías españoles me parece muy útil el breve estudio de J. Amezcua, Libros de caballerías hispánicos, Madrid 1973, que presenta una cuidada síntesis, una cronología y una buena bibliografía. En cuanto a los rastros de las leyendas artúricas en la literatura peninsular, sigue siendo muy estimable el art. de M^a Rosa Lida, «Arthurian Literature in Spain and Portugal» en ALMA, págs. 406-418. Acerca de la significación de esa literatura en la novelística del siglo XVI español, remito a mi art.: «Cervantes y el lector de novelas del siglo XVI» en Mélanges de la Bibliothéque espagnole, París 1976-7, Madrid, 1978, págs. 13-38. <<

[121] La sobriedad del estilo de Malory queda aún más destacada si comparamos esta narración con la recreación que un magnífico escritor, T. H. White, hace de la misma escena. White incluye en su descripción de la misma comentarios y trazos que no están en Malory, pero que la rápida prosa de Malory parece sugerir. No me resisto aquí a copiar una página de la trad. española que E. Hegenwicz ha hecho de El libro de Merlín (ed. Bruguera, Barcelona 1981, págs. 226-8:

«Arturo se adelantó a la tierra de nadie que había entre los dos ejércitos acompañado de su estado mayor, y Mordred, seguido por sus principales generales — todos de negro—, avanzó hacia él. Se encontraron, y el viejo rey pudo ver el rostro de su hijo. Estaba tenso y ojeroso. También, pobre hombre, había errado más allá del Dolor y la Soledad hasta el País de la Desesperación. Pero Mordred se había adentrado allí sin guía, y se había perdido.

Todos quedaron allí sorprendidos al comprobar que llegar a un acuerdo no era nada difícil. El rey podía conservar la mitad de su reino. Por un momento hubo paz y alegría.

Pero bastó un instante, tan corto como delgada es una hoja de cuchillo bien afilada, para que el viejo Adán de siempre reapareciera en una nueva forma. La guerra feudal, la opresión de los grandes señores, la fuerza individual y hasta la rebelión ideológica eran problemas que habían podido ser solucionados de una u otra forma. Pero sólo para que el equilibrio se rompiera en el último momento debido a que el hombre es un asesino por instinto.

Una serpiente culebreó entre la hierba, a los pies de los líderes militares, cerca de un oficial del estado mayor de Mordred. El oficial dio instintivamente un salto hacia atrás y cruzó un brazo hacia la empuñadura de la espada. Por un instante brilló la insignia del látigo. La espada desnuda emergió, dispuesta a matar a la víbora. Los ejércitos que aguardaban a cierta distancia tomaron aquel ademán como señal de traición, y lanzaron su grito de ira. Y cuando el rey Arturo corrió hacia sus propias filas tratando, el pobre viejo, de aplacar aquella poderosa marea con sus manos nudosas abiertas hacia sus soldados para pedirles que se aquietaran, luchando hasta el final contra la riada de Fuerza que se precipitaba por un lado cada vez que él la frenaba como una presa por el otro, el tumulto ya había crecido y sonaban los gritos de guerra, y las dos corrientes de agua enfrentadas chocaron sobre su cabeza».

White añade, como se ve, mucho a la narración. Da un ritmo más lento a la escena, y le introduce dos o tres metáforas, como esa última, estupenda, del viejo luchando contra las aguas desbocadas, que el buen Malory no habría utilizado, y comenta el sentido fatal del desenlace. Pero su narración, tan espléndida por lo demás, tiene, a mi entender, menos fuerza dramática que la de su modelo. <<

[122] En este caso la versión de T. H. White (o.c., pág. 233) se aproxima mucho más a una fiel traducción:

«Héctor se encargó de pronunciar la oración fúnebre por su hermano: una de las prosas más conmovedoras de la historia literaria del idioma: (Este comentario es una muestra de la ironía distanciadora de White) «¡Ah Lanzarote! —dijo—. Eras el primero de cuantos caballeros cristianos hayan existido. Y, ahora, que yaces aquí, puedo atreverme a decir que nunca hubo hombre capaz de vencerte en combate. Jamás usó lanza y escudo caballero más cortés que tú. Y nunca hubo jinete más amante que tú de su amada. Y de todos los pecadores, ninguno estuvo tan enamorado como tú de la mujer a la que amaste. Y de cuantos hombres hayan empuñado una espada no hay ninguno que pueda decirse que fue más religioso de lo que tú fuiste. Y

tu docilidad no puede compararse con la de ninguno de los grandes señores que hayan alguna vez compartido una cena con un grupo de damas. Y nunca logró la muerte dar descanso a ningún caballero que persiguiera con más empeño que tú a sus enemigos».

<<

[123] Cf. C. S. Lewis, *The Allegory of Love*, Oxford 1936, cap. VII (págs. 297 y ss. de la reed. de 1967). <<

[124] En 1804 W. Scott había editado una versión inglesa del *Tristán: Sir Tristram*, de Thomas de Erceldoune. <<

[125] «Es seguramente algo más que una coincidencia que en los años de las guerras con Francia hubiera una erupción de traducciones y ediciones de novelas, baladas y crónicas medievales. Bordee Minstrely del propio Scott apareció en 1802-3, y su edición del *Sir Tristram de Thomas de Erceldoune* en 1804. *Specimens of Earty English Metrical Romance* de su amigo Ellis se publicó en 1805. Thomas Jones pasó de traducir la vida de Froissart de Sainte-Palaye, en 1804, a traducir las *Crónicas de Froissart*; los tres bellos volúmenes en cuarto en los que aparecieron entre 1803 y 1805 tuvieron tal éxito que fueron inmediatamente republicadas en una edición de bolsillo. Johnes tradujo también las crónicas de Joinville (1807), de la Brocquiére (1807) y de Monstrelet (1809). Las traducciones de Southey de las tres grandes «novelas» (romances) españolas *Amadís de Gaula*, *Palmerín de Inglaterra*, y *Crónicas del Cid*, aparecieron en 1803, 1807 y 1808.

Aparecieron ediciones de Malory en 1816 y 1817, la última hecha por Southey. Charles Mills publicó su *History of the Crusades* en 1820 (cuarta edición en 1828), y su *History of the Chivalry* en 1825 (segunda edición en 1826). Mills era un admirador entusiasta de la caballería en todos sus aspectos; su obra fue continuada en 1830 por el no menos entusiasta *History of Chivalry* del novelista histórico G.P.R. James, y por la *History of the Chivalry and the Crusadu* de H. Stebbing. En adición de tales obras históricas, o ediciones de literatura caballerescas, una masa de prosa y poesía moderna trabajaba sobre temas caballerescos que van desde la obra de Southey, *Roderick, the Last of the Goths* (1814) o el «besr seller» de 'L.E.L.', *The Troubadour* (1825) a las interminables novelas de G.P.R. James y los cantos sentimentales escritos para el recitado en los salones de moda».

Estas líneas de Mark Girouard (en *The return to Camelot*, New Haven-Londres 1981, págs. 42-3) dan unas referencias precisas, sobre la eclosión de esta afición romántica hacia temas medievales y caballerescos. En su libro se describe el desarrollo de esta boga y de sus efectos en las artes plásticas y en las costumbres de la época victoriana, con notable precisión y brillantez, y además, con excelentes

ilustraciones. <<

[126] Ese ideal recibirá algún retoque moralista posterior, al añadirse la castidad y la fidelidad a la esposa propia, en la versión de Tennyson. Citemos los versos en que el rey Arturo recuerda el juramento que prestaban los caballeros de la Tabla Redonda,

«In that fair Order of my Table Round,
A glorious company, the flower of men,
To serve as model for the mighty world,
And be the fair beginning of a time.
I made them lay their hands in mine and swear
To reverente the King, as if he were
Their consiente, and their consiente as their King,
To break the Heathen and uphold the Christ,
To ride abroad redressing human wrongs,
To speak no slander, no, nor listen to it,
To honor his own word as if bis God's,
To lead sweet lives in pure chastity,
To love one maíden only, cleave to her,
And worship her by years of noble deeds,
Until they won her; for indeed I knew
Of no more subtle master under heaven
That is the maiden passion for a maid,
Not only to keep down the base in man,
But teach high thought, and amiable words

And courtliness, and the delire of Jame,

And love the truth, and all that makes a man».

(Idylls of the King, Guinevere 460-480)

En esa noble Orden de mi Tabla Redonda / compañía gloriosa, la flor de los hombres, / para servir de guía al poderoso mundo / y ser noble comienzo de una era. / Les hice poner sus manos sobre las mías y jurar / reverenciar al Rey, como si fuera / su conciencia, y a su conciencia como si fuera su Rey, / vencer a los paganos y defender a Cristo / ir a otras tierras enderezando entuertos, / no pronunciar calumnias, no, ni prestar oídos a ellas, / cumplir su palabra como si fuera la de Dios; / llevar vidas placenteras en pura castidad, / amar tan solo a una doncella, serle fiel, / y adorarla con años de nobles acciones, / hasta ganar con ellas su amor, pues en verdad no sé / que exista bajo el cielo maestro más sutil / que la casta pasión por una doncella / no sólo para someter la bajeza del hombre / sino también para enseñarle ideas elevadas, palabras amables / caballeridad, el deseo de la fama / el amor a la verdad y todo lo que forma un hombre. <<

[127] Hay una excelente traducción del poema por L.A. de Cuenca en su libro Museo, Barcelona 1978, págs. 215-21. La historia triste de la desesperada enamorada de Lanzarote inspiró, a partir del poema de Tennyson, dos bellísimos cuadros: el de W.H. Hunt (la dama ante el espejo mágico) y el de J.W. Waterhouse (la dama en la barca fatídica). <<

[128] El ya citado libro de R. Barber, King Arrhur in legend and history, capítulo IX (.An enduring Jame»), págs. 134-169, señala las obras más importantes de tema artúrico de cada época. En su lista cronológica señala unos cuarenta títulos en el siglo XIX, y diez más en el XX. Entre los de nuestro siglo destaca el interesante poema de Ch. Williams, Taliessin through Logres (1938). En su lista faltan otros títulos, como la novela de Mark Twain, de que hablaré luego, y la pieza teatral de J. Cocteau, Los caballeros de la mesa redonda (1937; trad. esp. en J. Cocteau, Teatro, II, Buenos Aires, 1957). Los citados poemas de M. Arnold, W. Morris, A. Swinburne y Ch. Williams, están recogidos en la antología publicada por R. Barber, The arthurian legends. An illustrated anthology, Woodbridge 1979. <<

[129] En los libros recién citados de A. Barber y M. Girouard hay una abundante muestra de tales ilustraciones. <<

[130] The return to Camelot. Chivalry and the english gentleman de M. Girouard (1981) es un libro magnífico por su tratamiento de todos los aspectos en que se deja

sentir tal influencia. Me ha sido muy útil para estas anotaciones, pero no pretendo resumir aquí todos los reflejos de ese complejo fenómeno histórico. <<

[131] Hay, entre esos lectores ingleses que tuvieron La muerte de Arturo como uno de sus libros predilectos, un gran aventurero, el último de los grandes personajes épicos de nuestro siglo, que no debemos olvidar: T.E. Lawrence. El intrépido liberador de Arabia, el escritor refinado de Los siete pilares de la sabiduría, el traductor de la Odisea, era un devoto lector de Malory. Allá en la remota fortaleza de Azrak, en medio del asolado desierto, en las pausas de las algaras y los conciliábulos, Lawrence releía los episodios de aventuras y prodigios artúricos. Admiraba también las hazañas de los Cruzados y visitaba los castillos ligados a sus recuerdos, y probablemente en su fantasía se enlazaban las hazañas de éstos y las de los quiméricos caballeros de la Tabla Redonda. También él era un caballero errante, a su manera. <<

[132] Cito por la trad. castellana de A. Lázaro Ros, 4.a ed. Madrid, 1964. <<

[133] Estas líneas y los siguientes párrafos son de De Lancey Ferguson en Mark Twain. Hombre y leyenda, trad. esp. Buenos Aires — Barcelona 1944, págs. 223-4. <<

[134] A Mark Twain le debió de quedar una cierta afición por los héroes medievales, ya que pocos años después volvió a tratar una historia medieval en los Recuerdos personales de Juana de Arco (1896). <<

[135] Podemos recordar alguna reaparición del personaje de Merlín en novelas de nuestro siglo. Así en Esa horrible fortaleza de C. S. Lewis (1945), trad. esp. Buenos Aires, 1980, Merlín aparece surgiendo de un secular reposo, para rechazar a las fuerzas malignas de un progreso tecnológico y socialista que amenaza el corazón de Inglaterra. Este Merlín al servicio de la tradición, un tanto reaccionario, buen defensor ecologista de la campaña frente a los abusos destructores de la devastación técnica, está, como el de M. Twain, en contra del progreso. C.S. Lewis, que está de su lado, le concede una fácil victoria.

También Gandalf, el mago que aparece como consejero de Bilbo y Frodo en El hobbit y El señor de los anillos de R.R. Tolkien, es una figura muy similar a Merlín, y está inspirado en él. Tolkien era un entusiasta lector de la Muerte de Arturo, además de un erudito profesor de Literatura Medieval Inglesa. <<