

CULTURA



SHEILA DAROCA NARRO, *CAMELOT 3000* (1982-1985) EN ESPAÑOL: LA TRADUCCIÓN DE UN CÓMIC ARTÚRICO



AARÓN FERNÁNDEZ VALDEOLIVAS, *CAMELOT*: UN EPÍLOGO MUSICAL DE LOS 60



JAVIER MARTÍNEZ ROMERA, EL CINE ARTÚRICO O LAS LEYENDAS ARTÚRICAS EN EL CINE INTERNACIONAL Y ESPAÑOL



JAVIER MARTÍNEZ ROMERA, ACERCAMIENTO A *PARSIFAL* (1951) DE DANIEL MANGRANÉ Y CARLOS SERRANO DE OSMA



JAVIER MARTÍNEZ ROMERA, INTRODUCCIÓN A *MERLÍN* DE ADOLFO ARRIETA (1990)



JUAN MIGUEL ZARANDONA, *MERLÍN* (1901): UNA OPERA ARTÚRICA ESPAÑOLA DE ISAAC ALBÉNIZ



JUAN MIGUEL ZARANDONA, *EL SANTO GRIAL* DE ROGELIO DE EGUSQUIZA.

Camelot 3000 (1982-1985) en español: la traducción de un cómic artúrico

Sheila DAROCA NARRO

Universidad de Valladolid



Definición del CÓMIC

El cómic es “un medio de comunicación de masas, basado en la imagen dibujada y por lo general, palabra escrita, en papel, con un código sencillo (en apariencia), y con tendencia a la rigidez o al estereotipo, de alta rentabilidad informativa, de finalidad predominantemente evasiva y transmisora de valores ideológicos instituidos, que puede tener cualidad estética, lírica o satírica; se realiza en unidades mínimas (viñetas o lexicpictogramas) que se articulan entre sí, en secuencia, para formar una tira y, en su caso, unidades superiores (página, cuadernillo, *book*), con las que desarrollar una historia, un “gag” o un concepto”. (Muro Munilla: 2005, 63)

El cómic se edita en tres formas básicas: prensa diaria, *comic-books* y revistas periódicas.



El *comic-book* es una nueva forma de difusión del cómic aparecido bien entrados los años treinta en Estados Unidos. En 1938 comienza el primer gran período del *comic-book* con la publicación por parte de D.C. Comics de *Actions Comics*, donde nacerá el primer gran mito del *comic-book*: *Superman*. Ya en 1982 se publicará el primer *comic-book* de *Camelot 3000*.

La Traducción del Cómic

La traducción del cómic es una rama de la traducción que nunca ha recibido la importancia que debería recibir. El traductor debe enfrentarse a otras dificultades a parte del trasvase de información de una lengua a otra. Se trata de un tipo de **traducción subordinada**, es decir, que el texto se encuentra acompañado y/o sometido a códigos extralingüísticos que restringen y encauzan el margen de actuación del traductor.

La traducción de textos con ilustraciones, textos segmentados por cuadros, pies de fotografía, tiras cómicas, la traducción cinematográfica (doblaje y subtítulo) y la traducción de canciones serían ejemplos de traducción subordinada.

En la traducción del cómic encontramos fundamentalmente dos tipos de restricciones: el espacio y el margen de la desviación. El espacio es limitado, lo cual dificulta y en ocasiones incluso impide las explicaciones, perífrasis, etc. El segundo problema al que el traductor del cómic se enfrenta es el margen de la desviación que la presencia de la imagen permite; dicha presencia impide por ejemplo a menudo que se incluya algún tipo de adaptación cultural.

El traductor generalmente sólo puede intervenir en el texto, sin alterar el conjunto.

Para ajustar el texto dentro del globo el traductor utiliza las siguientes técnicas: cambiar el tamaño de las letras, añadir o quitar signos de puntuación, dejar más espacio entre las palabras, eliminar o añadir texto, reordenar las palabras, etc.

En ocasiones el texto invade la imagen, como ocurre a menudo con las onomatopeyas. Ante este fenómeno el traductor debe intervenir en el dibujo y enfrentarse a dos problemas: el del espacio y el de la adaptación de la transcripción gráfica del sonido.

La representación del sonido adopta formas muy diferentes dependiendo de la lengua. Existen diferentes soluciones para la representación del sonido: el traductor podría optar por buscar su equivalente (por ejemplo la representación del sonido de un beso en inglés, “smak”, se traduciría al castellano por “mua”); por adaptar la ortografía (“hi, hi, hi” en la versión del cómic en inglés pasaría a “ji, ji, ji” en la versión en castellano); o por conservar la forma original (“bang”), entre otros recursos.

Otras veces el texto es icónico, por ejemplo para expresar insultos o sentimientos no expresados de los personajes. Son metáforas visualizadas o convenciones gráficas, la mayoría provenientes de la lengua oral y en ocasiones ligadas a una determinada cultura, aunque otras son internacionalmente reconocidas, como la visión de estrellas por un golpe, un corazón como símbolo de enamoramiento, etc.

No debemos dejar a un lado la función lúdica del cómic. Con frecuencia el traductor se topará con juegos de palabras, dobles sentidos, chistes, uso de jergas, coloquialismos, etc. que dificultarán la labor de traducción.

Otro problema relacionado con las diferencias culturales está presente en los dibujos, los nombres de comidas, el relato de costumbres, alusiones a personajes o acontecimientos históricos, etc. Todo ello lleva a adaptar medidas, pesos, chistes, expresiones, etc., siempre que sea posible y no entre en contradicción con aquello representado en la imagen.

El autor puede hacer gala de gran cantidad de recursos expresivos, como la prolongación de sonidos mediante la repetición de letras y signos de admiración o interrogación, el uso de diferentes tipografías y tamaños diferentes de letras, no escribir en línea recta, etc. Dichos recursos pueden suponer dependiendo del caso una dificultad o una solución para el traductor (Valero Garcés, 2000, 75-88)

La Ciencia Ficción

La ciencia ficción data de 1895. Nace con Julio Verne y sus aventuras imaginarias pero basadas en la posibilidad de verificación y aplicación de hipótesis científicas contemporáneas, que respetaban las creencias científicas de su tiempo.

Sin embargo, será Wells quien permanecerá como creador de la ciencia ficción, dado que fue él el fundador de la anticipación científica. *La guerra de los mundos* de Wells, en 1898, añade un rasgo que se volverá característico en la ciencia ficción estadounidense de la “edad de oro”: la descripción física de seres de otra parte, de “extraterrestres”, generalmente de aspecto repulsivo.

Dentro de la ciencia ficción encontramos lo “maravilloso científico”: civilizaciones pasadas vuelven al mundo para salvarlo de la invasión de seres extraterrestres. Éste es el *leit motiv* de *Camelot 3000*, con el “regreso” del Rey Arturo y los Caballeros de la Mesa Redonda para acabar con una invasión de alienígenas que amenazan la supervivencia del ser humano sobre la Tierra. Por tanto, podríamos clasificar *Camelot 3000* dentro de esta variante de la ciencia ficción llamada “lo maravilloso científico”.

De finales de los años 30 data comercialmente la edad de oro de la ciencia ficción estadounidense. Surgen nuevos temas que se unen a los dos típicos (las grandes aventuras intergalácticas y las exploraciones fabulosas), como son: los mutantes, el viaje al espacio, el encuentro entre humanos y extraterrestres, la exploración del tiempo (pasado y futuro), etc.

A mediados de los años 70 se produce una ruptura tanto en el estilo como en los temas de la ciencia ficción. Este género empieza a perder lectores y se reduce el número de autores, pero despegan los más grandes, como Isaac Asimov. Desde entonces ejercerá un profundo atractivo por la exploración del inconsciente.

Los autores más destacados dentro del género de la ciencia ficción (o al menos que han escrito sobre lo sobrenatural, terrorífico y fantástico), además de Julio Verne y Wells, son: Isaac Asimov, Conan Doyle, Rosny, Edgar Allan Poe, Edgar Rice Burroughs, Van Vogt, Campbell, etc.

Los temas de la CF

La sociedad

Nuestra sociedad se encuentra al borde del abismo, al borde de una ruina moral y espiritual. Es frecuente el tema del poder diabólico de la ciudad. Debemos regresar a un estado anterior, a una civilización pastoril, donde la pobreza material sirva como virtud.

La evolución es cíclica: una guerra nuclear pone fin a una civilización y los humanos que sobreviven reconstruyen a duras penas otra civilización. El desarrollo de las máquinas, la rapidez de los medios de transporte, el poder de la propaganda, etc., convierten a los hombres en engranajes. La ciencia trastorna al hombre.

Dentro de las obras pertenecientes al género de la ciencia ficción es frecuente el deseo de inmortalidad, que a veces se hace realidad para beneficio de una élite o de la humanidad. Según la leyenda el Rey Arturo no muere, al menos no definitivamente, sino que, herido, es llevado a la isla encantada de Avalon desde donde retornaría en el momento en el que su reino lo necesitara. En la obra que nos ocupa el Rey Arturo y los Caballeros de la Mesa Redonda vuelven de nuevo a la vida en el año 3000 reencarnándose en personas de dicha época, como más adelante veremos en detalle. Uno de estos Caballeros, Perceval o *Percival*, se transforma en un mutante, recurso frecuentemente utilizado en la ciencia ficción para alcanzar la inmortalidad. La religión apenas tiene espacio en este género. La mayor parte de estos relatos se sitúan en un universo agnóstico o ateo.

La ciencia y la técnica

Este tema es uno de los más ricos que existen. Los robots y las computadoras se consideraron esenciales en cualquier relato de ciencia ficción. Las máquinas aparecen en tres grandes sectores: los medios de transporte, las armas y los medios de comunicación. Sin embargo las máquinas más representativas son aquellas que permiten prolongar la vida. Uno de los principales problemas que plantea es el de las relaciones hombre-robot.

El hombre

Un rasgo común de los mutantes es que se hallan en una fase posterior y superior de la especie humana. Pero, además del hombre de a pie, en numerosos relatos aparece también el hombre-dios, reaparición actualizada de los héroes y dioses de la mitología antigua.

Mundos ajenos y extraterrestres

Éste fue otro de los grandes temas de la ciencia ficción desde sus orígenes. Un mundo extraterrestre quiere conquistar la tierra, o viceversa. Sólo mediante el enfrentamiento puede evolucionar la relación entre la tierra y otros mundos.

Se enfrentan dos concepciones casi opuestas de los mundos ajenos: por un lado se les ve como algo amenazador, belicoso y malo; por el otro lado se les considera los únicos portadores de nuestra humanidad.

Existen unos rasgos distintivos generalizados de los extraterrestres: su forma es antropomorfa, pero bajo ella se oculta lo no humano. Generalmente poseen poderes psíquicos, más relacionados con la parapsicología que con la magia tradicional. Pero, a pesar de que poseen siempre poderes superiores a los del ser humano, casi nunca han logrado aniquilar a la humanidad.

Sin embargo no todos los extraterrestres son invasores que llegan con el fin de exterminar la raza humana; también aparecen en estos relatos extraterrestres que son nuestros antepasados: caballeros de la antigüedad como en el caso de *Camelot 3000*, guerreros griegos, soldados legendarios, etc.

El tiempo

Como ya hemos comentado anteriormente, la ciencia ficción es **anticipación del futuro**. Si las situaciones descritas parecen ficticias es porque aún no se han realizado.

El esfuerzo por lograr la inmortalidad aparece en casi todos los autores de ciencia ficción. El cambio de cuerpo parece ser el procedimiento más frecuente.

(Gattegno, 1985)

La Fantasía

La principal diferencia entre la fantasía y la ciencia ficción es que la ciencia ficción, aunque presenta elementos fantásticos, gira en torno a argumentos que se basan en premisas más o menos científicas, mientras que en la fantasía pura los únicos límites son la imaginación. Mientras que la fantasía acostumbra a presentarnos escenarios inventados de un tiempo pasado o alternativo, la ciencia ficción suele estructurarse en el futuro.

Las sagas heroicas antiguas tuvieron gran efecto sobre la fantasía actual: *Beowulf*, los cantares de gesta, los cuentos populares medievales, etc. Debemos prestar especial atención a los mitos artúricos, que siglos después serían recuperados y reinterpretados por diversos autores llevando las figuras de Arturo y los caballeros de la Tabla Redonda hasta escenarios que jamás imaginaron.

El tema del “apocalipsis” es un recurso narrativo para justificar la desaparición del mundo y la sociedad. A menudo se representa por medio de un desastre natural o de cualquier otro tipo que pone fin a una edad dorada del mundo y da origen a la historia tal y como la conocemos.

Aparecen tres tipos de héroes: el cultural, el antihéroe y el atormentado. El héroe cultural es una recreación moderna de los héroes de diversas culturas en la que los escritores adaptan las aventuras tradicionales, como sucede con la modernización de la figura del Rey Arturo en *Camelot 3000* y de sus aventuras y desventuras con otros personajes propios de esta leyenda, como Morgana o Merlín. Suelen ser héroes con las virtudes típicas de los clásicos: valentía, nobleza, lealtad, etc.

Las fronteras del tiempo o del espacio se trasgreden en muchos de estos relatos en los que la fantasía se entremezcla a menudo con la ciencia ficción. La trasgresión del

tiempo es clara en el *cómic* que analizamos: el paso de unos personajes que vivieron entorno a los siglos V y VI al futuro año 3000.

Camelot 3000

Camelot 3000 es un cómic protagonizado por la corte artúrica en el año 3000, con guión de Mike W. Barr e ilustrado por Brian Bolland. Fue publicado en doce cómics por DC Comics entre 1982 y 1985, y más tarde, en 1988, reimpresso en un solo tomo.

En España **Ediciones Zinco** edita la colección completa de *Camelot 3000*. Los doce números de la serie en EEUU fueron editados en nuestro país en nueve cómics, recopilados a su vez en un solo tomo de lujo.

En *Camelot 3000* el Rey Arturo vuelve a Inglaterra en el año 3000, en medio de una invasión extraterrestre. El Rey Arturo y los demás caballeros ocupan los cuerpos de personas (y un mutante) del año 3000 y se enfrentan a las tropas alienígenas para salvar a la humanidad.

Políticamente correcto

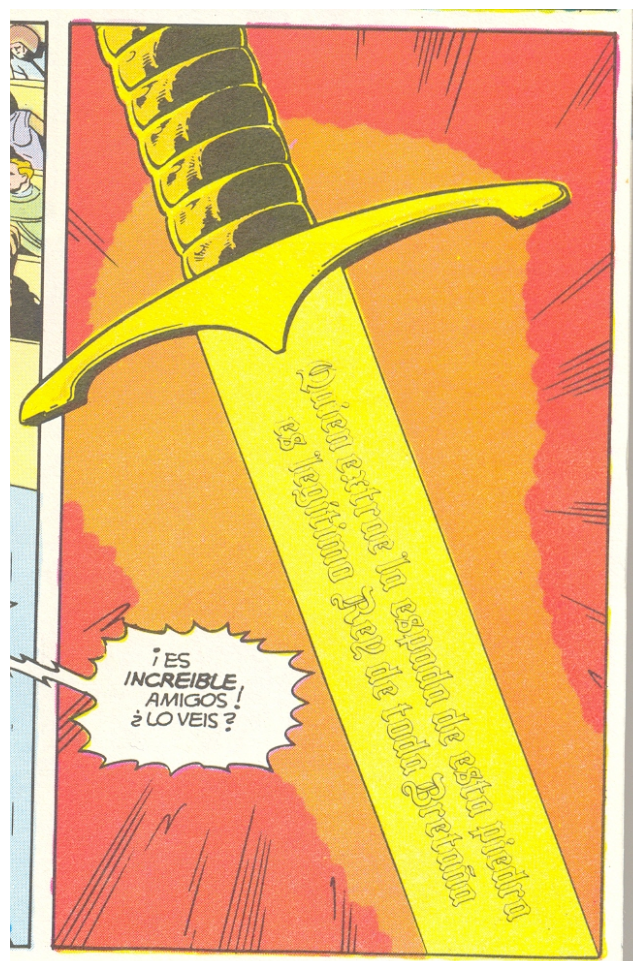
Los Caballeros de la Mesa Redonda se reencarnan en personas de distintas razas y sexos, reflejo de la corriente de lo “políticamente correcto” surgida en Estados Unidos a finales del siglo XX, época de la publicación de la obra: ARTHUR se reencarna en un hombre blanco del año 3000, de rasgos anglosajones; GAWAIN en un guerrero zulú de Sudáfrica; GALAHAD en un guerrero samurai; LANCELOT presenta rasgos latinos; PERCIVAL ocupa el cuerpo de un mutante; y TRISTÁN el de una mujer. Sin embargo, los héroes de *Camelot 3000* no son los típicos héroes ejemplares de antaño. Los Caballeros se dejan llevar por el erotismo, el pecado, la decadencia moral...

Este cómic tiene un tono apocalíptico, típico de la visión milenarista que nace ante los cambios de siglo: la obra se escribe a finales del siglo XX y la historia que narra se sitúa en los albores del siglo XXXI. Una invasión extraterrestre da lugar a una cruenta guerra entre humanos y alienígenas, que se enfrentan con poderosas armas, poniéndose en peligro la subsistencia de la raza humana sobre la Tierra.

Ejemplos de texto

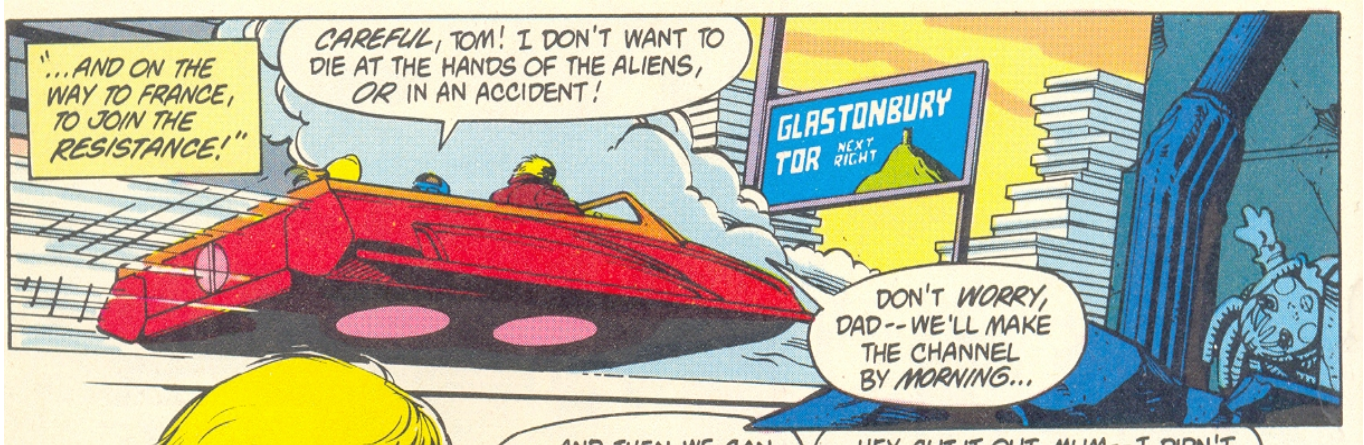
Dada la imposibilidad de mostrar ejemplos de todos los recursos utilizados por el traductor para resolver los distintos problemas a los que se ha enfrentado en la traducción del cómic original escrito en lengua inglesa a nuestro idioma, he elegido uno de los aspectos más característicos e interesantes del cómic: la integración del texto lingüístico en la imagen, sin globos ni cartuchos que delimiten su espacio.

EJEMPLO 1



El traductor opta por traducir la inscripción grabada en la espada. Desde mi punto de vista lo estimo correcto ya que es una información esencial en la viñeta, que se pone de relieve al tomar este primer plano, y dada la enorme importancia de la espada Excalibur dentro del tema artúrico.

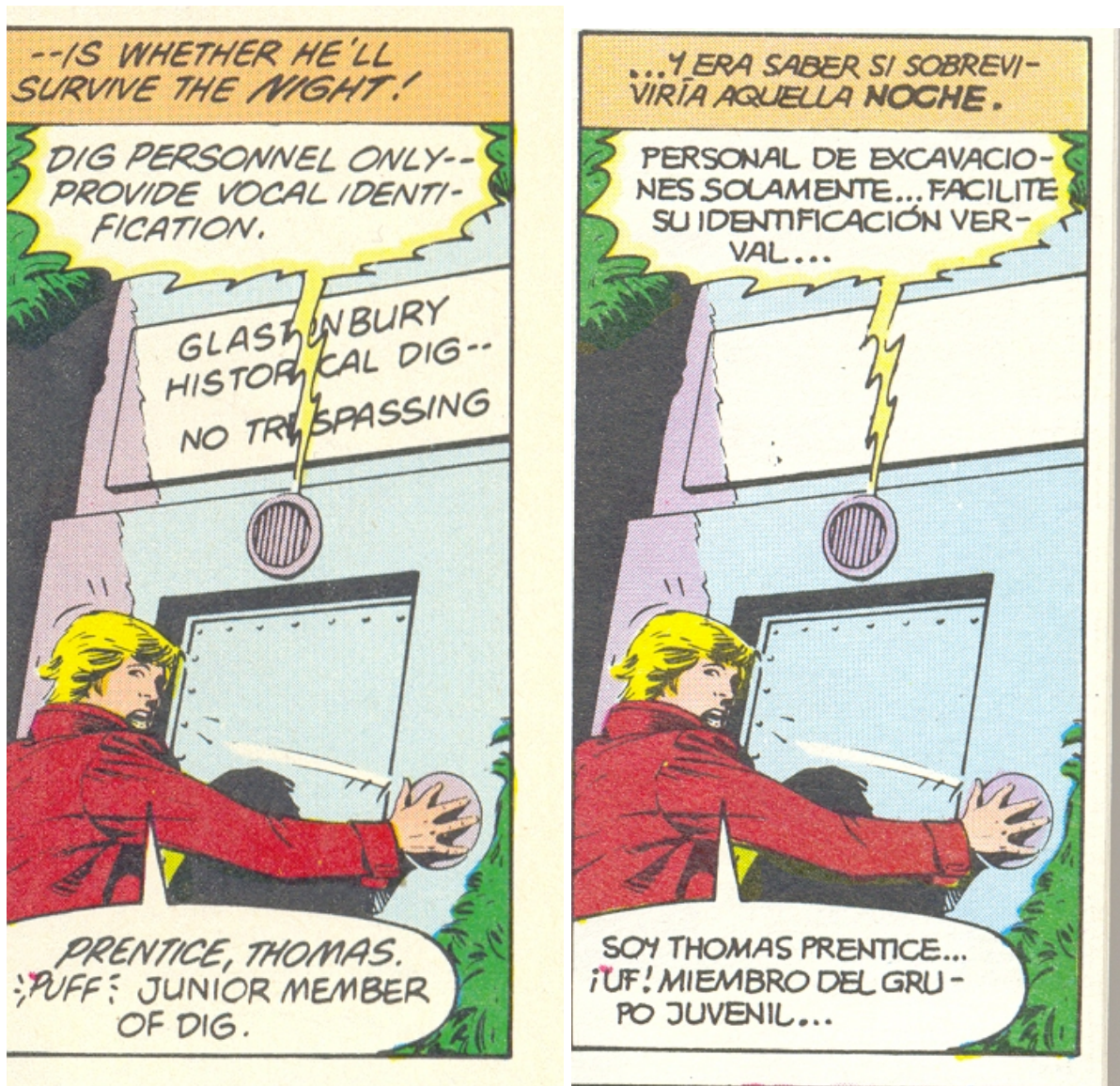
EJEMPLO 2



En la versión española se opta por no traducir el contenido de la valla ya que no es necesario un amplio conocimiento de la lengua inglesa para comprender su significado. De cualquier modo, el hecho de no comprender el texto que aparece en el cartel no impide la comprensión de la viñeta, no ofrece una información imprescindible para continuar con la lectura del cómic.

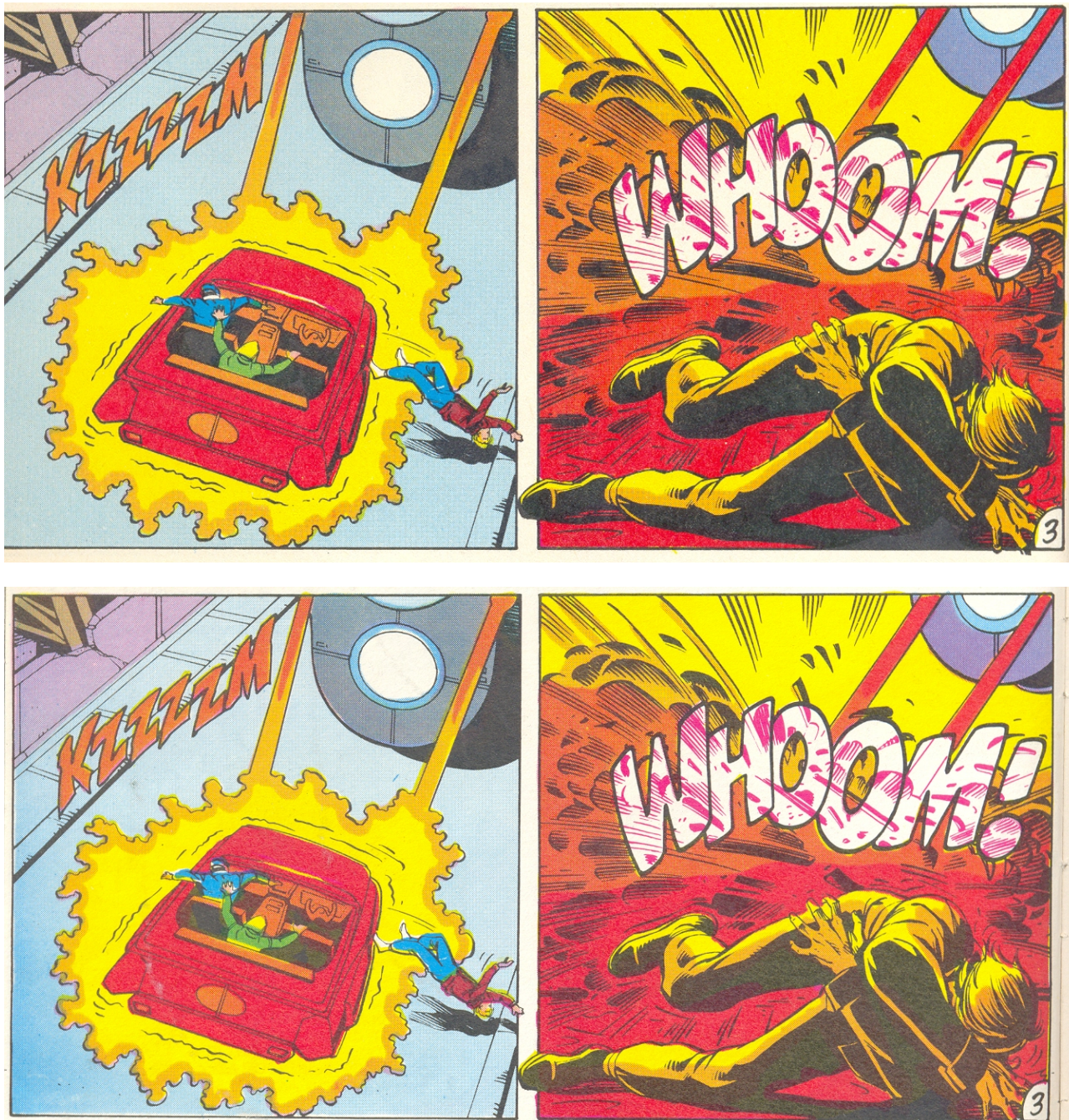
Además, por lo general, todo traductor de cómics optará siempre por no alterar el dibujo ni aquellos textos integrados en él, salvo que fuera imprescindible (en muchas ocasiones no es elección del traductor, simplemente no se le da opción).

EJEMPLO 3



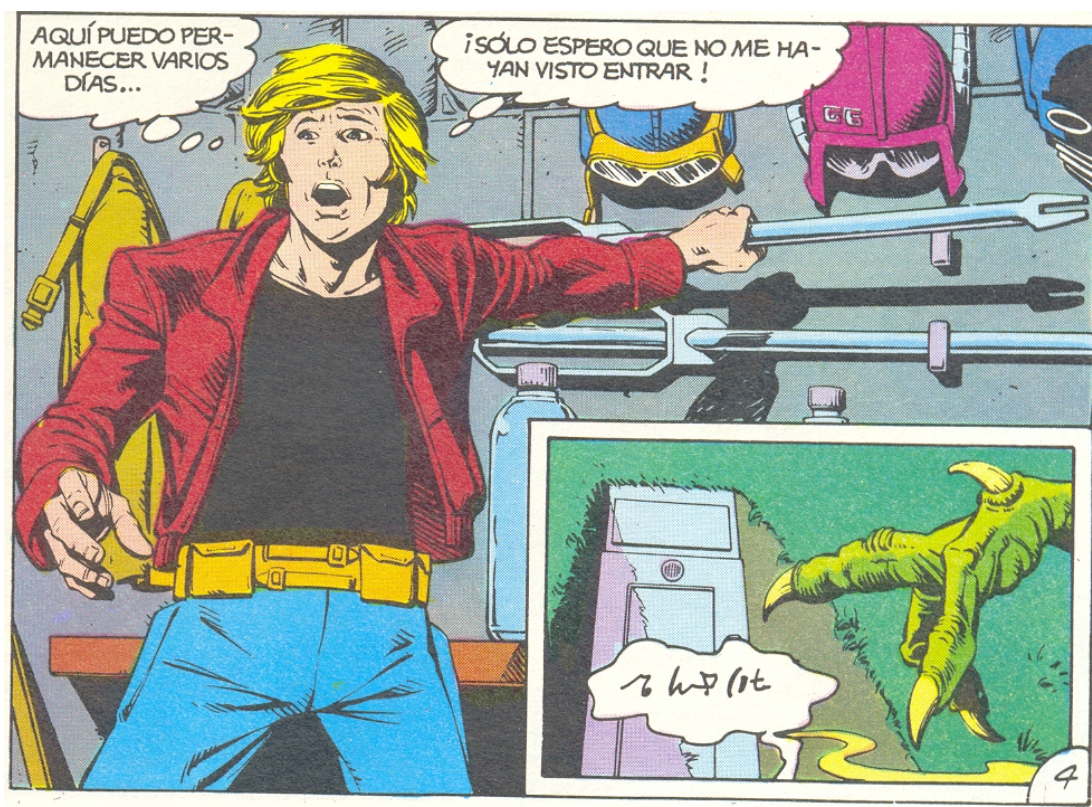
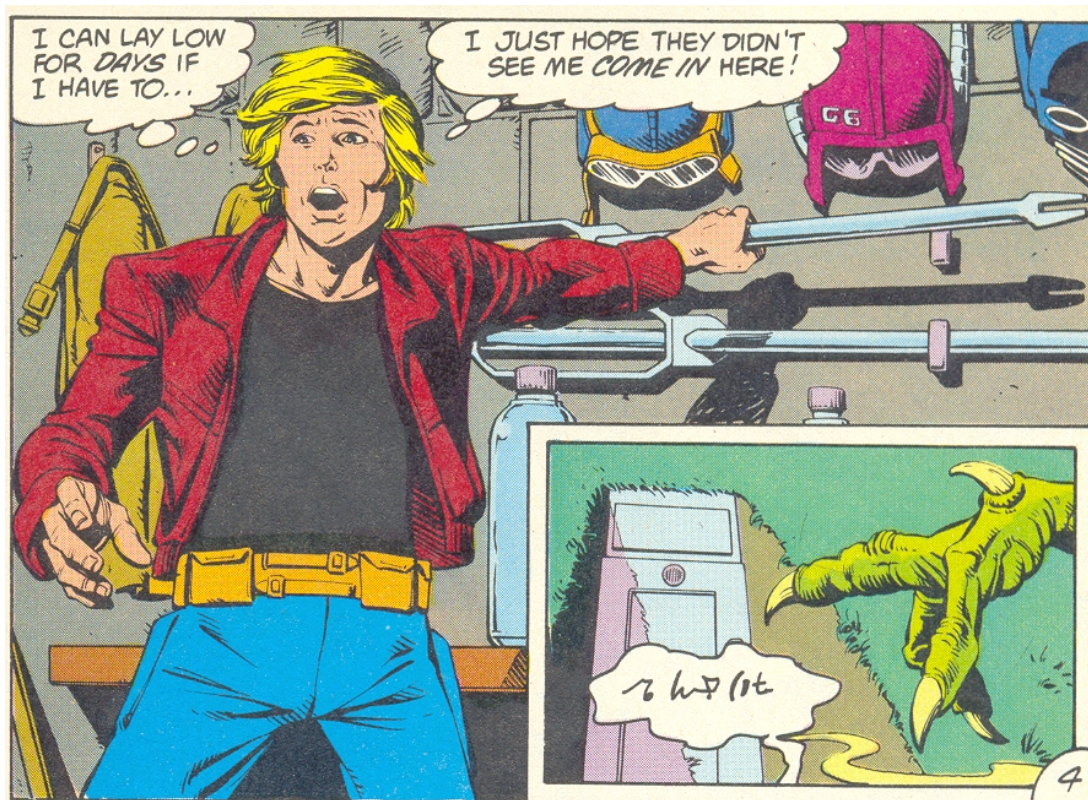
En la versión española se elimina el texto que aparece en un letrero. Como vemos, resulta bastante sorprendente cuando ambas viñetas se colocan contiguas. En mi opinión, no es la solución más acertada; optaría por traducirlo, o incluso mantenerlo en inglés antes que eliminarlo.

EJEMPLO 4



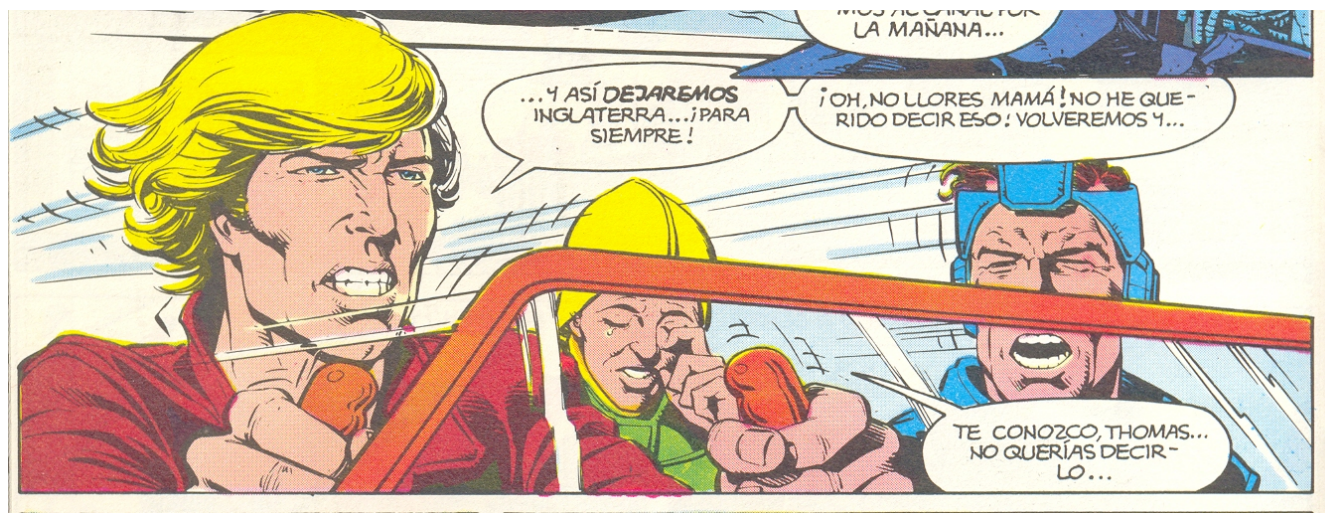
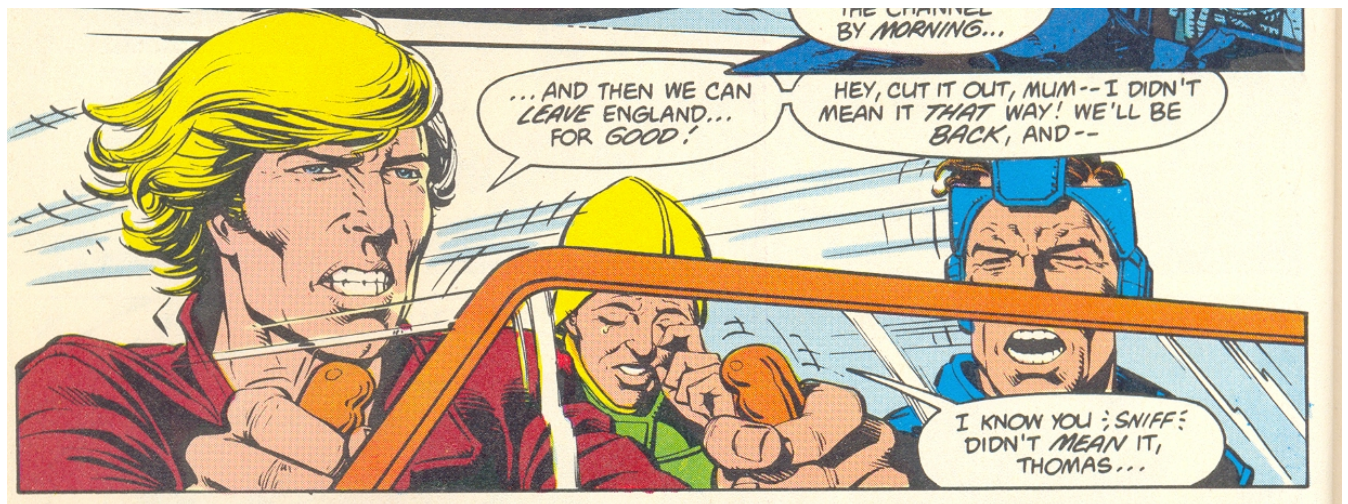
El único texto que aparece en ambas viñetas es un par de onomatopeyas provenientes del inglés y que se opta por no traducir en la versión española, ya que están totalmente integradas en la imagen. Además, seguramente debido a esta decisión de no modificar la imagen siempre que sea posible, nuestra lengua ha importado gran número de onomatopeyas e interjecciones provenientes del inglés y que ya no resultan extrañas.

EJEMPLO 5



Aunque esta representación del lenguaje del extraterrestre no está integrada en la imagen sino que aparece dentro de un globo, he considerado oportuno mostrar un ejemplo de ello, al encontrarse relacionado con el tema de las onomatopeyas e interjecciones. Como vemos, el traductor no modifica dicho icono-lenguaje.

EJEMPLO 6



En la primera viñeta se representa el llanto de la mujer con un onomatopéyico “SNIFF” que no aparece en la traducción. Este elemento no se considera imprescindible ya que por el dibujo advertimos que la señora está llorando y gracias a esta omisión se ahorra espacio.

Veamos a continuación ejemplos de recursos utilizados por el traductor, con mayor o menor acierto, en esta ocasión dejando a un lado la imagen, ya que está extraído del prólogo de la obra:

Omisión:

“(generally twelve issues, though anything from eight to sixteen could qualify)”

“(generalmente de doce ediciones)”

La información que omite el traductor no es esencial, y con ello consigue ahorrar espacio.

Adición:

“(...) in which both Arthur and his foe Medraut –Modred- perished”

“(...) en la que perecen tanto Arthur como su enemigo Medraut (¿Modred?)”

En mi opinión, el traductor no debería cuestionar si “Medraut” es “Modred”, ya que el autor original no lo hace.

Puntuación y estructuración:

“(...) is that of a perhaps more-than-usually well-informed layman, but no more.”

“(...) es la de un profano bien informado, tal vez mejor de lo habitual, pero nada más.”

En ocasiones se reestructuran las oraciones para conseguir ganar espacio, algo esencial en el cómic.

Nombres propios:

“(...) by King Arthur and the Knights of the Round Table, (...)”

“(...) por el rey Arthur y los caballeros de la Mesa Redonda (...)”

Mientras que otros nombres de caballeros sí se traducen por la forma reconocida en nuestra lengua, el traductor opta por dejar el nombre de Arturo en su forma anglosajona, “Arthur”. Lo más correcto sería, en mi opinión, traducir los nombres de todos los Caballeros ya que tienen una forma reconocida en nuestra lengua. En caso de no ser así, creo que se deberían dejar todos los nombres en su versión anglosajona. La opción de traducir algunos nombres y dejar otros tal y como aparecen en el texto original no me parece la mejor solución.

Errores de comprensión:

“This gave Camelot the freedom the printed word has in magazines and books, (...)”

“(…), lo cual le dio a Camelot 3000 la libertad de que la obra fuera impresa en magazines y libros, (...)”

La oración original significa que “le dio a Camelot (se omite “3000”, aunque en mi opinión debería mantenerse ya que el nombre de la obra es “*Camelot 3000*” y con ello además evitamos que se confunda con el topónimo) la libertad que la palabra impresa tiene en libros y revistas”; sin embargo en la traducción lo que se dice es que ello le dio a la obra la oportunidad de poder ser impresa en libros y revistas.

Errores en la elección del léxico:

“(...) as something of an expert on the Arthurian mythos (...)”

“(…) como un especialista en mitos arthurianos (...)”

Creo que debería traducirse “arthurianos” por “artúricos”, que es el modo reconocido en nuestra lengua y adaptado a nuestra fonética.

Aspectos que podrían mejorarse:

“(...) to be distributed solely through the nation’s comics shops (...)”

“(…) que se distribuyó únicamente a través de las tiendas especializadas por todo el país (...)”

¿De qué país habla el autor? El traductor debería haber especificado que se trata de “las tiendas especializadas de todo Estados Unidos”, ya que el lector español de la traducción podría pensar que se distribuyó por las tiendas de nuestro país.

“(...) and a great deal of diverse reading from more sources that can readily be documented, (...)”

“(...) y de una gran cantidad de diversas lecturas de fuentes de las que puede documentarse fácilmente (...)”

La traducción da como resultado una oración demasiado enrevesada, poco clara.

Conclusiones sobre la traducción *Camelot 3000*

En la versión española de *Camelot 3000* se percibe el gran esfuerzo realizado por el traductor (o traductores, ya que no aparecen nombres), especialmente al compararse con otros cómics traducidos con anterioridad.

Por lo general se resuelve bien el problema del espacio y de coherencia respecto a lo representado por la imagen con el texto insertado en globos y cartuchos. Sin embargo no ocurre lo mismo con el texto integrado en la imagen: en ocasiones el traductor mantiene el texto en inglés, con menor frecuencia lo traduce y, otras veces, opta por eliminar el texto (eliminación de información en ocasiones importante).

Otra cuestión con la que no estoy de acuerdo es con la elección de mantener ciertos nombres en inglés (resulta sorprendente que no se traduzca el nombre principal, Arthur, traducción totalmente reconocida en nuestro idioma por “Arturo”), mientras que otros se traducen/adaptan (Ginebra, Tristán).

Como hemos visto en este breve análisis de la traducción de *Camelot 3000* al castellano se pueden mejorar ciertos aspectos, pero, para una traducción subordinada de este tipo, los recursos elegidos son en su mayoría acertados.

Bibliografía

BARBER, Richard (1993). *King Arthur. Hero and Legend*. Suffolk: Boydell Press.

BARR, Mike & Brian BOLLAND (1988). *Camelot 3000*. New York: DC Comics.

BARR, Mike & Brian BOLLAND (1993). *Camelot 3000*. Traducción de Enric Pons. Barcelona: Ediciones Zinco.

BATTÉGNO, Jean (1985). *Actes des deuxièmes Assises de la traduction littéraire*. Arles : Atlas / Editions Actes Sud.

KAINDL, Klaus (1999). "Thump, Whizz, Poom: A Framework for the Study of Comics under Translation". *Target*. 11:2, pp. 263-288.

MAYORAL, Roberto et al. (1985). "Concepto de 'traducción subordinada' (cómic, cine, canción, publicidad). Perspectivas no lingüísticas de la traducción". Pasado, presente y futuro de la lingüística aplicada en España. Valencia: Asociación Española de Lingüística Aplicada, pp.95-105.

McCLOUD, Scott (2005). *Entender el cómic. El arte invisible*. Bilbao: Astiberri.

MURO MUNILLA, Miguel Ángel (2005). *Análisis e interpretación del cómic: ensayo de una metodología semiótica*. Logroño: Universidad de la Rioja.

VALERO GARCÉS, Carmen (1995). *Apuntes sobre la traducción literaria y análisis contrastivo de textos literarios reducidos*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.

VALERO GARCÉS, Carmen (2000). "La traducción del cómic: retos, estrategias y resultados". *Trans*. Nº 4, pp. 75-88.

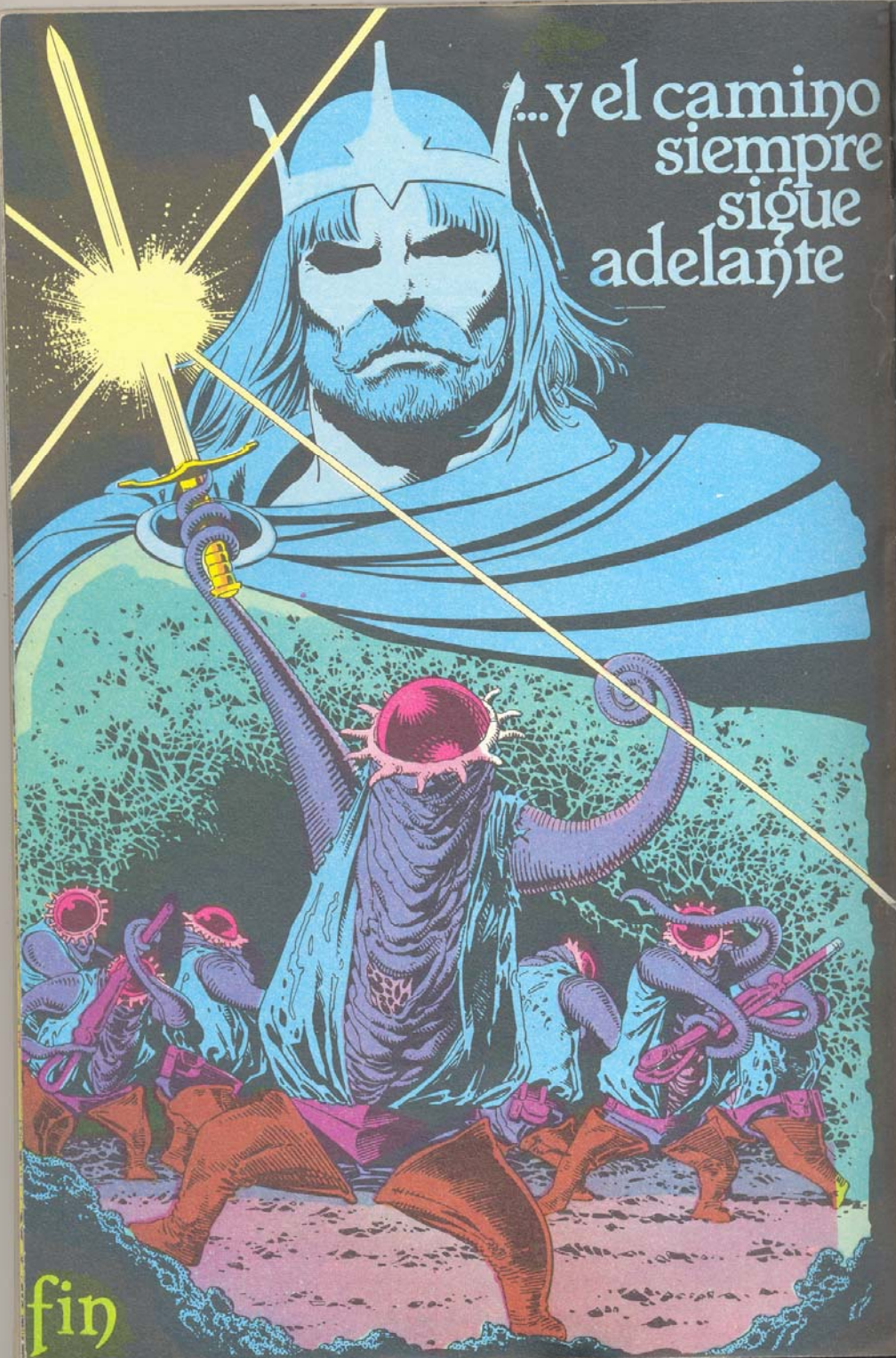
WOOD, Charles T. (1994). "Camelot 3000 and the Future of Arthur", in *Culture and the King. The Social Implications of the Arthurian Legend. Essays in Honour of Valerie M. Lagorio*. Albany: State University of New York Press, pp. 297-313.

ZARANDONA, Juan (ed) (2002). *Cuaderno de Camelot. Cultura, literatura y traducción artúrica*. Soria: Diputación Provincial de Soria.

ZARANDONA, Juan (2006).”*Camelot 3000* o la subordinación del texto a la imagen en la traducción del lenguaje intersemiótico del cómic”, en *Intersemiótica y traducción. Traducción y signos no lingüísticos*. Soria: Diputación de Soria – Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE) – Coordinadora Nacional de Sordos de España (CNSE), pp 1-25.



...y el camino
siempre
sigue
adelante



fin

Camelot: un epílogo musical de los 60

Aarón FERNÁNDEZ VALDEOLIVAS

Universidad de Valladolid

Introducción: Los ciclos artúricos y su difusión en el Siglo XX.

Es un hecho que los temas artúricos han cobrado un creciente interés desde mediados del Siglo XIX, no sólo en el mundo de la literatura, sino que partiendo de ésta *el Rey Arturo y sus caballeros* han saltado a otros universos artísticos como la música, el teatro, el cine o el cómic.

Juan Miguel Zarandona, en su tesis doctoral *Alfred Lord Tennyson y la Literatura Artúrica Española de los Siglos XIX y XX*¹, atribuye en gran parte la recuperación de los ciclos artúricos a los poetas y escritores ingleses de la segunda mitad del siglo XIX, especialmente a Alfred Lord Tennyson, autor entre otras obras de los célebres *Idylls of the King* (1857-1883)² vinculados esencialmente con la obra del medieval Thomas Malory *Le Morte D'Arthur*³. Este escritor, calificado por los expertos como el autor artúrico más influyente de todos los tiempos, recopiló en el siglo XV con gran libertad las legendarias narraciones artúricas consagrándolas al mundo de la caballería tan de moda en los tiempos medievales.

Ya en el Siglo XX, la *Morte D'Arthur* de Malory inspiró las narraciones artúricas de Terence Hanbury White (1905-1964). Su famosa tetralogía artúrica *The Once and Future King* (1958) se compone de las novelas que previamente habían sido publicadas por separado: *The Sword in the Stone* (1938), *The Witch in the Wood* (1939), más tarde titulada *The Queen of Air and Darkness*, *The Ill-Made Knight* (1940) y *The Candle in the Wind* (1958). A estas obras hay que añadir la publicación póstuma de *The Book of Merlin* (1977), libro que debió haber formado parte de su tetralogía, pero que por criterios editoriales quedó fuera de la compilación.

En español las cuatro primeras novelas fueron publicadas en un solo volumen con el título de *Camelot* en 1968⁴, en los años ochenta los cuatro libros se publicaron

¹ ZARANDONA FERNÁNDEZ, Juan Miguel (2003). *Alfred Lord Tennyson y la literatura artúrica española de los siglos XIX y XX: traducción, manipulación e intertextualidad*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

² TENNYSON, Alfred (1983). *Idylls of the King*. Edited by J. M. Grey. New Haven and London: Yale University Press.

³ MALORY, Sir Thomas (1986). *Le Mort D'Arthur*. 2 Vols. Harmondsworth, England: Penguin.

⁴ WHITE, Terence H. (1968). *Camelot*. Barcelona: Bruguera.

por separado y en 1992 salió a la luz el libro póstumo de White.

Los libros de White han tenido una extraordinaria difusión, saltando de la literatura a otros campos de la creación artística, especialmente el teatro y el cine. Así el 5 de diciembre de 1960 se estrenó en el Majestic de Nueva York el musical de Alan Jay Lerner y Frederick Loewe *Camelot*, basado en la novela *The Once and Future King*. En 1967, en Warner, Joshua Logan, un histórico de Broadway, llevó al cine este musical con el mismo título. Anteriormente, en 1963, Disney realizó la adaptación cinematográfica de la novela de White *The Sword in the Stone*, llevando la película el mismo título (en español *Merlín el encantador*).

“Camelot”: la película

Camelot, basada en el musical del mismo título de Frederick Loewe y Alan Jay Lerner, fue dirigida por Joshua Logan y producida por Warner Bros en 1967, con Richard Harris (Rey Arturo), Vanessa Redgrave (Ginebra) y Franco Nero (Lancelot du Lac) al frente del reparto. *Camelot* representa junto a títulos tan conocidos como *West Side Story* (1961) de Robert Wise y Jerome Robbins, *My Fair Lady* (1964) de George Cukor, *The Sound of Music* (1965, *Sonrisas y lágrimas*) del citado Robert Wise, *Funny Girl* (1968) de William Wyler, *Hello Dolly!* (1969) de Gene Kelly o *Paint Your Wagon* (1969, *La leyenda de la ciudad sin nombre*) del propio Joshua Logan lo más granado del cine musical de los años 60, entroncando en buena medida con la fastuosidad y espectacularidad que habían caracterizado al musical de los cincuenta casi en exclusiva monopolizado por la Metro-Goldwyn-Mayer.

No obstante, en una década en la que la gran estrella fue Elvis Presley es fácil comprender la ruptura con el espíritu del musical de los 50, de un género lleno de fantasía e imaginación se pasó a recrear por medio de la música y el baile historias que reflejaban conflictos humanos y sociales. Un ejemplo claro de ello es *West Side Story*, película en la que el amor, la delincuencia juvenil y la problemática racial son los protagonistas.

Por otro lado, en el ámbito industrial, los recortes presupuestarios de las Compañías, que habían sido la tónica dominante en los años cincuenta, se acentuaron de forma espectacular en la siguiente década. Esto determinó que el musical de Hollywood se consagrara casi exclusivamente a filmar espectáculos de Broadway ya sancionados por el éxito, cuidando mucho el no establecer demasiadas innovaciones y apoyándose en el *star-system* como garantía de triunfo.

Por lo que se refiere a los directores, José Luis Guarner⁵ o Joan Munsó Cabús⁶ nos recuerdan que la década de los 60 fue el momento en que, salvo alguna excepción, como la de Joshua Logan, los veteranos del género cedieron el sitio a directores de

⁵ GUARNER, José Luis (1993). *Muerte y transfiguración. Historia del cine americano (Hollywood, 1960-1992)*. Barcelona: Editorial Alertes, p. 30.

⁶ MUNSÓ CABÚS, Joan (1997). *El cine musical de Hollywood 1945-1997*. Vol. II. Barcelona: Film Ideal 200, pp. 259-260.

indudable oficio, pero sin el sentido del ritmo ni del movimiento, que era el sello distintivo de los maestros del musical. Directores de la talla de Gene Kelly, Stanley Donen o Vincente Minnelli abandonaron la Metro para trabajar en otras compañías en el ámbito de la comedia o el melodrama, volviendo al musical de forma esporádica.

Entre los directores que se mantuvieron fieles al género musical tenemos a Joshua Logan⁷ (Texarkana, Texas, 1908 – Manhattan, Nueva York, 1988), hombre de formación teatral, estudió en el *Théâtre d'Art* de Moscú. Debutó en Hollywood como dialoguista y colaborando en la realización de películas como *I Met My Love Again* (1938, *Volvió el amor*). Más tarde, inició una brillante carrera en Broadway con musicales estrella como *South Pacific* (1949), del que haría también la comedia musical en 1958. Abandonó Broadway momentáneamente en 1955 para rodar *Picnic*, una encantadora comedia de costumbres, *Bus Stop* con Marilyn Monroe en 1956 o *Sayonara* en 1957. No dudó después en convertir en comedia musical la *Fanny* de Marcel Pagnol, con Maurice Chevalier y Charles Boyer acompañando a Leslie Caron (1961), o los musicales de Lerner y Loewe *Camelot* (1967, versión cinematográfica) y *Paint Your Wagon* (1969, versión cinematográfica), siendo esta última película protagonizada por Lee Marvin y Clint Eastwood.

La historia de *Camelot* se desarrolla “en un país donde las flores crecen en ramilletes, el invierno está prohibido hasta el mes de diciembre y la lluvia jamás cae antes de ponerse el sol”⁸. Protagonista del relato ambientado en esa tierra de fábula es el Rey Arturo, legendario personaje que se supone fue soberano de los antiguos bretones allá por la primera mitad del siglo VI, si bien la película siguiendo el relato de Terence Hanbury White *The Once and Future King* (1958), a su vez inspirado por el medieval Thomas Malory, nos presenta a Arturo de Camelot como el rey unificador de Inglaterra hacia el siglo XIII, en pleno apogeo de la caballería medieval. Fruto de los amores adúlteros mantenidos por el rey Uther con la condesa de Cornualles nació Arturo, quien en secreto fue llevado por Merlín al castillo de Sir Hector en el país de Granmarie. Tras una etapa de aprendizaje con Merlín en el castillo de Sir Hector, el joven Verruga se convirtió en el rey Arturo de Inglaterra por haber conseguido extraer la espada que su padre Uther incrustó en una roca en la ciudad de Londres. Aquí es donde comienza la película, con Arturo de Camelot esperando la llegada de su prometida Ginebra.

Las fantásticas gestas de Arturo y sus caballeros de la Tabla Redonda en una constante lucha a favor de la justicia, así como los devaneos sentimentales entre Ginebra y Lancelot, indecisos entre el deber para con su rey y el amor que se profesan, constituyen la verdadera trama argumental de la película. Al final, mientras Ginebra parte hacia el convento de las Santas Hermanas y Lancelot se apresta a dirigir su ejército contra el Monarca, destruida la Mesa Redonda debido en gran parte a las intrigas de Mordred, un muchacho, Tom de Warwick se convierte en la renovada esperanza de lograr un mundo más justo para las futuras generaciones.

La película, de corte teatral, incluye momentos de una soberbia interpretación a

⁷ VV. AA. (1991). *Diccionario del cine*. Madrid: Ediciones Rialp.

⁸ MUNSÓ CABÚS, Joan, *op. cit.* p. 271.

cargo de los británicos Richard Harris y Vanessa Redgrave. El guión de Alan Jay Lerner, basado en el musical del mismo título, constituye una muy fiel adaptación del relato de White, lo que justifica el prolongado metraje de la cinta, con cerca de 180 minutos. Los acontecimientos van sucediéndose a un ritmo pausado, como si fueran los actos de una obra teatral, pero la adecuada utilización del montaje alterno –en tiempo simultáneo se cuentan dos acciones paralelas– para crear el necesario suspense en los momentos de mayor intensidad dramática (por ejemplo, en el rescate de Ginebra por Lancelot ante la angustiada espera de Arturo) así como la narración en flash-back sugerida a través de artificios cinematográficos o la combinación de las escenografías con los escenarios naturales, nos recuerdan que estamos viendo una película y no una obra de teatro. El vestuario y la ambientación son espectaculares, con escenografías y exteriores rodados en España (Alcázar de Segovia y Castillo de Coca).

Una nota distintiva de *Camelot*, como lo será también de *Paint Your Wagon* (1969), con respecto a otras películas del género musical es la sustitución del tradicional final feliz por un desenlace ciertamente sombrío en el que, al menos parcialmente, la infidelidad triunfa sobre la amistad, si bien esto hay que achacarlo a la novela de White. Sea como fuere, Joshua Logan inaugura una tendencia pesimista y ácida que caracterizará a muchos de los musicales cinematográficos de los 70⁹, baste citar títulos como *Noches de la ciudad*, *Cabaret*, *Funny Lady* o *New York, New York*.

Asimismo, los sentimientos se desbordan en un lírico conjunto de melodías debidas a la ya habitual colaboración entre Loewe y Lerner, entre otras: “Camelot”, “I Wonder What the King is Doing Tonight”, “Wedding Ceremony”, “C’est moi”, cantado por Lancelot camino de la corte del Rey Arturo o el recitado a dúo entre Richard Harris y Vanessa Redgrave “What Do the Simple Folk Do?”. Más que cantar, los actores recitan sus canciones, algo que normalmente ha sido bien visto por la crítica dentro del cine musical, ya que dota a los protagonistas de una sencillez o cercanía con un indudable atractivo.

Por otro lado, ya hemos señalado como es característico del cine musical de los 60 el utilizar la imagen iconográfica de estrellas ya consagradas, algo que en 1967 puede decirse de Richard Harris, pero no tanto en el caso de Vanessa Redgrave. Ambos actores comparten su excepcional formación teatral; Richard Harris¹⁰ (Limerick, Irlanda, 1932) ya alcanzó el éxito antes de su papel protagonista en *Camelot*, así en 1963 obtuvo el premio a la interpretación en el Festival de Cannes gracias a su papel de jugador de rugby en *El ingenuo salvaje* de Lindsay Anderson, en 1964 Antonioni contó con él en la película *El desierto rojo*, John Huston lo convirtió en el Caín de su *Biblia* (1966), con Franco Nero en el papel de Abel, y después de haber encarnado al rey Arturo en *Camelot*, protagonizó junto a Alec Guinness el título *Cromwell* de Ken Hughes (1970). Su interpretación de cautivo en *Un hombre llamado caballo* (E. Silverstein, 1970) constituye la cima de su carrera como actor. Un año antes, debutó en la realización con *El ídolo caído*, rodado en Israel. Entre sus últimas actuaciones pueden citarse títulos como *The Field* de Jim Sheridan (1990), *Patriot Games* de Phillip Noyce (1990) o *Unforgiven* (1992, *Sin Perdón*) de Clint Eastwood.

⁹ VV. AA. (1990). *Historia Universal del Cine*. Madrid: Planeta, p. 1528.

¹⁰ VV. AA. (1991). *Diccionario del cine*. Madrid: Ediciones Rialp.

Vanessa Redgrave¹¹ (Londres, 1937), hija del actor británico Sir Michael Redgrave, se formó como actriz teatral en la Royal Shakespeare Company y se dio a conocer en la pantalla con *Morgan, un caso clínico* de K. Reisz, donde daba vida a una mujer burguesa a la que perseguía el extraño amor de un marido bohemio. Su ambiguo personaje de *Blow Up* de Antonioni, le supuso el punto de partida de una fructuosa carrera como actriz de carácter, siempre preocupada por la renovación. Tras su soberbia interpretación de la reina Ginebra en *Camelot*, dio vida a la bailarina Isadora Duncan en *Isadora* de K. Reisz, a la reina María de Escocia en la película del mismo título, de Charles Jarrott. Supo entrar con gran imaginación en el universo de Conan Doyle, encarnando a Lola, la mujer de los lirios en *Elemental, Dr. Freud...* de H. Ross (1976) o en el de Agatha Christie, dando vida a uno de los personajes de la célebre novelista en *Asesinato en el Orient Express* de S. Lumet (1974) y encarnando a la propia escritora en *Agatha* (1979, M. Apted). Su interpretación de una militante antifascista en *Julia* (1977, F. Zinnemann) se corresponde con los conocidos compromisos políticos de la actriz, por ejemplo militando a favor de la causa palestina. Entre sus últimos papeles están *Howards End* (1992, *Regreso a Howards End*) de James Ivory, *House of the Spirits* (1994, *La Casa de los Espíritus*) de Bille August o *Misión Imposible* de Brian de Palma (1996).

Como puede verse en la recopilación del film artúrico realizada por Norris J. Lacy¹² *Camelot* no es ni mucho menos la primera película en ocuparse de los temas artúricos, ya en 1903, Edwin Porter, director principal de la Compañía de Edison, realizó una pequeña adaptación del *Parsifal* de Wagner a la pantalla, aunque sin mucho éxito debido a los problemas técnicos, que eran muchos en esos momentos incipientes del cine. Más éxito tuvo la película realizada por la Vitagraph en 1909, *Lancelot y Elena*, una libre adaptación del poema de Tennyson *Idylls of the King*. En los años 20 el libro de Mark Twain *A Connecticut Yankee at King Arthur's Court* fue llevado al cine en varias ocasiones, llegando a realizarse un musical en Broadway y la subsiguiente adaptación cinematográfica del mismo. La novela de Twain volvió a la pantalla por cuarta vez en 1979 con la divertida película de Disney *The Unidentified Flying Oddball*, en Gran Bretaña titulada *El alienígena y el Rey Arturo*.

La década de los cincuenta vio aparecer nuevas versiones artúricas, así en 1953 la MGM realizó *Los Caballeros de la Tabla Redonda* y la Twentieth Century Fox *El Príncipe Valiente*, basado en el cómic de Hal Foster.

Ya en los 60 se llevaron a la pantalla los libros de White, en 1963 Disney realizó *The Sword in the Stone* (en español *Merlín el encantador*) y en 1967 Logan dirigió para Warner *Camelot*.

En los años siguientes se han hecho películas como la de Robert Bresson, *Lancelot du Lac* (1974) basada en la *Morte D'Arthur* del medieval Malory, *Perceval le Gallois* (1978) de Erich Rohmer o *La leyenda de Tristán e Isolda* (1981) por el director alemán Veith von Fürstenberg. De los años 80 cabe citar por su gran fidelidad a las

¹¹ TORRES, Augusto M. (1996). *Diccionario Espasa, Cine*. Madrid: Espasa.

¹² LACY, Norris (1996). *The New Arthurian Encyclopedia*. London-New York: Garland.

fuentes literarias *La Leyenda del Rey Arturo*, una coproducción inglesa-australiana. Por último destacar el éxito comercial de *Indiana Jones y la Última cruzada*, la película final de la trilogía de Steven Spielberg que recrea una imaginativa búsqueda del Grial.

Ficha técnica de *Camelot*:

Producción: Warner Bros.- Seven Arts (Jack L. Warner), 1967.

Dirección: Joshua Logan.

Guión: Alan Jay Lerner, según el musical del mismo título, de Frederick Loewe y Alan Jay Lerner, basado en la novela “The Once and Future King”, de T. H. White.

Intérpretes: Richard Harris (*Rey Arturo*), Vanessa Redgrave (*Guenevere*), Franco Nero (*Lancelot du Lac*), David Hemmings (*Mordred*), Lionel Jeffries (*Rey Pellinore*), Laurence Naismith (*Merlín*), Pierre Olat (*Dasp*), Estelle Winwood (*Lady Clarinda*), Gary Marshall (*Sir Lionel*), Anthony Rogers (*Sir Dinadan*), Peter Bromilow (*Sir Sagramore*) y Sue Casey (*Lady Sybill*).

Bibliografía

GUARNER, José Luis (1993). *Muerte y transfiguración, Historia del cine americano (Hollywood, 1960-1992)*. Barcelona: Editorial Laertes.

LACY, Norris (1996). *The New Arthurian Encyclopedia*. London-New York: Garland.

MALORY, Sir Thomas (1986). *Le Morte D'Arthur*. 2 Vols. Harmondsworth, England: Penguin.

MUNSÓ CABÚS, Joan (1997). *El cine musical de Hollywood 1945-1997*. Vol. II. Barcelona: Film Ideal.

TENNYSON, Alfred (1983). *Idylls of the King*. Edited by J. M. Gray. New Haven and London: Yale University Press.

TORRES, Augusto M (1996). *Diccionario Espasa, Cine*. Madrid: Espasa.

VV.AA. (1991). *Diccionario del cine*. Madrid: Ediciones Rialp.

VV.AA. (1990). *Historia Universal del Cine*. Madrid: Planeta.

WHITE, Terence H. (1968). *Camelot*. Barcelona: Bruguera.

ZARANDONA FERNÁNDEZ, Juan Miguel (2003). *Alfred Lord Tennyson y la literatura artúrica española de los siglos XIX y XX: traducción, manipulación e intertextualidad*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

El cine artúrico o las leyendas artúricas en el cine internacional y español

Javier MARTÍNEZ ROMERA

Universidad de Valladolid

El ciclo de leyendas del rey Arturo y sus caballeros es uno de los componentes fundamentales del canon literario de la cultura occidental o, podríamos decir también, de su polisistema literario y cultural.

Esta afirmación es particularmente cierta para el mundo anglosajón en que dicha tradición cobra una relevancia aún mayor.

No es de extrañar, por lo tanto, que las leyendas artúricas hayan tenido una temprana y abundante representación en un medio como el cine que entronca directamente con la esencia de los juglares y cantares de gesta; es decir, contar una historia que entretenga y divierta al público. Este era uno de los presupuestos fundamentales, al menos, del cine clásico.

La aparición de este cine artúrico, además de por lo dicho, puede explicarse, como hace el semiólogo Umberto Eco, por la revisión constante que se hace en los foros culturales de la Edad Media, a la vez lejana y próxima en muchos aspectos y que se revisita constantemente buscando claves y analogías con el presente.

Nuestro rápido recorrido por este cine que hemos dado en llamar artúrico¹ comienza en una fecha tan temprana como 1904 a cargo del pionero de este medio, que había aparecido en Francia en 1895 de la mano de los Hermanos Lumiere, Thomas Alba Edison que encargó a su principal colaborador y cámara Edwin S. Porter una versión de la ópera de Wagner *Parsifal* buscando el tirón comercial que podía tener la película tras el enorme éxito que el estreno de la ópera en las navidades de 1903 había tenido en el Metropolitan Opera House de Nueva York.

Pese a que el film fue el más ambicioso de los muchos que realizaron Porter y Edison, presenta una actuación de los actores bastante histriónica y en él apenas hay

¹ Utilizaremos esta denominación para agrupar aquellas películas que, siquiera tangencialmente, están relacionadas con las leyendas del rey Arturo y sus caballeros. En este sentido, seguimos la senda abierta por Kevin J. Harty que ha difundido esta denominación en diversas publicaciones, entre ellas, el libro *Cinema Arthuriana* del que es coordinador (2002, McFarland & Company. Jefferson. North Carolina) y que, a través de diversos artículos, proporciona una panorámica muy útil del cine artúrico.

movimientos de cámara; los actores entran y salen de cuadro lateralmente y el espectador tiene la impresión de estar sentado en la butaca de un teatro. El film, además, fue un fracaso porque la técnica para sincronizar el cine mudo con la emisión de la ópera mediante un gramófono no estaba suficientemente desarrollada. Además, los herederos de Wagner demandaron a Edison y ganaron el juicio por ser los titulares de los derechos de la obra y la película tuvo que ser retirada de las pantallas.

Pero estos problemas técnicos y legales no disuadieron a otros directores de emprender la misma hazaña. Así, en 1909, Albert Capellán, dirigió una película titulada *Tristan et Yseult* para la compañía Pathé Frères de París y Mario Caserino en Turín rodó versiones de *Sigfrido* y de *Parsifal*, que, aunque tuvieron mayor éxito que la versión de Porter, no consiguieron solucionar el problema de la sincronía.

En la misma línea, podemos situar la película de 1911 de Ugo Falena *Tristano e Isotta* para la filial Pathé en Italia y la misma historia rodada por Maurice Mariaud en Francia en 1920 para la Louis Nalpas Company. Este último film presenta, como novedad, un amplio uso de exteriores (las técnicas de iluminación han mejorado notablemente ya para esta fecha) en los acantilados de la Costa Azul que figuran como paisaje de Cornwall e Irlanda.

Pero la película con mayor éxito de público de la época fue *Launcelot and Elaine* producida por Vitagraph en 1909 y dirigida por Charles Kent que se basó, no en las fuentes artúricas más antiguas, sino en el poema de Tennyson. La película recibió, además, críticas muy elogiosas en su momento.

Thomas Edison volvió a tocar los temas artúricos en 1917 con la película *The Knights of the Square Table* or *The Grail*, que es, en realidad, una fábula propagandística sobre los Boy Scouts como continuadores del espíritu de ayuda y camaradería de los caballeros del rey Arturo.

Pero, desgraciadamente, el proyecto artúrico más interesante de la década no llegó a completarse. En 1916, D. W. Griffith, el, pionero que sentó las bases del lenguaje cinematográfico norteamericano, anunció un proyecto que llevaría por título *The Quest of the Holy Grail* que, por razones desconocidas, nunca llegó a completarse.

El Grial, sin embargo, sí apareció pronto en una película, concretamente en 1922 en *The Light in The Dark*, dirigida por Clarence Brown y protagonizada por el célebre actor Lon Chaney, el entonces Hombre de las Mil Caras. La película fue proyectada en iglesias y colegios de toda Norteamérica y ensalza los poderes curativos del Grial, encontrado en una iglesia en ruinas de Inglaterra y traído a Nueva York.

Un planteamiento completamente distinto y mucho más lúdico es el de *A Connecticut Yankee at King Arthurs's Court*, la primera de la abundante serie de adaptaciones de la novela de Mark Twain y que marca la pauta que seguirán las

posteriores, de mantener sólo lo humorístico e hilarante de la novela eliminando la carga de crítica a las desigualdades sociales presentes en el original.

La película obtuvo muy buenas críticas y compitió en su estreno con *El Niño* de Charles Chaplin. La película está, sin embargo, llena de anacronismos y referencias a la época de su estreno; así, los caballeros utilizan motocicletas y Lancelot un coche Ford modelo T. El protagonista pensado en un principio fue la máxima estrella de las pantallas del momento: Douglas Fairbanks, que rechazó el papel que fue interpretado finalmente por Harry Myers. Fue tal el éxito que la película fue transformada en musical y estrenada en Broadway en 1927 y en Londres en 1929.

Debido a este éxito, se hizo un *remake* de la misma en 1931, ya en el cine sonoro, dirigido por David Butler y titulada *A Connecticut Yankee*, siguiendo la estela de la anterior pero añadiendo una espectacular escena de batalla final, con aún más anacronismos como tanques y aviones. En el reparto aparecen algunas de las actrices que se convertirían en grandes estrellas en los años inmediatamente posteriores, como Myrna Loy y Maureen O'Sullivan. La película fue reestrenada en 1936, una práctica muy común en la época para las películas que habían tenido gran aceptación entre el público.

La tercera versión de la misma historia llegó en 1949 cuando Paramount adaptó la novela de Twain con Bing Crosby en el papel protagonista pero con un corte de comedia musical, con los diálogos reducidos a la mínima expresión.

También se adaptó la misma historia para televisión. En 1952, el luego muy destacado director Franklin Schaffner, dirigió una versión para la CBS, destacable porque Boris Karloff interpreta al rey Arturo, como también haría en una nueva versión para la NBC en 1955, dirigida por Max Liebman y con Eddie Albert como protagonista.

Aparte de alguna adaptación televisiva de poca importancia, el tema no volvió a retomarse hasta 1979 cuando Disney produjo *The Unidentified Flying Oddball* en la que el *yankee* que llega a la Inglaterra del rey Arturo es un astronauta que viaja en el tiempo a través de un agujero negro. Dirigida a un público de corte infantil, la sangrienta batalla final de la novela fue omitida. Disney retomó el tema en 1995 con *A Kid in King Arthur Court* en la que un niño llega a la corte del rey Arturo a través de una grieta abierta por un terremoto.

La misma historia fue rodada también en Canadá en 1995 con el título *A Young Connecticut Yankee in King's Arthur Court* y por la cadena ABC en 1998 con el título *A Knight in Camelot* en la que una científica, interpretada por Whoopi Goldberg, acaba en la corte del rey Arturo, tras uno de sus experimentos. Estas últimas adaptaciones ya se alejan muy mucho de la novela original.

Si bien hemos visto que las adaptaciones artúricas tuvieron bastante importancia en el mudo y en los comienzos del sonoro, también encontramos varios ejemplos en los años 40. Así, la película de 1942 protagonizada por Spencer Tracy, John Garfield y Heddy Lamar, *Tortilla Flat*, tiene varios ecos artúricos.

También los tiene la película británica de Marcel Varnel, *King Arthur was a Gentleman*, también de 1942, protagonizada por el cómico Arthur Askey, una interesante comedia sobre el esfuerzo de guerra con toques chaplinescos en la que su torpe protagonista, Arthur King, es destinado a servicios auxiliares a pesar de querer ir al frente, pero encuentra una espada que parece ser Excalibur y, cuando es trasladado finalmente al frente, gracias a creer en ella como talismán realiza una serie de actos heroicos para al fin descubrir que la espada es falsa y que el poder de superación está en uno mismo.

Un tono mucho menos dulce tiene la película francesa *L'Éternel Retour* de Jean Cocteau, rodada bajo la ocupación alemana en 1943 y estrenada en el resto del mundo a partir de 1946. Se trata de una revisión del mito de Tristán e Isolda y despertó las iras de la crítica por su no disimulado corte racista de apología teutónica que no cayó nada bien entre un público aún muy susceptible por la reciente guerra contra la Alemania nazi. También fue muy criticada por la iglesia católica que la definió como “una glorificación de las acciones inmorales”.

Los años cuarenta vieron en el cine norteamericano el comienzo del technicolor y un renovado interés por el cine histórico, realizado en estudio con abundancia de decorados, derroche de medios y no excesiva fidelidad histórica. No es de extrañar, por lo tanto, que las leyendas artúricas proporcionaran un marco ideal para este tipo de películas. La primera de la serie, y que marcaría la pauta para las demás; es decir, historias de caballeros que casi más se parecen a un *western* trasladado a la Edad Media que a una reconstrucción seria de las leyendas medievales, llegaría en 1949 producida por Columbia y titulada *The Adventures of Sir Galahad*, protagonizada por Georges Reeves (que luego interpretaría al primer Superman en la televisión) que se afana por buscar Excalibur.

Pero los títulos más clásicos de esa época llegarían pocos años después. La Metro Goldwyn Mayer estrenó *Knights of the Round Table* en 1953. La Twenty Century Fox *Prince Valiant* en 1954 y Columbia también en ese mismo año, *The Black Knight*.

Knights of the Round Table, dirigida por el experto en aventuras Richard Thorpe y con Robert Taylor, Mel Ferrer y Ava Gardner en el reparto, presenta una curiosa mezcla de materiales artúricos, pese a que la productora afirmó siempre que se había basado en serios estudios académicos para desarrollar su argumento. La historia recoge, desde una perspectiva muy casta debido al control moral imperante entonces (los ecos de la oficina Hays y sus códigos están aún muy presentes) la relación entre Lancelot y la reina Ginebra. La película, aunque tuvo buena acogida entre el público, fue criticada por

lo maniqueo de su argumento y, vista hoy, destaca más por su espléndida fotografía en color y cinemascope que por el uso de materiales artúricos.

En la misma línea, está la película de Henry Hathaway *Prince Valiant* que incluye, con respecto a las anteriores, la visión sobre el mundo vikingo, del que proviene su protagonista y destaca también por su espléndida fotografía que incluye la quema de un castillo entero. Hathaway siempre renegó de esta película que calificaba como un favor que hizo a Darryl Zanuck.

En *The Black Night* de Tay Garnett, con Alan Ladd en el papel protagonista, se introduce una nueva trama en la que el rey Arturo va a ser destronado con la ayuda de los sarracenos. En su factura técnica sigue la pauta de gran calidad de las anteriores.

Dentro de la producción de estudio, pero con otro tono diferente, podemos situar también la posterior *The Sword of Lancelot*, que mantiene la influencia *western* propia de los años 50 pero afronta desde una perspectiva más íntima y atrevida la relación entre Lancelot y la reina Ginebra, planteando ya abiertamente el adulterio y sus trágicas consecuencias. El director, Cornel Wilde, se mostró siempre desencantado con la promoción que el estudio había hecho de la película vendiéndola como una simple historia de espadachines, a pesar de que el filme ganó premios en diversos festivales y obtuvo buenas críticas.

Pero este estilo de películas grandiosas y no demasiado fieles a la historia no sólo es propio de Hollywood. Por ejemplo, el film británico de Nathan Juran *Siege of the Saxons* plantea una serie de aventuras entre el rey Arturo y los invasores bárbaros en las que el rey deberá huir y esconderse en el bosque apoyado por sus fieles. La película emparenta así con un héroe medieval más tardío: Robin Hood.

Si las películas que hemos venido comentado impactan visualmente por el magnífico uso que se hace en ellas del color, destacable es la siguiente que también hace un buen uso del mismo, pero en otro sentido completamente distinto. *The Sword in the Stone*, producida por Disney en 1963, tiene el honor de ser la primera adaptación de los temas artúricos hecha en dibujos animados. Tiene además esta película el mérito de centrarse en la infancia de Arturo y su educación por parte del mago Merlín, eso sí con las limitaciones y condicionantes propios de ser una película para niños.

Otras versiones del mito de Arturo en dibujos animados han sido la versión japonesa *Moero Arthur* de Masayuki Akehi en 1979 y su adaptación francesa de 1980 titulada *Le Roi Arthur*. Ambas tienen un formato de serie de treinta episodios.

La película que cerraría el ciclo de grandes producciones artúricas controladas por los estudios es el film de Joshua Logan *Camelot* de 1967 protagonizado por Vanesa Redgrave, Richard Harris y Franco Nero. Aquí se plantea abiertamente el tema del adulterio y el film tiene la particularidad de huir de los grandes decorados de estudio y

esta rodado, mayoritariamente, en localizaciones naturales en España. Aunque no profundiza demasiado en la caracterización de los personajes, sí se centra en explicar las consecuencias de la relación entre Lancelot y la Reina Ginebra. La crítica no entendió el film en su momento y lo recibió fríamente, criticando especialmente la labor interpretativa de Franco Nero.

La década de los setenta también fue pródiga en adaptaciones artúricas y, no menos de nueve directores, acometieron esta empresa en la pantalla.

Así, el francés Yvan Lagrange dirigió en 1972 *Tristan et Iseult*, que, aunque no añade nada nuevo a otras versiones de la historia, tiene unos cuidados exteriores rodados en Islandia.

El primer producto en lengua inglesa de esta década apareció en 1973 con el título *Sir Gawain and the Green Knight*, una mezcla, no demasiado homogénea ni bien hecha, de varias leyendas medievales que no llegan a encontrar un punto común que haga progresar la película. El director, Stephen Week, culpó a United Artist del confuso montaje final de la película pero diez años después realizó un *remake* de la misma, con más presupuesto y con Sean Connery en el papel del caballero verde y Trevor Howard en el del Rey Arturo, pero tampoco en esta ocasión consigue unificar el muy heterogéneo material de partida.

Mucho más interesante es el trabajo realizado por un director tan acreditado como Robert Bresson en *Lancelot du Lac* (1974) uno de los mejores ejemplos de cine artúrico que, además, presenta un tono melancólico sobre la caída de la Edad Media por la pérdida del sentido de espiritualidad, simbolizado por el Grial, deliberadamente ausente de la película. Debido al uso que Bresson hace de los anacronismos, el filme es sorprendentemente moderno en sus planteamientos y en su tesis final: tanto el mundo medieval como el moderno son incapaces de retener y valorar lo espiritual.

Uno de los productos cinematográficos más sorprendentes de esta década, en lo que al mito artúrico se refiere, es el film *Monty Python and the Holy Grail*, estrenado en 1975 y que repasa de forma satírica, no tanto el mito artúrico como el tratamiento que de él ha hecho el cine, parodiando así las grandes producciones de Hollywood de los años 50 y las aproximaciones al mito plasmadas en las películas de espadachines.

Pero, sin duda, la película estrella de la década, junto a la de Bresson, es otra película francesa dirigida por Eric Rohmer en 1978, *Perceval le Gallois* que trata de realizar una fiel reconstrucción histórica de la Edad Media siguiendo escrupulosamente el texto de Chretien de Troyes del siglo *XII Le Conte Du Graal* en su tratamiento de la historia. Presenta el filme, además, un correcto desarrollo de la visión cristiana de la historia, realizando una analogía entre los padecimientos del héroe y la pasión de Cristo. La conclusión final de Rohmer en el filme es extraer de su decadencia espiritual la esencia de la Edad Media y proyectarlo como lección al presente.

Pero también en esta década, al igual que en las anteriores, se han producido adaptaciones artúricas muy poco serias, como la aparecida en 1979, con el título *Tristan and Isolde*, aunque luego se ha estrenado en video como *Lovespell* dirigida por Tom Donovan y protagonizada por un Richard Burton en plena decadencia como actor. Pero, probablemente la peor adaptación artúrica nunca filmada sea la película de 1971 de Bruno Gantillon titulada *Morgaine et ses Nymphes* una historia de tintes eróticos en la que unas hadas rinden a los caballeros de la tabla redonda prometiéndoles favores sexuales sin fin.

El final de los años setenta también vio la presentación de varias adaptaciones artúricas de gran calidad como *Parsifal* de Hans Jürgen Syberberg con una espectacular y novedosa puesta en escena (toda la película se desarrolla en unos promontorios que son en realidad una gigantesca reproducción de la máscara mortuoria de Wagner) y que fue muy apreciada por la crítica. O también la muy poética *Die Legende von Tristan und Isolde* de Veith von Fürstenberg de 1981 que merecía un éxito comercial mayor que el que tuvo.

La década de los ochenta se abrió con una de las películas más significativas de cuantas se han hecho sobre los mitos artúricos: *Excalibur* de John Boorman. Aunque la película despertó opiniones encontradas en la crítica, es indiscutible que visualmente es muy poderosa. Siguiendo *Le Morte d'Arthur* de Malory, la película presenta a Arturo como el rey del Grial, pero de un grial no tanto de resonancias cristianas, sino más bien como símbolo de fertilidad pagana.

Al mismo tiempo del estreno de *Excalibur*, se presentó otra película que fue eclipsada por el éxito de la anterior y tuvo una difusión muy limitada: *Knightriders* de George Romero, especialista consagrado en el campo de la ficción y el terror. El film presenta una utopía sobre como los ideales artúricos podrían ponerse en práctica en una sociedad dividida y enfrentada por medio de un grupo de caballeros motociclistas, todo ello en una atmósfera de película *western* o de *road movie*.

Los años ochenta vieron la aparición de diversas adaptaciones televisivas, generalmente inglesas y norteamericanas que, más bien con escasa fortuna, retocaban y transformaban algún material marginal de los mitos artúricos no aportando nada nuevo y, generalmente, con una calidad y fidelidad a la historia incluso inferior a las adaptaciones para televisión que comentamos en el cine norteamericano de los años 50.

Pero las referencias artúricas no abandonaron la gran pantalla. Podemos encontrarlas claramente en *Indiana Jones y la Última Cruzada* dirigida en 1989 por Steven Spielberg, que consiguió una efectiva y exitosa película de aventuras sobre un alocada carrera para conseguir el Santo Grial, como mero pretexto para desencadenar una eficaz trama de persecuciones y aventuras, con el trasfondo de la eterna lucha entre el bien, Indiana Jones (Harrison Ford) y su padre (Sean Connery) los modernos caballeros artúricos y el mal representado en la película por los nazis.

Algo más profunda es la utilización que del mito del Grial hace Terry Gilliam en *El Rey Pescador* de 1991 en la que un profesor de literatura, que pierde la razón tras la muerte de su esposa, se cree destinado a encontrar el Grial, que aparece aquí como un símbolo de redención de la culpa y el dolor.

Plenamente artúrica es la película *El Primer Caballero* dirigida por Jerry Zucker en 1995 con Sean Connery en el papel del rey Arturo y Richard Gere en el de Lancelot y que se centra en el lado más pasional de la historia, pero, pese a su impecable factura técnica, la película no logra transmitir la intensidad de la historia original.

Las siguientes producciones en aparecer irían destinadas, fundamentalmente, al ámbito televisivo:

- *October 32nd* (1992) de Paul Hunt. Aburrido film en el que un tiránico hombre de negocios encuentra Excalibur y trata de utilizar su poder para dominar sus negocios como si fuera un rey medieval.

- *Seaview Knights* (1994) de Richard Kuti, sobre la historia de un atracador de bancos que se cree un rey Arturo destinado a salvar Inglaterra de la tiranía personificada en un malvadísimo John Major. Una vez más, el mito de Arturo, se emparenta aquí con el de Robin Hood.

- *Kids of the Round Table* (1995) de Robert Tinnell. Película de aventuras juveniles sobre un grupo de niños acosados en su colegio que deciden formar una tabla redonda para defenderse y tratar de restablecer el respeto en su entorno. No pasa de ser un mero entretenimiento que probablemente no llega a entretener ni a los niños.

- *Four Diamonds* (1995) de Peter Werner, que de todo este grupo es, sin duda, la más interesante, al contar la historia de un niño de catorce años enfermo de cáncer que, para distraerse de su enfermedad, entra en un mundo artúrico imaginario en el que tendrá que enfrentarse a diversas pruebas para entrar a formar parte de la tabla redonda.

- *Merlin's Shop of Magical Wonders* (1996) de Kenneth J. Burton que cuenta con el veterano actor Ernest Borgnine en el papel de narrador que cuenta a su nieto algunas historias de corte artúrico entre ellas, la más original, la de un mago Merlín contemporáneo que abre una tienda de magia en California.

- *Prince Valiant* (1997) de Anthony Hickox es una fallida producción, aunque contaba con actores tan acreditados como Edward Fox en el reparto, que presenta una construcción visual más propia de *Conan el Barbaro*.

La televisión tampoco ha dejado de producir relatos artúricos durante los últimos años, entre los que destacaremos dos:

- *Merlín*, serie producida por la NBC en 1998 con un generoso presupuesto de 30 millones de dólares y protagonizada por Sam Nelly y que reconstruye la historia artúrica desde la perspectiva del mago Merlín. La historia, aunque muy cuidada, es un poco confusa y quizás larga en exceso.

- *The Mists of Avalon* dirigida en 2001 por Marion Zimmer Bradley en la que el mito artúrico es presentado desde la óptica de las mujeres protagonistas de la historia con un reparto encabezado por Angélica Houston. Esta miniserie de cuatro horas de duración recupera los componentes paganos de la historia pero plantea una historia de difícil seguimiento con muchas subtramas y un encaje final un tanto forzado entre ellas.

Más recientemente han aparecido otras adaptaciones para la gran pantalla que añaden nuevos puntos de vista a la historia como *El Rey Arturo* (2004) dirigida por Antoine Fuqua y protagonizada por Clive Owen, Iona Gruffud, Mads Mikkelsen, Joel Edgerton y Hugh Dancy. El film plantea la historia sin apenas componentes míticos y dentro de un marco temporal que no había aparecido en ninguna de las películas anteriores: el rey Arturo y sus caballeros son claramente unos hombres del mundo romano que ven desmoronarse su sociedad y tratan de proteger a los suyos, la historia aparece así planteada en plena transición del Imperio Romano a los siglos más oscuros de la Edad Media.

En 2006 está previsto el estreno de la última, por el momento, adaptación a la gran pantalla del drama *Tristan e Isolda* dirigida por Kevin Reynolds y con James Franco y Sophia Myles en los papeles protagonistas.

Hemos evitado deliberadamente cualquier referencia al cine español hasta el momento. Si siempre es una cuestión digna de debate la supuesta incapacidad del cine español para el cine de género, algo, que, en mi opinión, se desmiente claramente a poco que analicemos la trayectoria histórica de nuestro cine, no sería disparado pensar que el mito artúrico, que, evidentemente, no tiene un papel tan central en nuestra cultura como en la anglosajona, no habrá generado un especial interés entre nuestros realizadores.

Pues, en efecto, así es, dentro del corpus del cine español, sólo podemos contar con dos películas que toquen temas artúricos de forma directa.

La primera titulada *Parsifal*, realizada en 1951 por Daniel Malgrané y Carlos Serrano de Osma, reconstruye el mito de este héroe desde una perspectiva wagneriana, heredera del gran interés, ya desde el siglo XIX, por Wagner de la elite cultural barcelonesa y teniendo muy en cuenta el componente de redención religiosa de la

historia, así como una aplicación moralizante a la incertidumbre propia de los inicios de la guerra fría.

La segunda, *Merlin*, dirigida y producida por Adolfo Arrieta en 1990 se enmarca dentro del cine experimental y de vanguardia de los años 80, conectado con la movida madrileña. No deja de ser un pequeño experimento narrativo rodado con una pobreza de medios considerable en escenarios naturales como el Castillo de Loarre o en un lugar tan marcado por los ecos de la leyenda del Grial como San Juan de la Peña.

Además de estas dos obras, artúricas propiamente dichas, también aparecen referencias artúricas en otras películas españolas como *Fata Morgana* dirigida por Vicente Aranda en 1966 con Teresa Gimpera en el papel protagonista y enclavada dentro de la corriente de renovación del lenguaje cinematográfico de la Escuela de Barcelona, que introduce en España muchos de los ecos de la *nouvelle vague* francesa.

Más difusión tuvo otra película como es *Tristana*, dirigida por Luis Buñuel en 1970 y que conjuga la novela original de Benito Pérez Galdos con el mito de Tristán, visto desde una perspectiva femenina. La protagonista (Catherine Deneuve) esta enamorada del joven Horacio (Franco Nero) pero se ve obligada por las circunstancias a casarse con su protector Don Lope (Fernando Rey). El esplendido reparto se completa con otros actores como Lola Gaos, Antonio Ferrandis, José María Cafarrel o Juanjo Menendez. La película, tras una accidentada producción y rodaje en Toledo, resultó bastante escandalosa para la España del momento, pese a que su lenguaje visual es menos simbólico y experimental que el de otras películas de Buñuel.

Como comentábamos al principio y hemos tratado de demostrar, siquiera brevemente, el mito del rey Arturo, sus caballeros y su mundo ha sido un tema recurrente en la historia del cine, habiendo sido tratado unas veces con más fortuna que otras pero algo tendrá este mito cuando distintas generaciones de hombres en distintas épocas y por diferentes motivaciones vuelven sus ojos hacia él.

Quizás la enseñanza mayor sea que las ideas de bien y justicia son tan inalterables, indestructibles y eternas como la espada Excalibur.

Bibliografía

HARTY, Kevin J. (ed) (2002). *Cinema Arthuriana*. Jefferson, North Carolina: McFarland&Company Publishers.

RIAMBAU, Esteve y Casimiro TORREIRO (1996). *Historia General del Cine*. Doce Volúmenes. Madrid: Cátedra.

GUBERN, Román, José Enrique MONTEVERDE, José Enrique PÉREZ PERUCHA, Esteve RIAMBAU y Casimiro TORREIRO (1997). *Historia del Cine Español*. Madrid: Cátedra.

Página web:

The Internet Movie Database (1990-2007). IMDb Inc. Available at: <www.imdb.com>.

Acercamiento a *Parsifal* (1951) de Daniel Mangrané y Carlos Serrano de Osma.

Javier MARTÍNEZ ROMERA

Universidad de Valladolid

La película *Parsifal* de Daniel Malgrané y Carlos Serrano de Osma se presenta como la más antigua y casi única aproximación del cine español a los temas artúricos. De hecho, sólo comparte con *Merlín* (1990) de Ivan Zulueta la aportación del cine español a lo que, según el término acuñado por Kevin J Harty¹, podríamos denominar *cine artúrico*.

Si bien el nuevo prodigio presentado por los hermanos Lumière en 1895 pronto tuvo una considerable aceptación en España e incluso se puede llegar a hablar de una edad de oro en la producción de filmes mudos en los años 20, la llegada del cine sonoro y la competencia de los filmes foráneos, sobre todo norteamericanos doblados, hecho permitido por la legislación introducida en 1933 y la aún más restrictiva de 1941, evitaron que la producción cinematográfica en España llegase a cristalizar en una industria potente y asentada, situación que se ha mantenido hasta nuestros días.

Por si esto fuera poco, el control absoluto que la censura ejerció sobre las producciones desde el final de la guerra civil, dejó un margen muy escaso a los creadores para realizar películas de corte personal o innovador, poco rentables desde un punto de vista comercial y difíciles de defender frente a los estrechos cánones morales y estéticos de la censura.

Así, el panorama cinematográfico español de 1951² se reducía poco más que a dramas históricos de corte nacionalista que cantaban las glorias pasadas del imperio español (*Alba de América* o *La Leona de Castilla*, ambas dirigidas por Juan de Orduña en 1951), comedias costumbristas (*Dos granujas en el rastro* de Antonio del Amo, 1951), cine musical de corte folclórico *Duende y misterio del flamenco* (1952) de Edgar Neville, cine de temática religiosa o de acerada carga anticomunista (*La señora de Fátima* o *Murió hace quince años*, dirigidas por Rafael Gil en 1951) o el arranque de

¹ Harty, Kevin J. (ed) (2002). *Cinema Arthuriana*. Revised edition. Jefferson, North Carolina, and London: MacFarland.

² La mayor parte de la información obtenida en este artículo, así como muchas pistas bibliográficas necesarias para su elaboración han sido obtenidas del artículo *Daniel Mangrané and Carlos Serrano de Osma's Spanish Reel Parsifal (1951): a Rare Specimen* de Francisco J. De La Plaza y Juan M. Zarandona Fernández; actualmente en prensa y que me ha sido gentilmente facilitado por el Dr. Zarandona.

un cine más innovador que seguía las pautas del neorrealismo italiano personificado en Luís García Berlanga (*Bienvenido Mr. Marshall* de 1952) y en Juan Antonio Bardem (*Cómicos* de 1952, *Muerte de un ciclista* de 1955 y *Calle Mayor* de 1956. Muy destacable es la película de José Antonio Nieves Conde, *Surcos* (1951) que reflejaba con desacostumbrado realismo los problemas de la creciente emigración del campo a la ciudad.

No se de extrañar, por lo tanto, que una producción cinematográfica inspirada en una obra musical de Richard Wagner fuera algo totalmente atípico en el cine español de 1951 y que la obra fuera un completo fracaso en cuanto al número de espectadores y a su repercusión entre el público, acostumbrado a unos planteamientos filmicos totalmente diferentes. Pese a esto, es innegable la audacia de la película en su época y son dignos de comentario alguno de sus méritos artísticos, cómo veremos más adelante.

Para comprender el contexto barcelonés en que se realizó la película es necesario señalar que Barcelona ha contado desde siempre con una gran tradición Wagneriana. Fue la primera ciudad española en poner sobre el escenario una ópera de Richard Wagner; *Tannhäuser* en 1862, adelantándose en dos años a Madrid. El 31 de diciembre de 1913, *Parsifal* se estrenó en Barcelona en el Teatro del Liceo en una sesión nocturna entre las doce y las seis de la mañana, al caducar esa misma noche los derechos de autor que protegían la opera durante los treinta años posteriores a la muerte de Wagner, siendo así la primera ciudad del mundo en presentarla ya fuera del control exclusivo del teatro de Bayreuth, depositario casi sagrado del legado wagneriano.

En 1951, Barcelona celebró el 50 aniversario de la fundación de la Asociación Wagneriana mediante un amplio abanico de actividades, incluidas representaciones de ópera, exposiciones y conferencias. En este contexto se incluye también la película *Parsifal* que participa del clima de euforia wagneriana de ese momento, teniendo en cuenta también el posible tirón comercial, siempre muy restringido, que podría tener una película de tema wagneriano en la línea de los otros actos que se estaban celebrando.

En concreto, la película es una adaptación directa de la obra musical de Wagner, y no una reelaboración de las fuentes en las que se basó el compositor, algo aun más infrecuente en la historia de las adaptaciones de la obra al cine. Pese a esto, en la película no hay parlamentos cantados, sino que sólo la música acompaña a la forma de transmisión más poderoso del film, que son las imágenes, algunas muy poéticas y sugerentes y, aún más meritorias, teniendo en cuenta los escasos recursos de producción del cine español de posguerra en general y, de esta película, en particular.

La película, además, incorpora elementos propios de la época en que fue realizada. Esta construida como un gran *flashback* en el que la historia de Parsifal la leen dos soldados que encuentran un libro en una iglesia destruida en una hipotética III Guerra Mundial, muy en consonancia con el terror atómico y el ambiente de Guerra Fría, propio de la época de su realización.

Además de en ese trasfondo, la película también entra en contacto con el público al estar claramente ambientada en la España del tiempo de los Godos, tras la caída del Imperio Romano y en las montañas de Montserrat, lugar ligado a la leyenda del Grial, y muy del agrado del público barcelonés, receptor potencial mayoritario de la película. Los nombres de los personajes también se han adaptado en algunos casos para darles un toque aun más hispánico (Gurnemancio, Roderico...)

El tono del filme, por otra parte, es totalmente cristiano, menos imbuido de los elementos budistas y panteístas presentes en el original de Richard Wagner.

Gran parte de la emoción de la película se basa en el trabajo de los actores que, rescatan elementos gestuales y expresivos más propios del cine mudo. La existencia de largos pasajes sin dialogo permite apreciar la música y dejar la transmisión del mensaje en manos de la capacidad gestual de los actores.

Los directores del film fueron Daniel Mangrané (1910-1985), químico de profesión e hijo de una acaudalada familia barcelonesa, que siempre mostró especial inclinación por los temas wagnerianos y por el cine, llegando a montar a finales de los años treinta una empresa de distribución cinematográfica. Además de *Parsifal*, dirigió otra película de corte mucho más convencional titulada *El duende de Jerez* en 1953.

Aunque buen conocedor del cine, Malgrané recurrió a otra persona que le ayudase con los aspectos más técnicos de la producción, Carlos Serrano de Osma (1916-1984) que ostenta una filmografía corta pero con tendencia hacia el ascetismo y la espiritualidad, algo muy del gusto de Malgrané y que encajaba muy bien en su proyecto³.

Ya hemos comentado como gran parte de la fuerza expresiva de la película reside en sus imágenes; mérito achacable en gran parte al director de fotografía Cecilio Paniagua (1911-1979), profesional de muy acreditado prestigio ya desde los años treinta y que, posteriormente, llegó a encargarse de superproducciones norteamericanas rodadas en España como *La caída del Imperio Romano* (1964) o *Patton* (1970).

La elección de los actores también fue una decisión arriesgada ya que Gustavo Rojo (Montevideo, 1925) había iniciado su carrera en 1944 pero era poco conocido en España. Con posterioridad, realizaría más películas en España, pero desarrolló el grueso de su carrera en México, con alguna incursión en Hollywood en los años sesenta y setenta para luego pasar a realizar trabajos casi exclusivamente para televisión.

³ Serrano de Osma realizó desde mediados de los años 50 diversos documentales de corte turístico y promocional de diversas zonas de España. Entre ellos *Tierras de Soria* (1959) y *Soria, Doce linajes* (1959).

Ludmilla Tcherina (Paris 1924, París 2004) fue una gran figura de la danza, pero no desarrolló una carrera cinematográfica excesivamente larga, restringida solamente a colaboraciones en papeles puntuales en producciones españolas, italianas, francesas e incluso norteamericanas, casi siempre en papeles relacionados con la danza.

Parece claro que ambos actores fueron elegidos por Malgrané más en función de su fisicidad para los papeles que por otros criterios. Es destacable el hecho de que Luzmila Tcherina interprete tanto a Kundria (morena) como a la madre de Parsifal (rubia), una novedad en las adaptaciones de la obra de Wagner con un claro simbolismo.

En resumen, podemos decir que *Parsifal*, resulta una película de considerable interés, con unos presupuestos artísticos insólitos para el cine español del momento y una más que destacable factura técnica que disimula muchas de sus carencias y la pobreza de medios materiales con que hubo de producirse.

FICHA DE LA PELÍCULA

Género: Drama musical.

Argumento: Historia libremente inspirada en antiguas leyendas y poemas sobre el Santo Grial y en la ópera de Richard Wagner del mismo título.

Duración: 99 minutos (blanco y negro).

Directores: Daniel Mangrané y Carlos Serrano de Osma.

Productor: Daniel Mangrané.

Guión: Daniel Mangrané, Francisco Naranjo, Ángel Zuñiga, Carlos Serrano de Osma.

Diálogos: José Antonio Pérez-Torreblanca.

Fotografía: Cecilio Paniagua.

Efectos especiales: Daniel Mangrané.

Música: Richard Wagner.

Adaptación musical: Ricardo Lamotte de Grignon.

Estreno: 21 de diciembre de 1951 (Valencia)

28 de enero de 1952 (Madrid y Barcelona)

Reparto:

<i>Parsifal:</i>	Gustavo Rojo.
<i>Kundria:</i>	Ludmilla Tcherina.
<i>Roderico:</i>	Ángel Jordán.
<i>Madre de Parsifal:</i>	Ludmilla Tcherina.
<i>Parsifal niño:</i>	José Luis Hernández.
<i>Klingsor:</i>	Félix de Pomés.

<i>Gurnemancio:</i>	Carlo Tamberlani.
<i>Amfortas:</i>	Alfonso Estela.
<i>Titirel:</i>	José Bruguera.
<i>Enano:</i>	Jesús Varela.
<i>Anciana:</i>	Teresa Planell.
<i>Alisan:</i>	Ricardo Fusté.
<i>Mujer prisionera:</i>	Lupe de Molina.
<i>Jefe de los Bárbaro:</i>	José Manuel Pinilla.
<i>Primer soldado:</i>	José Tuset.
<i>Segundo soldado:</i>	Victoriano González.
<i>Orgullo:</i>	Carmen de Lirio.
<i>Ira:</i>	Nuria Alonso.
<i>Gula:</i>	Toni Domenech.
<i>Pereza:</i>	Rosa Manero.
<i>Envidia:</i>	Elena Montevar.
<i>Codicia:</i>	Josefina Ramos.
<i>Avaricia:</i>	Carmen Zaro.

Bibliografía

BORAU, José Luis, y otros (eds) (1998). *Diccionario del cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España / Alianza Editorial.

GUBERN, Román, y otros (2004). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.

HARTY, Kevin J. (ed) (2002). *Cinema Arthuriana*. Revised edition. Jefferson, North Carolina, and London: MacFarland.

PÉREZ-PERUCHA, Julio (1983). *El cinema de Carlos Serrano de Osma*. Valladolid: 28 Semana Internacional de Cine de Valladolid.

TORRES, Augusto M. (1996). *Cine español*. Madrid: Espasa.

Introducción a *Merlín* de Adolfo Arrieta (1990)

Javier MARTÍNEZ ROMERA

Universidad de Valladolid

La película *Merlín* realizada por Adolfo Arrieta en 1990 es la segunda aportación del cine español, al menos por el momento, a la larga nómina internacional de adaptaciones de temas artúricos al cine. El largo paréntesis transcurrido entre *Parsifal*, realizada por Daniel Mangrané y Carlos Serrano de Osma en 1951, y esta producción hace que podamos plantear pocos paralelismos entre ellas; sino, más bien constatar, cómo parten de unos presupuestos estéticos y de realización bastante alejados entre sí.

Pese a esto, podemos señalar como, al igual que *Parsifal*, *Merlín* es una obra totalmente atípica dentro del cine español de su época, aunque tenga bastantes puntos de contacto con el cine de la década de los ochenta, al menos en cuanto a estética. Se trata, en definitiva, más de un experimento cinematográfico personal que de una producción industrial preocupada por su rendimiento en taquilla. La carencia de medios es latente y la fuerte impronta personal de su autor abarca toda la obra, ya que además de director, Zulueta fue también productor, guionista y montador de la misma.

Adolfo Arrieta nació en Madrid en 1942 y su última obra cinematográfica ha sido, precisamente, *Merlín*. Su carrera como director se ha realizado mayoritariamente en Francia, donde dirigió seis películas entre 1969 y 1983. A su regreso a España estuvo muy bien relacionado con los ambientes de la movida madrileña y realizó para televisión española algunos episodios de la serie *Delirios de Amor* (1989).

Debido a su particularidad temática y a la extrema pobreza de medios con la que fue rodada, *Merlín*, no llegó a estrenarse nunca en sala comercial. Fue rodada mayoritariamente en interiores naturales, entre los que destaca el castillo de Loarre en Huesca y su reparto era casi totalmente desconocido en su momento, aunque el caballero Galván fuera interpretado por el hoy muy popular Francis Lorenzo, que en aquel momento estaba en los inicios de su carrera y había realizado tan sólo una película.

El film está basado en *Los caballeros de la tabla redonda* de Jean Cocteau y, debido a su ya comentada extrema pobreza de realización, se centra, fundamentalmente, en el análisis de las luchas y relaciones de poder entre los personajes, por lo que puede prescindir casi totalmente del rodaje en exteriores.

Aunque, como hemos visto, nunca ha llegado a estrenarse en sala comercial y es, por ello, un gran privilegio su presentación en estas jornadas, si alcanzó en su momento cierta repercusión en el ambiente cultural y de la movida madrileña. El propio escritor Luís Antonio de Villena en su novela *Madrid ha muerto: esplendor y caos en una ciudad feliz de los ochenta* recrea el ambiente de aquella época y cita la película.

Me permito reproducir dicha cita por la fidelidad con la que recoge el ambiente del momento en que se concibió la película y por ser unas de las escasísimas referencias sobre la misma.

Luís Antonio de Villena muestra en su novela la movida de los 80 a través de un joven aspirante a escritor venido de provincias y fascinado por los destellos de la capital. Ese narrador descubre las luces y las sombras de la noche y presenta a sus protagonistas. No sólo a los reales y famosos sino también a personajes representativos de la fauna madrileña. En esta ocasión asiste a una fiesta:

En la casa de Juan March, criados impecablemente uniformados pasaban copas y copas y guardaban muchas más en el bufet, si las buscabas. Había música, y yo creí al principio que eran discos desparramados en la megafonía interior. Pero no, era en directo. Grupos diversos -teloneros, supongo- se turnaban tocando y jadeando en una esquina, en medio de tantos esplendentes salones que se comunicaban hasta terminar en una piscina cubierta y en un jardín cuya inmensa puerta de cristal -pese al frío- permanecía entreabierta. Y la gente -los modernos, todos los que estaban allí, tras la cena privada- bailoteaba y hablaba y daba brincos y se reía, y literalmente -y con entera tranquilidad- se metía de todo. Allí, al parecer, nada estaba mal visto y eso me pareció tan maravilloso como alucinante. Adolfo Arrieta (entre canuto y canuto) me hablaba de Jean Cocteau y de una película que pensaba él hacer sobre el mago Merlín. Y vi que Pedro Almodóvar (al que no conocía sino de vista) se lo pasaba pipa al lado de quien, por entonces, era todavía su musa / muso, un chico rubio, delgado y voluntariosamente descoyuntado llamado Fabio de Miguel, pero que se hizo decir (pintado y ceñido en glamurosos pantalones de lamé) Fabio McNamara. Cuando le señalé el grupo, Arrieta miró con vaguedad, e hizo como si no los viera (podía ser verdad) o no le interesaran. (37).

FICHA DE LA PELÍCULA

Género: Drama.

Argumento: Historia basada en *Los caballeros de la tabla redonda* de Jean Cocteau.

Duración: 60 minutos (color).

Director: Adolfo Arrieta.

Guión: Adolfo Arrieta.

Fotografía: Carlos Gusi.

Música: De archivo

Sonido: Ibiruku

Decorados: María Elena Sanchos

Montaje: Adolfo Arrieta

Maquillaje: Caitlin Achenson

Productor: Adolfo Arrieta.

Productor ejecutivo: Miguel Ángel Pérez Campos.

Estreno: Nunca estrenada en sala comercial.

Reparto:

Galvan: Francis Lorenzo.

Reina: Clara Sanchis.

Arturo: Gonzalo Arnedo.

Lancelot: Javier Grandes.

Galahad: Martin Puente.

Segramor: Gaby Moreno.

Blandina: Anjelica Barea.

Bibliografía

BORAU, José Luis, y otros (eds) (1998). *Diccionario del cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España / Alianza Editorial.

GUBERN, Román, y otros (2004). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.

HARTY, Kevin J. (ed) (2002). *Cinema Arthuriana*. Revised edition. Jefferson, North Carolina, and London: MacFarland.

TORRES, Augusto M. (1996). *Cine español*. Madrid: Espasa.

VILLENA, Luis Antonio de (2006). *Madrid ha muerto: esplendor y caos en una ciudad feliz de los ochenta*. Barcelona: El Aleph Editores.

Merlín (1901): una ópera artúrica española de Isaac Albéniz

Juan Miguel ZARANDONA

Universidad de Valladolid

Isaac Albéniz (1860-1909), el gran compositor de música clásica española, también cayó bajo el amable influjo de la materia artúrica durante un pasaje de su vida personal y artística. Sin embargo, este hecho no se ha sabido, en la amplitud que se merece, hasta fechas muy cercanas¹.

El 20 de junio de 1998, se estrenó en el Auditorio Nacional de Madrid, la opera *Merlín*, de Isaac Albéniz, en versión de concierto, respetando el libreto original en inglés. Dicha opera se terminó de componer hacia el año 1898, en Londres, o, lo que es lo mismo, cien años antes, lo que ha sido calificado como un abandono increíble de la obra del mítico músico y una falta de interés evidente por evaluar de forma completa su obra. Hoy se reconoce que su luminosa faceta de pianista ha ensombrecido otras, y que el compositor quiso durante toda su vida alcanzar también el éxito en los escenarios, lo que se comprueba al contemplar los más de treinta títulos conservados entre operas, zarzuelas y dramas líricos.

Entre estos dos momentos hubo algunos otros que salvan, en cierta medida, la negligencia y la reputación de los aficionados o expertos en Albéniz y en música española:

— En 1898, el Preludio del Primer Acto fue escuchado en Barcelona ejecutado por la *Associació Filarmònica* de la ciudad.

— En 1905, después de algunas audiciones esporádicas, parciales y en versión concierto, tuvo lugar una audición completa en Bruselas, en la casa particular de la familia Tassel, con el libreto traducido al francés, sin escena ni orquesta, pero con el mismo Albéniz al piano.

— En 1905, entre las audiciones esporádicas antes mencionadas, sobresale la del Preludio del Primer Acto que fue ejecutado en el salón de conciertos Grand Harmonie de Bruselas.

¹ La mayor parte de la información recogida en los párrafos de esta reseña fue consultada en los textos que figuran en la bibliografía recogida a final de la misma.

— El 18 de diciembre de 1950, se llevó a escena en Barcelona, finalmente, la opera, en versión española de Manuel Conde, por parte de la sección escénica del Club de Fútbol Junior, que solía representar operas de tanto en tanto, en el Teatro-Cinema Tívoli. Se trató de una versión, aunque meritoria, por ser la primera y la única hasta el presente, muy manipulada y mutilada y llevada a cabo por un grupo de aficionados.

En consecuencia, conviene repetir que la opera no llegó a representarse en vida del autor y que el estreno escenificado de la versión original de *Merlín*, en inglés y completa, sigue siendo una tarea pendiente.

El origen del interés por la temática artúrica se lo inoculó a Isaac Albéniz el poeta victoriano Francis Burdett Money-Coutts (1852-1923), de familia noble y propietario de una gran fortuna, quien publicó una trilogía con el título global de *King Arthur* en 1897, bajo el influjo firme de la inmensa devoción renovada por los asuntos de Camelot durante la era victoriana, e inspirado en el romance medieval *Le Morte Darthur* de Thomas Malory (siglo XV). El español, que se encontraba en aquel entonces en la ciudad de Londres, para ampliar conscientemente sus horizontes artísticos, desarrollarse como creador y tratar de conquistar Europa, trabó una amistad duradera con el inglés, y este último, admirador de su música, consiguió persuadirlo para que firmara un contrato generoso por el que se comprometía a convertir los tres dramas en sendas operas. De esta forma el acaudalado Coutts se convirtió, además, en el mecenas económico del artista Albéniz, con quien pretendía alcanzar la fama como poeta y libretista. Después de muchos avatares, entre los que se ha de contar con la implacable temprana muerte del músico, Albéniz sólo llegó a concluir la primera, *Merlín*, por primera vez en 1898, y de forma renovada y final en 1902, mediar la segunda, *Launcelot*, y no iniciar la tercera: *Guenevere*. Coutts ansiaba que ambos llevaran a cabo un correlato celta e inglés de la saga germánica de los Nibelungos, musicada y vocalizada por Wagner, y con ello establecer el fundamento de una ópera nacional inglesa. No tuvieron demasiado éxito, al menos del inmediato.

Por otra parte, no conviene olvidarse de otro proyecto que sí lograron llevar a término: La opera *Henry Clifford* (1895), cuyo libreto también era de Coutts.

Debido a estos antecedentes, se comprende fácilmente que el *Merlín* no se entienda sin el aliento de una profunda devoción por Wagner, culto muy general en toda Europa por aquel entonces, pero particularmente intensa en la Barcelona natal del compositor en el periodo modernista de entresiglos. Él mismo, Isaac Albéniz, dirigió el *Tristán* del maestro alemán en el teatro del Liceo a finales del XIX, y fue socio fundador de la renombrada *Associació Wagneriana*, refugio de poetas devotos y músicos enamorados del germano, en particular, y de los nuevos tiempos en general, y dedicada, sobre todo, a organizar conferencias, publicar libros, montar conciertos y puestas en escena, y traducir al catalán los libretos de Wagner. La sociedad catalana de entonces se encontraba en una lucha que concebía semejante a la de la alemana por afianzar su identidad cultural y nacional, la *Renaixensa*. El hecho de que Wagner asociará el catalán Montsalvat, en su *Parsifal*, con la sede del Santo Grial no hizo más que ayudar a la identificación.

Hoy se sabe, además, que en la biblioteca particular del músico español, figuraban en lugar de honor las partituras de las operas de Wagner, las de tema artúrico, *Tristan und Isolde*, y todas las demás, *Das Rheingold*, *Die Walküre*, etc., anotadas y subrayadas de propia mano. Por ello, el interés de Albéniz por la materia artúrica no fue artificial, como algunos se han lamentado, ni se debió del todo a los poderes de persuasión de Money-Coutts, su benefactor. El interés ya había surgido en él en su Barcelona natal, y, por añadidura, tampoco fue el primer catalán de la época que compuso una obra operística artúrica. Este honor le corresponde a Amadeu Vives con su *Artus* de 1895.

Sin embargo, aunque el referente wagneriano es claro y nítido, no es exclusivo. Albéniz no puede dejar de ser él mismo, ni dejar de beber en la tradición del resto de su obra musical, por lo que aporta rasgos muy ibéricos a su recreación de la materia de Bretaña. El elemento más destacable en esta línea sería las danzas sarracenas de Nivian, una esclava morisca, en el Tercer Acto, con lo que nos transporta al mundo mágico español de las leyendas de moros y cristianos, cautivos y cautivas.

Llegados a este punto de lo peculiar de la opera de Albéniz, por lo que se refiera a los rasgos que la caracterizan conviene señalar, como más sobresalientes, la siguiente selección:

— El procedimiento del leitmotiv, de cuño wagneriano, como elemento unificador que aporta gran cohesión estructural.

— También es wagneriano la ausencia de cantos simultáneos con lo que se gana una gran claridad en la enunciación.

— La orquestación solida y rotunda, pero ágil al mismo tiempo.

— Grandes hallazgos orquestales: usos novedosos de trompetas y timbales, elementos precursores de los logros del impresionismo musical.

— Tratamiento novedoso y ambicioso de la voz.

— La riqueza armónica, la variada modulación y la gracia rítmica, todas ellas en común con su obra pianística.

— Los juegos de contrastes dinámicos.

— La frescura y la fluidez de la melodía, sin florituras.

— La plasticidad asombrosa, casi cinematográfica.

Otro rasgo que utiliza, de forma inédita en el repertorio operístico, es el del canto gregoriano; en concreto, la inclusión de himnos religiosos latinos en su estado puro, sin acompañamiento alguno. Así ocurre con un himno de San Ambrosio, grabado según la pronunciación medieval de los monjes ingleses, composición que adquirió una función litúrgica de celebración de la Navidad, el día en que comienza la acción de *Merlin* (Acto I):

Veni, Redemptor gentium,
ostende partum Virginis;
miretur omne saeculum
talis decet partus Deum

Finalmente, aunque se sigue bastante fielmente a Malory, hay ciertas novedades en el tratamiento de los argumentos, motivos y personajes artúricos que han de ser atribuidas en gran medida a las operas de Wagner. Morgana adquiere un gran protagonismo y se convierte en el gran poder maléfico de la obra. Nivian, lo mismo que el grupo de sus compañeras, aparte de la novedad de presentarse como una seductora bailarina hispanosarracena, está totalmente sometida, mediante un encantamiento, a Morgana, a la que no puede dejar de obedecer. Esta Nivian, no responsable de sus actos, no sólo pierde a Merlín con sus ondulaciones sino a un grupo de gnomos, cuya misión es guardar un oro en una cueva de clara inspiración wagneriana. Morgana quiere vengarse de Merlín y encerrarlo para siempre, y obliga a su esclava, aunque bajo promesa de concederle la libertad, a que seduzca y engañe al mago. Éste quiere apoderarse del dorado metal de los gnomos para utilizarlo en favor de sus planes acerca de Arturo. En teoría Merlín se aprovecha de que las danzarinas han seducido y distraído a los gnomos para entrar en la cueva. Sabe que corre un gran peligro y que ha comunicado a Nivian la manera de dejarlo allí encerrado para siempre, pero se confía y entra... para siempre. La entrada del mago en la cueva será su final.

Como ya se ha indicado, la opera se escuchó en Madrid cien años después, para gran sorpresa de todos -público, crítica e intérpretes-, en una versión de concierto el 28 de junio de 1998. Lo que más concitó la atención fue el hecho de ser una composición casi completamente independiente del estilo español característico del compositor, el de la *Suite Española*, *Recuerdos de España*, *Cantos de España* o la magistral *Iberia* (1908).

Y se ha de agradecer esta recuperación al entusiasmo y al esfuerzo de José de Eusebio, Director de la Orquesta Sinfónica de Madrid, quien dedicó muchas horas para localizar y reconstruir, desde varias fuentes documentales incompletas, la partitura original, y quien en el librito que acompaña a la grabación de la misma, en un doble disco compacto que salió al mercado en el año 2000, se interroga y nos interroga a todos sobre cómo ha sido posible que nadie lo haya intentado con anterioridad, el esfuerzo de grabarla, por qué nunca ha sido estrenada escénicamente en su versión original, y por qué no se ha reivindicado todavía la transcendencia de esta obra lírica de Albéniz. Confiesa ignorar las respuestas y, ante todo, querer recuperar para la música universal este siglo perdido, reivindicar la obra y hacerle justicia, pues la considera llamada a instalarse en el repertorio de la lírica internacional.

En consecuencia, hoy en día, gracias al tenaz y respetuoso esfuerzo para rescatar la partitura de José de Eusebio, y de todos aquellos que le acompañaron en esta aventura, ya podemos disfrutar de una grabación que nos permite conocer a un Albéniz distinto al de sus populares piezas de piano enraizadas en el folclore andaluz; un Albéniz inédito y que sabe participar con éxito de un tema universal, el del mago Merlín, con lo que se vuelve menos cierta la acusación de falta de cosmopolitismo y exceso de insularidad de la música española de entonces.

Las voces que componen el elenco de solistas que participaron en la grabación fueron las siguientes: Carlos Álvarez (barítono), como Merlín; Plácido Domingo (tenor), como el Rey Arturo; Jane Henschel (soprano), como el Hada Morgana; Ana María Martínez (soprano), como Nivian; Carlos Chausson (bajo), como el Arzobispo de Canterbury; Christopher Maltman (barítono), como Mordred; Javier Franco (barítono), como Sir Pellinore; Felipe Bou (bajo), como Sir Héctor de Maris; José López Ferrero (tenor), como Kay; Javier Roldán (bajo), como el Rey Lot de Orkney; Ángel Rodríguez (tenor), como Gawain. Junto a todos ellos el Coro Nacional de España, el Coro de la Comunidad de Madrid, y la Orquesta Sinfónica de Madrid, bajo la batuta del mismo José de Eusebio.

Ya sólo nos queda aguardar a la definitiva puesta en escena, o primera representación completa y en versión original de la ópera, que se anuncia por parte del Teatro Real de Madrid dentro de su programación para el año 2003. Todo un acontecimiento.

Bibliografía

ALBÉNIZ, Isaac (2000). *Merlín. Opera in three acts*. Grabación sonora. S.L.: Decca 2000.

EUSEBIO, José de (2000). «La excálibur de Albéniz», en ALBÉNIZ, Isaac: *Merlín. Libreto*. S.L.: Decca 2000 - PILES, Editora de Música, pp. 37-40.

CLARK, Walter Aaron (1998). *Isaac Albéniz: A Guide to Research*. New York: Garland.

CLARK, Walter Aaron (1999). *Isaac Albéniz. Portrait of a Romantic*. Oxford: Oxford University Press.

CLARK, Walter Aaron (2002a). *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*. Traducción de Paul Silles. Madrid: Turner.

CLARK, Walter Aaron (2002b). VI. «El imperfecto wagneriano (1898-1904)», en *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*. Traducción de Paul Silles. Madrid: Turner, pp. 205-243.

CLARK, Walter Aaron (2002c). «King Arthur and the Wagner Cult in Spain. Isaac Albéniz's Opera *Merlin*», in *King Arthur in Music*. Edited by Richard Barber. Cambridge: D.S. Brewer, pp. 51-60.

MONEY-COUTTS, Francis Burdett (1897). *King Arthur: A Trilogy of Lyrical Dramas Founded on the Mort d'Arthur of Sir Thomas Malory*. London: John Lane.

MONEY-COUTTS, Francis Burdett (2000a). *Merlin. Libreto*. S.L.: Decca 2000 - PILES Editora de Música, pp. 50-125.

MONEY-COUTTS, Francis Burdett (2000b). *Merlín. Libreto*. Traducción de Liliana Piastra. S.L.: Decca 2000 - PILES, Editora de Música, pp. 50-125.

ROMERO, Justo (2002). *Isaac Albéniz*. Prólogo de Rosina Moya Albéniz. Barcelona: Ediciones Península.

TORRES, Jacinto (2000). «El huidizo Grial de Isaac Albéniz», en ALBÉNIZ, Isaac: *Merlín. Libreto*. S.L.: Decca 2000 - PILES, Editora de Música, pp. 41-45.

El Santo Grial de Rogelio de Egusquiza

Juan Miguel ZARANDONA

Universidad de Valladolid

Junto al Grial. Miscelánea Artúrica, como su mismo nombre indica, se sitúa en la cercanía segura del Santo Grial, en concreto, de un cuadro que lleva dicho nombre del pintor santanderino Rogelio de Egusquiza (1854-1915), cedido generosamente para la ocasión por el Museo de Bellas Artes de Santander. Por lo tanto, no podía permitirse cerrar sus páginas sin añadir una pequeña reseña sobre tal cuadro y tal artista, la cual informe brevemente e indique por donde encaminar los pasos si la curiosidad nos empujara a ello.

Este pintor, reivindicado en tiempos recientes, y recuperado del olvido, gracias a una magna exposición general de su obra, organizada ésta en el año 1995 en colaboración del Museo de Bellas Artes, del Ayuntamiento de la ciudad, y la Fundación Marcelino Botín, es probablemente, el artista español de temática artúrica más destacado de los tiempos modernos y contemporáneos, por calidad y abundancia de su producción al respecto.

La exposición tuvo la fortuna de contar, imprescindible ayuda para la memoria, con un brillante catálogo-manual sobre el artista y su obra¹. En éste se puede leer y aprender que se trata de un artista de una convencida tradición europea. Que tuvo amistad con grandes artistas españoles de su tiempo: Mariano Fortuny y los hermanos Raimundo y Ricardo Madrazo, sobre todo. Que desarrolló buena parte de su carrera artística en París, en el centro de todas las tendencias renovadoras. Que fue un pintor que presenta una poderosa etapa plenamente simbolista, alejada de todo lo local y regional, que lo convierte en una figura atípica dentro del panorama pictórico español de sus años. Que entregó su vida a la pintura y al arte, sin reparar en otros intereses.

Igualmente que su vida y obra, y hasta su existencia, cambiaron radicalmente cuando absorbió la influencia de Wagner y Schopenhauer. Que conoció al músico-poeta personalmente y gozo del bien de su amistad, lo que derivó en una completa adoración, tan característica de la época, por el alemán. En total se le conocen cuatro encuentros con el maestro Wagner entre los años 1879 y 1882, en Munich, Venecia, Berlín y Bayreuth, donde estuvo presente en el estreno del *Parsifal* en julio de 1882.

Por supuesto, es en esta amistad entregada donde le nació el raro interés, para un pintor español, de tratar los temas artúricos de las operas o dramas musicales de Wagner

¹ Véase: VVAA (1995). *Rogelio de Egusquiza (1845-1915)*. Santander: Fundación Marcelino Botín – Museo de Bellas Artes / Ayuntamiento de Santander.

en sus cuadros, como mejor muestra que podía manifestar de su devoción, y tan alejados de los asuntos históricos o de género que tanto también cultivó y mucho y con gran talento buena parte de su vida.

Con sus aguafuertes y lienzos wagnerianos, la mayoría de temática artúrica, se incorporó, eso sí, aunque único entre sus compatriotas, a la gran nómina de pintores, ilustradores, grabadores, decoradores, escenógrafos, etc., que girarán en torno a Wagner y su obra.

Los grandes lienzos artúricos fueron siete, todos ellos avanzados por numerosos estudios y dibujos preparatorios que se conservan, y llevan los siguientes títulos:

- *Kundry* (1906).
- *Elsa de Lohengrin* (1908).
- *Parsifal* (1910).
- *Tristán e Iseo (la muerte)* (1910).
- *Titirel* (1911).
- *Amfortas* (1911).
- *Tristán e Iseo (la vida)* (1912).

Pero antes de llegar a ellos, la serie de los aguafuertes se inauguró en 1893 con *El Santo Grial*. Posteriormente irá produciendo otros como: *Kundry* (1894), *Amfortas* (1894), *Parsifal* (1895), *Titirel* (1895), *Tristán e Isolda (la vida)* (1896). Pueden considerarse éstos como unos primeras ensayos de unos argumentos sobre los que volvería de nuevo, cada vez más seguro y entregado.

Rogelio de Egusquiza falleció en 1915, o, lo que es lo mismo, la materia de Bretaña lo tuvo ocupado como artista hasta casi el final de sus días. Fue tanta su devoción por el asunto que él mismo ordenó que aquel primer aguafuerte de 1893, *El Santo Grial*, tan misterioso y místico, le acompañara en su capilla ardiente. Quiso atravesar el umbral de lo desconocido acompañado, junto al Grial.

No podía, por lo tanto, esta Miscelánea artúrica, elegir mejor cuadro para ilustrar y encabezar su recopilación de trabajos y ensayos, al tiempo que elogiar al artista único.