

# LITERATURA



MARIO BOTERO GARCÍA, EL GRIAL EN CORBENIC: UNA PRUEBA DE CALIFICACIÓN ESPIRITUAL



ENRIQUE CÁMARA ARENAS, 'A DRAMA MIXED WITH OPERA': *KING ARTHUR* DE JOHN DRYDEN Y HENRY PURCELL



SUSANA GIL-ALBARELLOS, de Chrétien de Troyes a Rodríguez de Montalvo. La caballería literaria en la evolución genérica



SUSANA GIL-ALBARELLOS, Génesis y representación del caballero andante en la literatura medieval



JUAN LUIS RAMOS MERINO, LA CABALLERÍA Y LA LEYENDA ARTÚRICA EN LOPE GARCÍA DE SALAZAR



ANTONIO REGALES SERNA, LA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA DEL *PARZIVAL* Y LA TRADUCCIÓN DE LOS TEXTOS MEDIEVALES



ROBERTO RUIZ CAPELLÁN, Y SI LA TIERRA ES MUJER, ¿QUÉ ES EL DESTIERRO? EXILIO Y VIDA AUSENTE EN *TRISTÁN*



JUAN MIGUEL ZARANDONA, LA POPULARIDAD DE LA LITERATURA ARTÚRICA TRADUCIDA EN ESPAÑA

## El Grial en Corbenic: una prueba de calificación espiritual

Mario BOTERO GARCÍA

Universidad de Antioquia

El *Lancelot* en prosa, escrito hacia 1220-1225 por un autor anónimo<sup>1</sup>, es considerado por la crítica ante todo como una novela-río que muestra un ejemplo claro del llamado “amor cortés” o *fin’amor*, privilegiando al mismo tiempo las hazañas caballerescas del héroe epónimo en el contexto del mundo artúrico<sup>2</sup>. Desde esta perspectiva, el amor de Lancelot y de Guenièvre es una especie de motor de las hazañas del héroe: el deseo de mostrarse como el más valiente y esforzado caballero ante los ojos de la reina hace de Lancelot el “mejor caballero del mundo”. Sin embargo, a esta dimensión cortés de la historia se yuxtapone una dimensión que podríamos calificar de “espiritual cristiana” que se traduce a través de la presencia cada vez más insistente del Grial; vemos de esta forma que el autor anónimo del *Lancelot* en prosa retoma estas dos temáticas (el amor cortés y el Grial) proponiendo a *Le Conte du Graal* como la única continuación posible a *Le Chevalier de la charrette*, ambas obras maestras de Chrétien de Troyes escritas a finales del siglo XII, que se constituyen como el origen literario de los temas tratados en el *Lancelot*. En efecto, el *Lancelot* en prosa, texto innovador no tanto por su temática sino por su forma (la prosa) y por el “doble espíritu” que lo mueve, establece una relación entre el amante perfecto (Lancelot) y el servidor perfecto de Dios (Galaad).

El tema del Grial ocupa un lugar fundamental en la economía del texto en la medida en que su presencia en el reino de Logres, es decir el reino de Arturo, engendra una serie de aventuras, pero sobre todo porque el Grial se convierte poco a poco en la aventura por excelencia. En efecto, el texto anuncia varias veces el advenimiento de la aventura suprema, la aventura del Grial, que el Buen Caballero debe llevar a cabo para terminar así con las aventuras de Bretaña<sup>3</sup>; sin embargo, este héroe mesiánico no puede ser de ninguna forma Lancelot, como se podría suponer, ya que la nueva dimensión

---

<sup>1</sup> El *Lancelot* se integra en el ciclo llamado de *Lancelot-Graal* (o Vulgata artúrica), atribuido por los autores anónimos a Gautier Map. Este ciclo se compone de cinco textos (o secciones) de extensión diferente: *L'Estoire del Saint Graal*; *Merlin*; *Lancelot du Lac* (o *Lancelot* en prosa); *La Queste del Saint Graal*; *La Mort le roi Artu*. Las citas del *Lancelot* remiten a la edición de Alexandre Micha: *Lancelot. Roman en prose du XIII<sup>e</sup> siècle*, 9 vol., Genève, Droz, 1978-1983. Se hace referencia, en su orden, al tomo, al capítulo y al párrafo.

<sup>2</sup> Ver a este respecto, Christiane Marchello-Nizia, “Amour courtois, société masculine et figures du pouvoir”, *Annales E.S.C.*, 36/6, 1981, pp. 969-982.

<sup>3</sup> Algunas veces el texto vacila entre “las aventuras del Santo Grial” y “la aventura del Grial” sin que se establezca una diferenciación concreta entre el plural y el singular del término aventura. Se podría pensar sin embargo que el plural designa los acontecimientos que se relacionan con la presencia del Grial, mientras que el singular se refiere a la prueba difícil, aquella destinada al elegido. Ver el episodio de la tumba ardiente (t. 2, LXV, 25) y el de la interpretación del sueño de Galehot (t. 1, IV, 36).

“espiritual cristiana” que se impone poco a poco lo descalifica de entrada para convertirse en el caballero del Grial.

A primera vista, el tema del Grial en el *Lancelot* en prosa pondría de manifiesto la oposición de la ética cortés (Lancelot-Guenièvre) y del ideal religioso (Grial-Galaad) presentes en la novela. Sin embargo, más que una oposición también podríamos ver la relación estrecha que une al “mejor caballero del mundo”, es decir Lancelot, representante de la caballería profana, con el Buen Caballero, el elegido de Dios, representante de la caballería celeste, es decir su hijo Galaad. De esta forma se haría énfasis en la importancia de los dos valores fundamentales de la novela. Es por esto que Lancelot, como símbolo de la caballería terrenal, no es apto para terminar con las aventuras del Grial: su amor por la reina Guenièvre le impide tener éxito en la aventura suprema. Es a su hijo Galaad, cuyos valores no pertenecen al mundo de la caballería cortés, que está reservado ese privilegio. *La Queste del Saint Graal* se basa en esta oposición, pero su germen se encuentra ya en el *Lancelot* en prosa<sup>4</sup>. Las bases están así puestas para permitir el advenimiento del Buen Caballero y para justificar en cierta forma las pruebas del “Palacio de las Aventuras” en el castillo de Corbenic, morada del enigmático objeto denominado Grial en el *Lancelot*. Nuestro propósito es justamente acercarnos a estas escenas donde aparece por primera vez el objeto concreto denominado Grial en el *Lancelot* en prosa; de esta forma podremos establecer cómo, desde su primera aparición en el ciclo, el Grial está envuelto en una atmósfera ambigua, entre el milagro cristiano y lo maravilloso. Nos ocuparemos de las escenas diurnas del Grial, es decir aquellas donde la reliquia tiene una clara función de talismán dentro de la corte, y también de aquellas nocturnas donde el Grial remite a una relación bastante enigmática entre lo sagrado y sus manifestaciones.

\*

Aunque el tema del Grial es evocado varias veces en el *Lancelot* en prosa, su presencia se cristaliza a partir del episodio de la visita de Gauvain, Bohort y Lancelot al castillo de Corbenic. De esta forma, la aventura del Grial confiere una cierta unidad a las aventuras de Gauvain, Lancelot y Bohort: el destino final de estos tres caballeros artúricos se designa como una consecuencia de su estadía en el castillo de Corbenic. Todo sucede como si el autor anónimo quisiera presentarnos al Grial, enigmático, atravesando el alma de cada uno de los tres caballeros otorgándoles lo que cada uno merece, según su disposición ante la reliquia.

Efectivamente, estos tres caballeros artúricos, en su búsqueda constante de aventuras, llegan en momentos distintos y por separado a Corbenic, el castillo donde se encuentra el Grial; allí serán testigos de la aparición de la reliquia: se trata, con algunas variantes, de la manifestación del Grial inaugurada por Chrétien de Troyes, pero ya no se trata de una sola aparición como en *Le Conte du Graal*, sino que éstas se multiplican en el *Lancelot*. Las tres visitas a Corbenic, residencia perfectamente cortesana donde a primera vista reinan el lujo y la alegría, constituyen el primer paso para establecer la jerarquía de los buscadores del Grial, tal como ésta aparecerá en *La Queste del Saint Graal*. De hecho, en esta parte del *Lancelot* en prosa está ya presente uno de los

---

<sup>4</sup> Como se puede ver en el pasaje donde el clérigo Hélie de Toulouse, por medio de las profecías de Merlín, establece un lazo entre el *Lancelot* en prosa y la *Queste del Saint Graal* (t. 1, IV, 33-34).

caballeros más dignos de acercarse a los secretos del Grial: Bohort cuyo encuentro con la reliquia es completamente positivo. Por el contrario, Lancelot, y sobre todo Gauvain, no guardarán un buen recuerdo de su paso por Corbenic.

### **El castillo de Corbenic: un espacio ambiguo.**

Desde un punto de vista arquitectural, Corbenic es una construcción típicamente feudal que sigue el plano de los castillos del siglo XIII, compuesto de fortaleza, torre, palacio principal, capilla, cementerio, etc. No se trata de una fortaleza aislada, sino de un conjunto de construcciones que reúne una pequeña colectividad alrededor del castillo del rey. La fortaleza está tan bien construida que suscita la admiración de los visitantes, como sucede con Gauvain (t. 2, LXVI, 5) y con Lancelot (t. 4, LXXVIII, 45), quienes consideran el castillo como el más bello y fuerte que han visto jamás. Los dos caballeros subrayan la belleza y la solidez del castillo, pero esta imagen de fortaleza inexpugnable contrasta con la facilidad con la cual se puede penetrar en él: Gauvain y Lancelot llegan a un gran valle en la mitad del cual se encuentra el castillo rodeado de un foso y de muros sólidos (es decir que estos elementos tendrían como función impedir el acceso al castillo), sin embargo, los caballeros encuentran fácilmente un puente de madera que les permite la entrada; ésta es libre pues no se encuentra ningún obstáculo concreto ya que la muralla y el foso no cumplen su función primordial (impedir el acceso al castillo); estos elementos son más bien símbolo de prestigio, de nobleza pero al mismo tiempo sugieren la dimensión misteriosa de Corbenic en la medida en que se hace hincapié en la atracción que el castillo ejerce en los caballeros<sup>5</sup>. Es evidente que acceder al castillo de Corbenic no representa ninguna dificultad para ninguno de los tres caballeros artúricos que allí llegan; este hecho se podría interpretar como una forma de atracción (¿ejercida por quién?) hacia los caballeros errantes: se espera la llegada de un caballero, el mejor de todos, para acabar con las “extrañas aventuras” que se producen en Corbenic.

Siguiendo las reglas de la ideología caballerescas, los visitantes son recibidos cortésmente en Corbenic. La corte los acoge de manera tal que expresa a su llegada la “mayor alegría del mundo”; por ejemplo, Bohort recibe los honores a través de bailes y cantos que las doncellas realizan solo para él (t. 4, LXXXI, 7). Desde esta perspectiva, Corbenic es un castillo perfectamente normal, modelo de una visión del mundo noble y cortés que hace énfasis en la abundancia, el lujo y el bienestar. La imagen misma del rey Pelés, el rey del Grial, es una consecuencia de esta idealización de la riqueza; en efecto, en el *Lancelot* en prosa, la imagen del rey del Grial se aleja de la tradición que lo presenta casi siempre enfermo<sup>6</sup>. De hecho, el rey en el *Lancelot* no está enfermo, ni tullido, ni mutilado; por el contrario, es presentado como uno de los hombres más bellos que los visitantes han visto en sus vidas, rodeado de una gran cantidad de vasallos, y además muy bien vestido (t. 2, LXVI, 10; t.4, LXXXI, 5; t.5, XCVIII, 20). De esta forma, el rey Pelés juega un papel fundamental en la puesta en escena noble y cortés del castillo de Corbenic: él es la confirmación de estos valores.

---

<sup>5</sup> No se debe olvidar que el castillo en la literatura artúrica es un lugar propicio a las pruebas sobrenaturales y a sus peligros (Dubost, p. 363).

<sup>6</sup> Recordemos que en *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes y en la mayoría de las *Continuaciones*, el señor del castillo del Grial se presenta siempre enfermo, tullido o mutilado (Marx, p. 19).

## Una realidad maravillosa

Sin embargo, no se debe olvidar que Corbenic es ante todo la morada del Grial, aunque el narrador no lo llama jamás el “castillo del Grial”, sino simplemente Corbenic o la “corte del rey Pelés”. El hecho de ser la morada del Grial confiere al castillo un carácter particular que lo diferencia de una simple residencia feudal, acercándolo en cierta forma a los castillos mágicos o encantados que encontramos a lo largo de la novela. De hecho, esta característica le otorga una atmósfera de misterio que se traduce en las propiedades sobrenaturales del Grial (sobre todo como proveedor de alimento), y en la presencia en el Palacio de las Aventuras de animales fabulosos, de combates simbólicos, de personajes y objetos extraños, etc. Esta reunión de dos ambientes diferentes hace de Corbenic un espacio ambiguo compartido entre realidad y maravilla.

Ya habíamos señalado que, contrariamente a la tradición que ubica la morada del Grial en un lugar donde sólo el elegido puede llegar<sup>7</sup>, Corbenic es presentado en el *Lancelot* en prosa como un lugar fácil de encontrar y muy accesible; es evidente también que los visitantes no encuentran obstáculos reales y concretos que les impidan penetrar al castillo. Sin embargo, cuando el relato se ocupa de acercar los caballeros a Corbenic, se despliega una serie de signos y de símbolos que se pueden relacionar con el carácter misterioso de la morada del Grial; todo sucede como si se buscara facilitar el acercamiento del Buen Caballero, del Elegido, al mismo tiempo que se buscara disuadir a los cobardes. De hecho, si Gauvain llega a Corbenic es porque él no hace caso de las diferentes advertencias que encuentra a lo largo del camino que lo lleva al castillo; por ejemplo, en un cruce de caminos una inscripción le advierte del peligro, basándose en la clásica oposición medieval de derecha-izquierda, y le aconseja tomar el camino de la derecha que está libre de peligros (t. 2, LXV, 34). Ignorando la advertencia, el caballero toma el camino de la izquierda, es decir aquel que lo conduce a Corbenic, pero también aquel donde lo esperan múltiples dificultades.

A pesar de la valentía de Gauvain, la inscripción anuncia el desenlace final de su visita a Corbenic (si toma el camino de la izquierda el caballero sufrirá una humillación), como se verá al final del episodio. Cuando llega al castillo, Gauvain debe enfrentarse a la prueba de la doncella atrapada en una cuba llena de agua hirviendo, pero como se trata de una prueba destinada “al mejor caballero del mundo”, Gauvain no logra liberar a la doncella de su tormento y ésta le dirige una segunda advertencia: puesto que no pudo liberarla, su humillación es inminente (t. 2, LXV, 5).

De la misma forma, Lancelot también es advertido del peligro que lo espera en Corbenic. En efecto, cuando él se dirige allí en compañía de una dama quien ha prometido mostrarle “la cosa más bella del mundo”, en medio del camino se encuentran con una doncella que al enterarse de que la dama conduce al caballero a Corbenic, dice que ésta lo quiere muy poco pues lo lleva a un lugar donde lo espera el deshonor y la vergüenza (t. 4, LXXVIII, 44). Corbenic es así presentado por esta misteriosa doncella como un lugar peligroso, y esta advertencia muestra en cierta forma la reputación del castillo como un sitio amenazante para los visitantes. Pero el caballero ignora las

---

<sup>7</sup> Ver por ejemplo los versos 2964-2991 de *Le Conte du Graal* donde se hace evidente la dificultad que tiene Perceval por encontrar el castillo que le ha señalado el Rey Pescador.

palabras de la doncella y continúa su camino; cuando llega al castillo, los villanos le gritan: “Señor caballero, la carreta os espera” (t. 4, LXXVIII, 44). La imagen de la carreta se relaciona aquí con la derrota pero también con el símbolo del amor profano, tal como se presenta este objeto en *Le Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes; podemos entonces pensar que en el contexto del Grial, la carreta remite sobre todo a una especie de advertencia de la derrota que espera a Lancelot en Corbenic: el encuentro amoroso pero no con la reina Guenièvre sino con la hija del rey Pelés.

Las diferentes advertencias, pruebas, obstáculos, amenazas, tendrían por objeto evitar que cualquier caballero se acerque a la morada del Grial. Sin embargo, se supone que los caballeros fuertes y valientes de la corte del rey Arturo no retroceden ante las dificultades, por el contrario, afrontan todas las pruebas que se les presentan. Desde esta perspectiva, todos estos elementos que buscan en principio evitar el acercamiento a Corbenic, se convierten más en desafíos que en obstáculos reales. Se trata entonces de una especie de juego entre el rechazo y la invitación; un rechazo porque la aventura del Grial está destinada a Galaad, el elegido de Dios, aunque también se anuncian algunas aventuras destinadas a Lancelot; solamente hay pruebas para dos héroes: el elegido del Grial o aquel que le dará la vida. Pero también se trata de una invitación pues las pruebas son presentadas como aventuras a las que ningún caballero artúrico puede resistirse (Ménard, 90).

El hecho es que ninguno de los caballeros sabe quién es el elegido del Grial, y ellos se encuentran de esta forma en una especie de trampa pues deben actuar pero sus acciones, sobre todo en el caso de Gauvain, están destinadas al fracaso. Es por esto que Corbenic puede ser visto y visitado sin dificultad, pues si el Grial ya ha escogido a su caballero, la llegada de los diferentes héroes sería una especie de confrontación que permitiría a través de las pruebas designar al Buen Caballero.

Desde este punto de vista, el castillo de Corbenic está relacionado con los misterios del Grial pero sin ser un lugar maravilloso en sí; en su constitución general es ante todo un castillo feudal “real” del siglo XIII: Corbenic no es invisible ni imposible de encontrar como la tradición presenta al castillo del Grial (Frappier, 1977). Igualmente, los habitantes del castillo se dividen en grupos sociales que tienen en común el hecho de compartir los secretos relacionados con la reliquia; en efecto, es porque la corte desaparece al final de la visita de Gauvain que éste es “castigado” por los villanos.

### **Entre lo real y lo maravilloso**

Las manifestaciones de lo maravilloso en Corbenic están relacionadas con la presencia del Grial; la mayor parte de las veces se trata de “milagros” como el de la comida ofrecida por el Grial, o de hechos que se relacionan con lo sobrenatural cristiano pero que no pueden ser calificados de milagros<sup>8</sup>; en este último caso, se trata en su

---

<sup>8</sup> Jacques Le Goff ha demostrado la diferencia que tienen los términos “maravilloso”, “sobrenatural”, “extraño” según la perspectiva medieval o moderna desde donde se miren, aclarando que no se puede, sobre todo, considerar lo maravilloso desde el punto de vista de T. Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*): “... tanto en el caso de lo extraño como en

mayoría de personajes que sufren un castigo del cual no pueden ser liberados, y que parecen hacer parte de la vida cotidiana del castillo al ser aceptados como algo “natural”; su presencia no es cuestionada por los habitantes de Corbenic: lo maravilloso perturba lo menos posible la vida cotidiana; esta característica constituye el factor más inquietante de lo maravilloso medieval (Le Goff, 1985, 18). Desde este punto de vista, el castillo de Corbenic está entonces marcado por la manifestación de lo maravilloso que busca ser racionalizado a través de la cristianización: “El sistema cristiano segrega lo maravilloso como *sobrenatural*, pero lo maravilloso cristiano se cristaliza en el milagro que en realidad, reduce lo maravilloso” (Le Goff, 2002, 19). Así, lo que podríamos llamar las “maravillas” del Grial (o más bien lo sobrenatural cristiano relacionado con la reliquia) son solo un testimonio de la cristianización: los castigos o penitencias que sufren algunos personajes se producen en relación con la idea de pecado, de ofensa a Dios.

El castillo de Corbenic contiene entonces dos aspectos, uno relacionado con el orden de lo real (la vida cortesana y diurna del castillo), y el otro relacionado con el orden de lo maravilloso (la vida misteriosa y nocturna del Palacio de las Aventuras).

El rey del Grial, Pelés de la Terre Foraine, y su hija, la portadora del Grial, constituyen el punto intermediario entre los dos mundos, el de lo real y el de lo maravilloso. Por un lado ellos representan la ideología caballeresca vehiculada en el texto, y por otro lado están también al corriente de las maravillas del Grial y de las “extrañas aventuras” que tienen lugar en el Palacio de las Aventuras. De hecho, la portadora del Grial, durante la visita de Gauvain, es el único personaje que está presente en los dos órdenes, pues ella lleva el Grial en el palacio diurno pero igualmente en el palacio nocturno, como se verá más adelante.

### **El Grial entre la indiferencia y la devoción**

En el *Lancelot* en prosa, lo que podríamos llamar la ceremonia del Grial, tiene lugar cuatro veces, con tres caballeros diferentes como espectadores: Gauvain, Lancelot y Bohort (dos veces); pero cada uno de los tres va a hacerse una idea diferente del objeto y de la escena que lo enmarca. Sin embargo, la escena es esencialmente la misma: una paloma que lleva un incensario en el pico atraviesa una ventana anunciando así la aparición inminente de la reliquia, la sala se llena de los olores más agradables del mundo, los asistentes se arrodillan y luego se sientan a la mesa, aparece una hermosa doncella que lleva un objeto en forma de cáliz en sus manos y lo muestra a los asistentes a medida que pasa entre las mesas, el rey y la corte le rinden devoción e inmediatamente las mesas se llenan de una gran cantidad de alimentos (t.2, LXVI, 11-13). Se trata de una escena relativamente simple pues ya no se presenta un cortejo compuesto de elementos diversos (lanza que sangra, candelabros, “grial”, plato, varios personajes) como en el texto fundador de Chrétien de Troyes. En el *Lancelot* en prosa las escenas del Grial en Corbenic son completamente cristianizadas, mientras que en el texto de Chrétien esta cristianización era apenas insinuada pero sin que el “grial” sea presentado

---

el de lo maravilloso, la definición de Todorov requiere un “lector implícito” que se incline hacia la explicación natural o sobrenatural. Ahora bien, lo maravilloso medieval excluye a un lector implícito puesto que se da como algo objetivo en textos “impersonales” (Le Goff, 2002, p. 18).

como el “Santo Grial”. Nos encontramos así ante un mito cristiano que el relato privilegia, suprimiendo el misterioso cortejo para dar paso a una presentación casi directa del objeto en cuestión. La actitud de devoción de los asistentes es evidente: el Grial es venerado como una reliquia; además, los dos elementos asociados a su paso son símbolos religiosos: la paloma y el incensario. Se puede constatar de esta manera que de *Le Conte du Graal* al *Lancelot* en prosa, lo que es solamente una simple insinuación cargada de ambigüedad es traducido de forma clara en una presentación que no acepta equívoco alguno (Frappier, 1978).

Es importante aclarar que en esta parte del texto no se habla del “Grial”, sino que el narrador se refiere al objeto a través de paráfrasis: “el vaso más rico” o “el santo vaso”. Lo que sí queda claro es que desde el primer contacto directo de los personajes con el objeto, éste es completamente santificado, aunque sin que se sepa de forma concreta cuál es la naturaleza de este “rico vaso”. Para saber concretamente qué representa el objeto en la novela, hay que esperar a las explicaciones que le da un ermitaño a Gauvain después de salir de Corbenic: se trata del “Santo Grial donde la santa sangre de Nuestro Señor fue derramada y recogida” (t. 2, LXVI, 34). Más adelante en el texto encontraremos otra definición del objeto, cuando Perceval y Héctor van a ser sanados de sus heridas por el Grial que se va a desplazar de forma autónoma hacia ellos; en efecto, Héctor explica a Perceval que fueron curados por “el Santo Grial [que] es el vaso donde Nuestro Señor comió el cordero el día de Pascua con sus discípulos en casa de Simón el leproso” (t. 6, CVI, 45). El texto vacila entre estas dos definiciones del Grial, pero queda claro que su dimensión de reliquia unida al imaginario cristiano es algo constitutivo. Se entiende entonces la función de la paloma del incensario: anunciar y preparar, purificando el palacio, la presentación de la reliquia suprema; la paloma también tiene que ver con la marca del Espíritu Santo, la Gracia, pues se sabe que en el imaginario cristiano medieval esta ave representa la pureza y la perfección<sup>9</sup>. La paloma suscita entonces en la corte del rey Pelés el fervor y la contemplación, preparándose para la llegada del “rico vaso”.

### **Un vaso de material desconocido**

Gauvain es el primer caballero de la corte del rey Arturo que llega al castillo de Corbenic; acogido de forma muy cortés por el rey y sus vasallos, el sobrino del rey Arturo asiste a la presentación y al banquete que el Grial ofrece a la corte, sin embargo su actitud tendrá consecuencias importantes para el desarrollo de los acontecimientos. Gauvain y el rey dialogan muy cortésmente cuando el paso de la paloma con el incensario anuncia la llegada del Grial. Inmediatamente la actitud cortesana del rey y sus vasallos cambia; si antes Gauvain era el centro de atracción de las miradas de los habitantes del castillo, desde el momento en que llega la paloma, el caballero va a ser completamente olvidado, pues la presencia de la reliquia va a acaparar la atención de todos los asistentes; o de casi todos ya que Gauvain es el único personaje que se interesa más en la belleza de la portadora del Grial que en la reliquia misma (t. 2, LXVI, 13). El caballero está muy intrigado por la apariencia exterior del objeto, por su material, por su

---

<sup>9</sup> En el *Bestiario* de Pierre de Beauvais, las cualidades de la paloma se relacionan con la pureza: “Vi el cielo abierto, y el espíritu de Dios descendió como una paloma”, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Stock, 1992, p. 54. La paloma tiene también la función de mensajera o anunciadora de un orden nuevo o diferente (Ribard, 1984).



composición: está fascinado por lo que él puede ver, es decir un vaso de un material desconocido llevado por una doncella muy bella. Por el contrario, él no se siente intrigado por la actitud de veneración de los asistentes, el significado de la escena se le escapa completamente. De hecho, es la doncella portadora del Grial, cuya belleza es descrita con lujo de detalles (t.2, LXVI, 12), lo que más llama la atención de Gauvain. De esta forma se justifica la dimensión mundana del caballero, y al mismo tiempo el rechazo del cual será objeto, pues el comportamiento “profano” del sobrino de Arturo, lo aleja del ambiente místico que rodea a la corte cuando aparece la reliquia; es por esta razón que al terminar el servicio del Grial, Gauvain se da cuenta que delante de él no hay ningún alimento: él no es digno de compartir con los otros el alimento (de por sí nada espiritual) que el Grial les dispensa (t. 2, LXVI, 14). Gauvain no participa en el banquete en la medida en que es incapaz de comprender lo que sucede en la corte, su actitud es un testimonio de su ceguera espiritual. De esta forma Gauvain fracasa en la prueba del Grial, pues se trata aquí sin duda de una prueba de calificación espiritual en la que los valores mundanos no tienen razón de ser; el elemento más importante para beneficiar del banquete (¿de la Gracia?) es el valor espiritual de los asistentes, un valor que Gauvain no parece poseer<sup>10</sup>; por lo tanto el sobrino de Arturo se erige como un ser cerrado a la Gracia (Micha, 1987). Esta ceguera espiritual es confirmada al día siguiente cuando, después de que Gauvain es agredido por los villanos, el ermitaño le explica la naturaleza del Grial, y le confirma que su pecado consistió en una falta de humildad ante la reliquia (t. 2, LXVI, 34).

### **Un objeto digno y santo**

Por el contrario, la visita de Lancelot a Corbenic está marcada por una especie de triunfo que podríamos calificar de objetivo ya que no se trata de un triunfo personal. En efecto, “el mejor caballero del mundo” llega como liberador de la doncella de la cuba; en una batalla formidable mata a la serpiente (es decir un dragón) que había salido de una tumba: la corte del rey Pelés está completamente perpleja pues las profecías se están realizando. De hecho, si tenemos en cuenta una inscripción hallada en la tumba de donde sale la serpiente, la llegada aparentemente fortuita de Lancelot a Corbenic, contrariamente de lo que sucede con Gauvain, es el fruto de una profecía y no del azar: la inscripción hace referencia a un “leopardo” que levantará la tumba y engendrará al “gran león” en la hija del rey de la Terre Foraine, es decir el rey Pelés (t. 3, LXXVIII, 47). Los obstáculos que Lancelot encuentra en Corbenic confirman así su supremacía sobre todos los otros caballeros y al mismo tiempo prueban el carácter mesiánico de la aventura, corroborando la profecía. Desde esta perspectiva, la dama que conduce a Lancelot al castillo juega un papel importante, pues a través de ella se comprueba que ningún elemento en la estructura de la novela es gratuito: Lancelot debía llegar a Corbenic para que pudiera venir al mundo el “gran león” que terminará con las “extrañas aventuras”. A lo largo de toda la novela esta fórmula es empleada para referirse a las aventuras del Grial y para evocar la futura presencia del Buen Caballero. La llegada de Lancelot a Corbenic es el acontecimiento que va a materializar por fin la profecía sobre Galaad. Además, el rey Pelés es consciente de la importancia del acontecimiento pues él está al corriente de las profecías (t. 3, LXXVIII, 47).

---

<sup>10</sup> Es en *Lancelot* en prosa donde el personaje de Gauvain comienza a ser connotado de forma negativa, lo cual se va a confirmar en textos posteriores como *La Queste del Saint Graal* y el *Tristán* en prosa.

Lancelot es entonces muy bien recibido en Corbenic, y asiste a los mismos acontecimientos de los cuales fue testigo Gauvain: la paloma con el incensario en el pico, los olores exquisitos, la actitud devota de la corte. Sin embargo, su actitud se distingue sustancialmente de la de Gauvain, en la medida en que Lancelot presiente que se encuentra ante un objeto sagrado pero sin que llegue a comprender su naturaleza última. En efecto, Lancelot observa el mismo comportamiento que el de los asistentes a la ceremonia, pero al mismo tiempo pareciera que se tratara de una veneración solamente exterior, pues enseguida sus pensamientos se dirigen a la reina Guenièvre cuya belleza le es recordada por la de la hija del rey Pelés: Lancelot, a pesar de sus esfuerzos por adoptar un comportamiento devoto, a la vista de la portadora del Grial, no puede evitar admirar su belleza y juzgarla, no obstante, inferior a la de la reina. De esta manera el amor profano parece triunfar sobre el amor divino; la seducción encarnada en la belleza física reemplaza el éxtasis de la veneración y la consagración a la dama parece triunfar sobre la fe del creyente. Pero a pesar de esta actitud, Lancelot no es castigado como Gauvain; al contrario, va a ser invitado al banquete del Grial, no obstante presentar una actitud cercana a la de Gauvain en su mutuo interés por la belleza femenina. Efectivamente, al final de la cena, el rey Pelés le pide su opinión sobre el “rico vaso” pero Lancelot responde sobre la belleza de la doncella sin hacer ninguna mención al objeto en forma de cáliz (t. 3, LXXVIII, 52).

El personaje de Lancelot parece así situarse en un nivel intermedio entre la pasividad y la adoración con respecto al Grial; de hecho su intuición de lo sagrado no concuerda con su actitud de profano. Es por esto que a la pregunta del rey Pelés, el caballero sólo puede responder por medio de una especie de litote que remite a su carácter distintivo en el *Lancelot* en prosa: el de caballero de la reina. De esta forma la reina toma el papel del Grial en la vida de Lancelot, pues el ideal de la *fin’amor* exige una entrega total por parte del caballero. Además, podemos constatar que varias veces en el texto, cuando Lancelot se aproxima a la reina, ésta produce en el caballero un extraño efecto que se puede asimilar al que le causa la proximidad del Grial en *La Queste del Saint Graal*: olvido de sí mismo, afasia, imposibilidad de movimiento, etc.<sup>11</sup>

De esta manera, el episodio de la presencia de Lancelot en Corbenic en el banquete del Grial tiene ante todo por objeto, me parece, mostrar la persistencia del caballero en las delicias del amor terrenal, y por consiguiente señalar el antagonismo existente entre éste y el amor de Dios. El acceso a los misterios del Grial está así cerrado a Lancelot en cuanto representante de los valores profanos. Pero es evidente también que Lancelot beneficia de un tratamiento especial, ya que su misión en Corbenic tiene una importancia capital: engendrar al Buen Caballero.

En efecto, en esta parte de la novela se ponen las bases para la aparición del personaje de Galaad, el elegido de Dios; su concepción, aunque sea la consecuencia natural de las profecías de Merlín, se manifiesta también como el fruto de los engaños de una encantadora; de esta forma se puede ver el lazo extraño que une al castillo de

---

<sup>11</sup> Cf. t. 7, XXIIa, 23 donde se lee el primer encuentro de Lancelot y Guenièvre, en el cual el joven Lancelot apenas si es capaz de hablar; t. 2, XXXVII, 20, el célebre episodio de la carreta, donde a la simple vista de los cabellos de la reina que quedaron en un peine, Lancelot pierde el conocimiento.

Grial con un mundo misterioso y oculto. La llegada de Lancelot a Corbenic es fruto de una estructura inteligentemente calculada, cuyo principal objetivo es el de traer al mundo al personaje de Galaad, el “león” del cual hablan las profecías, el Buen Caballero que pondrá fin a las misteriosas aventuras de Bretaña (pero todo esto a expensas del amor de Lancelot por la reina). De hecho, Lancelot se entera por medio de una inscripción profética que él no seguirá siendo “el mejor caballero del mundo”, y que va a ser superado por uno de sus descendientes (t. 2, XXXVII, 40). Es precisamente en este episodio del *Lancelot* en prosa que la profecía va a materializarse para dar vida al personaje que une la leyenda profana y la tradición mística del ciclo de *Lancelot-Graal*. Es en esta perspectiva que se puede considerar la concepción de Galaad como el punto de articulación de toda la novela (Frappier, 1978). La concepción de Galaad es el acontecimiento que permitirá el paso de una caballería terrenal a una caballería celestial, encarnada en el personaje mismo de Galaad.

La aventura del Grial parece estar así reservada a una casta caballeresca en la cual los conceptos de linaje, de nobleza de sangre, de origen, son primordiales; de hecho Galaad descende del rey David, de José de Arimatea y del linaje de los guardianes del Grial (Mela, 1984). Con esta ascendencia prestigiosa, el Buen Caballero posee las virtudes espirituales necesarias para poder acabar con todos los obstáculos que le esperan, y para terminar finalmente con la búsqueda del Santo Grial<sup>12</sup>.

Sin embargo, este personaje extremadamente místico y espiritual como lo es Galaad, metáfora caballeresca de Cristo, es fruto de un engaño. En efecto, Brisane, la nodriza de la hija del rey Pelés, da un filtro a Lancelot para hacerle creer que la reina Guenièvre lo espera en un lecho, cuando en realidad se trata de la hija del rey: de esta forma es engendrado el futuro elegido del Grial. Contrariamente a lo que se podría pensar, esta unión en apariencia ilícita, fruto no solamente de un artificio sino de las artes de una hechicera, no es de ninguna forma reprobada por la voz narrativa (t. 2, LXVIII, 57); por el contrario, la concepción de Galaad es justificada en la medida en que, con la pérdida de la “flor de la virginidad”, se da vida a aquel que devolverá la fertilidad al reino. Por medio de una prolepsis el narrador muestra al lector toda la perfección caballeresca que alcanzará Galaad, y anuncia las inminentes hazañas del futuro caballero: la conquista de la Silla Peligrosa de la Tabla Redonda y la finalización de las aventuras del Grial.

Se puede ver en este episodio la extraña ambigüedad que reina en el castillo de Corbenic donde se yuxtaponen elementos inspirados en una mística cristiana y otros elementos que hacen parte de un universo profano, es decir, opuesto. Este juego de oposiciones (gozo-dolor, amor profano-amor místico, sobrenatural cristiano-magia, Lancelot-Gauvain, etc.) pone en evidencia el carácter extremadamente dualista del *Lancelot* en prosa en la medida en que el texto busca mostrar las dos caras opuestas de una misma realidad.

---

<sup>12</sup> No obstante, se debe tener en cuenta que el personaje de Galaad en el *Lancelot* en prosa es solamente un esbozo que será completamente desarrollado en *La Queste del Saint Graal*. De esta forma Lancelot continúa siendo el parangón por excelencia de las virtudes caballerescas en toda la novela.

## El vaso sagrado

El tercer visitante al castillo de Corbenic ante quien se manifiesta igualmente la presencia del Grial es Bohort, primo de Lancelot. Sin embargo, la escena del Grial es ahora mucho más corta ya que no se evocan elementos constitutivos como la paloma del incensario, ni se hace énfasis en la actitud devota de la corte. Lo que cuenta ahora es mostrar a Bohort como parte activa del banquete, ya que se lo presenta sentado entre el rey y su hija; es decir que un nuevo elemento es el reemplazo de la portadora del Grial, pues la hija del rey Pelés, al perder la virginidad y concebir a Galaad, es reemplazada por su prima. Esta modificación, muy importante, muestra que los oficiantes del Grial deben ser castos (t. 4, LXXXI, 11). El texto insiste así en una de las cualidades fundamentales para acercarse al Santo Vaso, es decir la virginidad que no debe ser solamente un estado corporal sino igualmente un estado espiritual pues el casto debe serlo “de cuerpo y de intención”<sup>13</sup>.

Cuando la nueva portadora del Grial, la sobrina del rey Pelés, presenta a los asistentes la reliquia, Bohort, a la simple vista del objeto, cae en un estado de adoración extrema pues llorando reconoce inmediatamente que se trata del “Santo Grial del cual había muchas veces escuchado hablar” (t.4, LXXXI, 12). Podemos constatar la predisposición de Bohort por las realidades del espíritu y de la fe, ya que sin recibir el ejemplo de la corte, reconoce la naturaleza sagrada del objeto. Además, en esta presentación de la reliquia no es necesaria una descripción en tanto objeto concreto, como había sucedido con Gauvain y Lancelot (un rico vaso de oro en forma de cáliz), simplemente es suficiente con referirse al Santo Grial. Dicho de otra forma, la ambigüedad relacionada con la reliquia desaparece ante la certitud profunda del creyente. Es por esto que el narrador introduce el recipiente de forma directa designándolo como el Santo Grial, pues se está ante el caballero del mérito, aquel que no duda y sobre todo el único capaz de comprender enseguida, entre los tres visitantes de Corbenic, el sentido último de la reliquia que el narrador muestra en todo su esplendor espiritual.

La euforia es un nuevo elemento que se agrega a los efectos producidos por el Grial en la corte del rey Pelés; en efecto, cuando las mesas se llenan de alimentos al paso del Santo Grial, éste provoca la alegría de los que hasta ese momento, según el narrador, estaban tristes (t. 4, LXXXI, 12); la insistencia sobre la tristeza de la corte en este pasaje contrasta con el aparente estado de alegría que demuestran los habitantes de Corbenic a la llegada de los demás caballeros. Todo sucede como si se quisiera hacer que en este pasaje el Grial confiriera a la corte no solamente un alimento corporal sino también un alimento espiritual que se tradujera en un estado de ánimo festivo, cercano al que se obtiene en la celebración de la eucaristía cristiana; de esta forma se insiste en

---

<sup>13</sup> De hecho, los futuros buscadores del Grial (Galaad, Perceval y Bohort) han sido escogidos porque son ante todo puros y castos. Cf. *La Queste del Saint Graal* (149), donde un ermitaño explica la importancia de la castidad. Bohort, que pierde su virginidad bajo los efectos de la magia, como Lancelot, es admitido en el círculo a causa de su arrepentimiento y de la vida casta que lleva.

la dimensión espiritual del objeto<sup>14</sup>. Solamente la hija del rey Pelés sufre al verse privada del honor de llevar el Santo Grial.

### Entre el gozo y el dolor

Como ya se había señalado, en la corte del rey Pelés están presentes todos los refinamientos propios de una clase privilegiada. De hecho, la corte es presentada en una especie de bienestar, aprovechando el alimento dispensado por el Grial, el cual tendría una dimensión de talismán. Ahora bien, si la leyenda del Grial está dominada por la visión inseparable de la enfermedad, en el *Lancelot* en prosa la presencia del Grial, en la corte del rey Pelés, no tiene nada que ver con el motivo del sufrimiento y la enfermedad presente en textos como *Le Conte du Graal* o *La Queste del Saint Graal*. Si existen personajes que sufren en Corbenic, ellos no hacen parte, en un sentido estricto, de la corte alegre y luminosa que preside el rey Pelés; de hecho, el rey afirma, durante la visita de Lancelot, que su país sufre (t. 4, LXXVIII, 49), pero se trata de un sufrimiento que concierne a las “pobres gentes” víctimas de la esterilidad de la tierra; la corte regia es preservada pues se beneficia del alimento tanto material como espiritual proporcionado por el Grial. Efectivamente, es para recobrar la fertilidad perdida, entre otras razones, que se espera la llegada del Buen Caballero. Por lo tanto, se constata que la corte no sufre las consecuencias del “golpe doloroso”.

Efectivamente, si tenemos en cuenta las explicaciones dadas en el episodio de la concepción de Galaad, el país fue “destruido y asolado por un golpe de la espada del extraño tahalí” (t. 4, LXVIII, 57); de la misma forma, en la segunda visita de Bohort, se aclara que el padre del rey Pelés, el rey Pescador o Mutilado, fue castigado por desenvainar la espada prohibida. Estamos aquí ante el motivo del “golpe doloroso” presente en la mayoría de las versiones de la leyenda del Grial; si relacionamos las dos acciones encontramos la causa del sufrimiento del reino (una prohibición no respetada), la consecuencia (la esterilidad de la tierra y las “extrañas aventuras”) y el fin de los sufrimientos (la llegada del Buen Caballero). De esta forma se constata que la corte regia no comparte los sufrimientos del país al ser amparada por el Grial el cual le proporciona alimento material y espiritual.

Ahora bien, el sufrimiento constituye una presencia importante en la puesta en escena de algunos episodios de Corbenic; se hace énfasis en su carácter religioso relacionado con las nociones de falta y compunción, pero también se introduce el motivo de la espera pues al mostrar el sufrimiento de algunos personajes se hace énfasis en la presencia indispensable del salvador para poner fin a sus tormentos<sup>15</sup>. Un caso

---

<sup>14</sup> Bohort visitará Corbenic una segunda vez en la cual la presentación del Grial es retomada desde el principio con todos los elementos constitutivos ya analizados (la paloma del incensario, los olores, la actitud devota de la corte), a esto se agrega una especie de letanía que entonan los asistentes a la vista del Grial: “Bendito sea el hijo de Dios que nos llena con su gracia, amen” (t. 4, XCVIII, 24), lo que vendría a corroborar la concepción del Grial como una manifestación de la gracia divina.

<sup>15</sup> A lo largo del *Lancelot* en prosa encontramos algunos personajes cuyo sufrimiento es un ejemplo, como en el episodio de la Tumba Ardiente donde un misterioso personaje, Symeu, sobrino de José de Arimatea, confiesa su culpa y acepta su castigo: “a causa de un pecado con el cual ofendí a mi creador soy atormentado en cuerpo y alma en esta tumba pues Dios no quiere

concreto es el de la doncella de la cuba que ya hemos evocado: la doncella sufre atrapada en una cuba de mármol que contiene agua hirviente, sin embargo ella acepta su tormento en una especie de purgatorio en vida, consciente de haber ofendido a Dios, y a la espera paciente de su liberador (que curiosamente no es Galaad sino Lancelot)<sup>16</sup>. La causa concreta de su tormento promete ser revelada en el momento de su liberación pero cuando Lancelot libera finalmente a la doncella la revelación no se produce: lo más significativo parece ser la puesta en escena del sufrimiento, sin importar sus causas; el elemento primordial en la disposición de esta escena es la forma en la cual el texto subraya el sufrimiento de la pecadora y la paciente espera en su salvador, constituyéndose así en una especie de prólogo a las escenas del Palacio de las Aventuras donde el sufrimiento es esencial.

### **El Palacio de las Aventuras**

Cuando la noche cae en el castillo de Corbenic, la sala de pompa donde se recibe a los visitantes y en donde tiene lugar el banquete del Grial se transforma en el célebre Palacio de las Aventuras<sup>17</sup>. Es significativa la forma en que el relato une la caída de la noche con la manifestación de aventuras “maravillosas”; así se confirma la existencia en los episodios de Corbenic de dos realidades: una asociada al mundo diurno y cortés, y la otra asociada a un mundo nocturno y misterioso, lo que constituye finalmente la cristalización de la oposición clásica del día y de la noche. No obstante, el breve pasaje del Grial diurno constituye una especie de preámbulo al mundo misterioso de la vida nocturna del palacio.

El episodio del Palacio de las Aventuras sigue el modelo de los episodios que muestran castillos encantados en el *Lancelot* en prosa, como el de la Dolorosa Guardia cuyos encantamientos hace cesar el héroe epónimo (t. 7, XL, 6). En efecto, como en la Dolorosa Guardia, las “manifestaciones” del Palacio de las Aventuras en Corbenic se materializan bajo la forma de pruebas que el liberador del castillo debe realizar para terminar así con los sufrimientos de sus habitantes. Pero si los encantamientos en la Dolorosa Guardia son fruto de una sola fuerza demoníaca, las manifestaciones del Palacio de las Aventuras pueden ser relacionadas con fuerzas maléficas y benéficas a la vez; dicho de otra forma: parece existir una especie de connivencia entre Dios y los diablos para producir las aventuras. Efectivamente, encontramos en estas manifestaciones los ejemplos más clásicos de presencias maléficas – gritos espantosos, estrépitos, oscuridad, puertas y ventanas que se cierran con gran ruido, un viento violento, lamentos y llantos, etc. – yuxtapuestos a manifestaciones de la presencia

---

mi sufrimiento en el otro mundo: sufriré este dolor hasta el día en que Dios nos enviará aquel que nos liberará” (t. 2, XXXVII, 39). Se trata de un pecado desconocido que se debe expiar en una especie de purgatorio terrenal antes de la muerte; sin embargo, la lógica del purgatorio exige primero la muerte del individuo y sobre todo el momento del juicio final para beneficiar de esta purificación, pero aquí Symeu parece ser castigado en vida: no espera ni su muerte ni el juicio final, sino a su salvador.

<sup>16</sup> Razones históricas pueden explicar la importancia del sufrimiento en estas escenas pues parece que en el siglo XIII la creencia en el purgatorio se intensifica; es así que la composición de la novela coincide con el periodo histórico que Jacques Le Goff llama “El triunfo del purgatorio”. Cf. *La naissance du purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981, p. 325.

<sup>17</sup> En los textos literarios franceses del siglo XIII, la palabra “palais” (palacio) designa la sala de pompa de un castillo, sin remitir necesariamente a todo el conjunto arquitectural.

divina – una brisa suave y agradable, cantos de ángeles, olores magníficos, la lanza que sangra, el Grial. A esto se agregan elementos típicamente maravillosos del relato cortés como el combate contra un caballero con poderes sobrenaturales, las bestias amenazantes o el Lecho de las Maravillas. Encontramos también bajo una forma alegórica apreciada por el autor, el maravilloso combate entre la serpiente (entiéndase dragón) y el leopardo, lo mismo que el da la serpiente y sus crías. De esta forma, la originalidad en la presentación del episodio hace del Palacio de las Aventuras un teatro único donde todo el imaginario de lo maravilloso medieval parece reunirse.

Como Gauvain y Bohort son los únicos caballeros que pasan la noche en el Palacio de las Aventuras, existen solamente dos versiones del episodio con algunas variaciones de acuerdo con el visitante. Para el primer caballero, el episodio constituye una continuación de su castigo por la actitud que adopta durante la presentación del Grial; al encontrarse solo y encerrado en el palacio (la corte desaparece al final del banquete y las puertas se cierran misteriosamente) Gauvain se asoma a una de las ventanas, enseguida aparece un enano amenazante quien le anuncia las desgracias que van a ocurrirle: “no saldrás de aquí sin que seas humillado” (t. 2, LXVI, 16). El relato es bastante claro en la forma en que se disponen los elementos que tienen que ver con Gauvain: el objetivo es castigarlo y humillarlo. Es precisamente por medio de un enano – personaje completamente despreciable, el opuesto simbólico del ideal de belleza de todo relato caballeresco – que la humillación comienza a manifestarse ya que ser agredido por semejante personaje constituye uno de las peores afrentas para un caballero. Al igual que la doncella de la cuba, el enano predice los sufrimientos que esperan a Gauvain en el Palacio; sin embargo, como caballero valiente, el sobrino de Arturo afronta los peligros que se le presentan: el Lecho de las Maravillas (al sentarse en este lecho caen de todas partes una gran cantidad de flechas y dardos que hieren al caballero por todo el cuerpo<sup>18</sup>) y el combate contra un misterioso caballero, pero a las otras manifestaciones asiste como testigo privilegiado: es a través de su mirada que el narrador transmite al lector los acontecimientos.

Cuando Gauvain se sienta en el Lecho de las Maravillas las aventuras comienzan: se escuchan gritos, la voz misteriosa de una mujer le aconseja armarse y justo cuando está armado es herido en un hombro por una lanza en llamas que le es arrancada luego sin que el caballero sepa por quién (t. 2, LXVI, 17). La actitud de defensa que adopta Gauvain contrasta con las “maravillas” que él debe afrontar: todo sucede como si las armas de la caballería no bastaran para reaccionar contra los peligros de orden sobrenatural.

Uno de los pasajes más conocidos de esta parte del *Lancelot* en prosa es el combate fabuloso entre animales simbólicos: la serpiente, sus crías y el leopardo. Este episodio está en estrecha relación con todo el ciclo del *Lancelot-Grial*, en la medida en que a través suyo se anuncian acontecimientos que serán desarrollados en el último volumen del ciclo; sin embargo, la significación de esta escena onírica y perturbadora escapa a Gauvain, ya que ésta será solamente revelada cuando Bohort pase la noche en el Palacio de las Aventuras, como lo veremos más adelante.

---

<sup>18</sup> Motivo que está presente en *Le Conte du Graal* (v. 7735) y en el episodio de la carreta en el *Lancelot* en prosa (t. 2, XXXV, 35).

En esta parte del episodio terminan lo que podríamos llamar los “encantamientos profanos” para dar lugar a manifestaciones relacionadas con lo sobrenatural cristiano, en la medida en que se introducen personajes que sufren en una especie de purgatorio que ya hemos evocado. Estas manifestaciones son precedidas por un ruido pavoroso producido por las ventanas que se cierran, al tiempo que un viento muy violento sopla en el palacio y que aparece un desfile de doce doncellas llorando y quejándose de su suerte: “¿Santo Dios, cuándo saldremos de este tormento?” (t. 2, LXVI, 23). El lector no sabrá nada sobre el tormento ni los motivos por los cuales sufren las doncellas, una vez más parece ser la puesta en escena del dolor lo que cuenta. Una presencia sagrada (¿el Grial?) es introducida en la medida en que las doncellas hacen sus plegarias y se arrodillan ante la habitación en la cual entró la paloma con el incensario durante la cena diurna. Gauvain es atacado luego por un misterioso caballero que sin embargo no logra vencerlo, a pesar de la herida causada por la lanza en llamas; vuelven a manifestarse elementos inquietantes (el palacio tiembla, se desencadena una terrible tempestad, aunque no llueve, rayos y centellas hacen estremecer la sala), pero súbitamente, todo entra en calma, sopla una brisa suave y ligera, himnos magníficos invaden el palacio y Gauvain es testigo de la manifestación del Grial que es llevado por una doncella y colocado sobre una mesa de plata, precedido de cirios e incensarios (llevados por manos invisibles) y acompañado por cantos de alabanza: “Bendito sea el padre de los cielos” (t. 2, LXVI, 27).

Esta nueva aparición del objeto se aleja por su concepción de la escena esencialmente cortesana que tiene lugar en el palacio diurno, en la medida en que aquí el Grial no tiene un rol “social”; en efecto, este pasaje nocturno está unido a una concepción estrictamente mística del objeto pues no se trata de una veneración causada por un alimento concedido. Se trata de una especie de ceremonia de acción de gracias, de alabanzas al “rey del cielo”, cuyos elementos constitutivos (la brisa suave, los cantos de voces invisibles, los cirios, los incensarios) están dispuestos alrededor del “vaso” de forma tal que se pueda subrayar el aspecto sagrado de la escena. De todas formas, se trata de un desfile bastante curioso pues, excepto la portadora del Grial, todos los participantes son seres invisibles; no hay tampoco un destinatario explícito de este desfile (al menos que no se trate del mismo Gauvain). El único objetivo de la ceremonia es la celebración de la gloria divina; desde este punto de vista, la escena anuncia la forma en que el Grial va a ser adorado en *La Queste del Saint Graal* en donde serán ángeles completamente visibles los oficiantes de la ceremonia<sup>19</sup>.

Es curioso constatar que el texto expone este magnífico ritual ante un personaje ciego espiritualmente como lo es Gauvain. La escena es transmitida por medio de la visión del caballero, pero él es solamente un simple espectador a quien, una vez más, se le escapa el significado sagrado de los acontecimientos. Esto se traduce en la forma en que el Grial es objetivado pues la voz narrativa se refiere siempre al “vaso” y no al Grial o Santo Grial. De esta forma el texto confirma una vez más a Gauvain en la categoría de los seres cerrados a la gracia divina.

Una vez que la manifestación del Grial termina, las ventanas se cierran bruscamente y la oscuridad cae en el palacio; Gauvain se recupera y se da cuenta de que

---

<sup>19</sup> *La Queste del Saint Graal* (268).



está completamente curado de sus heridas, aunque sin relacionar esta recuperación milagrosa con la presencia del vaso. Su única preocupación es encontrar al misterioso caballero que lo había atacado antes para afrontarlo otra vez. Aquí comienza una aventura nada maravillosa pues Gauvain es agredido por una muchedumbre: lo llevan fuera de la sala, lo atan a una horrible carreta y es expuesto a la furia de los villanos quienes, en una parodia cruel del cortejo del Grial, lo pasean por las calles del castillo para luego echarlo afuera arrojándole toda clase de inmundicias (t. 2, LXVI, 31). De esta forma, el episodio del Palacio de las Aventuras constituye para Gauvain una especie de castigo por su ceguera espiritual durante su estadía en Corbenic. Algo muy diferente sucede con Bohort cuando visita por segunda vez el castillo del rey Pelés.

### **Bohort en el Palacio de las Aventuras**

Durante su primera estadía en Corbenic, Bohort no fue confrontado a las manifestaciones del Palacio de las Aventuras; en efecto, el rey Pelés había ordenado que le prepararan una habitación en la planta inferior del castillo para evitarle las penosas aventuras que se manifiestan en el palacio (t. 4, LXXXI, 13); sin embargo, una misteriosa doncella que Bohort encuentra poco después, lo acusa de no haberse enfrentado a las pruebas del castillo por miedo (t. 4, LXXXI, 31). Como Perceval en *Le Conte du Graal*, Bohort se siente herido por esta acusación y decide volver al castillo para enfrentar las aventuras. Una vez allí, y después de obtener el permiso del rey Pelés para pasar la noche en el palacio, Bohort se confiesa y comulga, al mismo tiempo que rehúsa comer, esperando la caída de la noche. La confesión y la comunión constituyen una especie de armadura que protegerá al caballero contra los peligros que debe afrontar; aquí se puede apreciar la concepción de la aventura: ya no es tanto una de tipo caballeresco sino se trata ante todo de una aventura con una connotación distinta, que se debe afrontar con otras armas además de las que son propias de un caballero. Se puede ver cómo el relato subraya la dimensión religiosa del episodio, afirmando al mismo tiempo la nueva perspectiva que presentará en adelante la “aventura del Grial”, ligada de entrada a unos valores religiosos.

Al caer la noche, Bohort es testigo de las mismas manifestaciones que se produjeron ante Gauvain (temblores, viento, ruido); como Gauvain, Bohort es herido en el hombro por la lanza en llamas, y atacado por el misterioso caballero quien, en esta ocasión, cada vez que va a ser vencido recupera su fuerza al entrar en la habitación donde se supone está el Grial. Bohort no relaciona este prodigio con el Grial, sino que de forma curiosa se pregunta si esa nueva fuerza del caballero es producida por Dios o por el diablo (t. 4, LXXX, 32). A pesar de sus heridas, Bohort logra vencer al caballero al impedirle la entrada a la habitación del Grial; siguiendo las normas del combate caballeresco, Bohort logra que el caballero acepte su derrota y acceda a presentarse a la corte del rey Arturo el día de Pentecostés. Curioso fin para un combate que se presentaba bajo una perspectiva menos mundana... Siguen motivos bastante conocidos: el Lecho de la Maravilla y el combate extraordinario con una bestia, en este caso un león (t. 4, LXXX, 34)<sup>20</sup>. Se puede así constatar que gran parte de los elementos maravillosos que el autor utiliza en el episodio del Palacio de las Aventuras, hacen parte de una tradición más amplia encuadrada por el motivo del “castillo encantado” (Dubost,

---

<sup>20</sup> Es grande el número de episodios en donde el héroe debe afrontar un león: Lancelot en *Le Chevalier de la Charrette*, Gauvain en *Le Conte du Graal*...

363). Por lo tanto, en la disposición de maravillas y encantamientos el autor sigue la tradición literaria; sin embargo, la originalidad del episodio recae en la yuxtaposición de lo sobrenatural cristiano con la simbología del mundo artúrico.

Bohort también es testigo del mismo combate entre bestias fantásticas que presencié Gauvain: una serpiente (dragón) contra un leopardo, y la misma serpiente contra sus crías; presentados de forma alegórica, se anuncian así los diferentes enfrentamientos que desencadenarán el final del mundo artúrico: el rey Arturo contra Lancelot, el rey contra Mordret (su hijo producto del incesto) y los caballeros de la Tabla Redonda entre sí (t. 2, LXVI, 19-20)<sup>21</sup>. De esta forma el *Lancelot* en prosa, y en particular el episodio de Corbenic, se erige como el punto de articulación de todo el ciclo de la Vulgata o *Lancelot-Grial*, en la medida en que allí se establecen las bases que permitirán el desarrollo de las otras partes del ciclo; en efecto, en esta parte de la novela se planifican y se concretizan datos fundamentales para la escritura de *La Queste del Saint Graal* (el Grial, el personaje de Galaad, las virtudes de los buscadores), lo mismo que la idea central de *La Mort le Roi Artu* (el conflicto que opone a Lancelot y el rey, y al mismo rey con el personaje de Mordret).

Esta vez la alegoría es más directa en la medida en que el dragón lleva una inscripción en la cabeza: *Ce est la senefiance dou roi Artu*: “Esta es la representación del rey Arturo” (t. 5, XCVIII, 37-38). Esta inscripción racionaliza en cierta forma el combate maravilloso, pero sobre todo este deseo de racionalización se encuentra en la actitud del caballero quien no se contenta con la visión inmediata de las maravillas al estar convencido de que éstas remiten a una explicación; esta búsqueda de explicación muestra el interés del autor por disipar una posible ambigüedad, al preservar la buena recepción de la maravilla: “La merveille est la frontière où se rencontrent l’étrangeté des choses et la raison qui l’interprète” (Poirion, 95).

En esta parte aparece un personaje nuevo, relacionado con aquellos que sufren, como la doncella de la cuba y las doncellas plañideras, unido a esa dimensión de sufrimiento propia a los episodios de Corbenic. Se trata de un hombre extremadamente delgado y pálido que es atormentado por dos culebras que lleva enredadas en su cuello y que lo pican en el rostro; el hombre lleva también un arpa muy lujosa, hecha de oro y plata, adornada con piedras preciosas. El sufrimiento físico (causado por el símbolo mismo del pecado) es resaltado en la medida en que el arpista no cesa de quejarse, de expresar su remordimiento y la espera en un salvador (t. 5, XCVIII, 38). Además del arpa, otro elemento propio al mundo de la riqueza es introducido: una silla de oro donde se sienta el arpista; este elemento subraya la importancia social del personaje, pero al mismo tiempo contrasta, e inclusive niega, la humildad que se supone debe existir en el purgatorio... Más adelante el personaje explicará a Bohort que sufre este tormento por un pecado de orgullo que cometió ante Dios, quien se venga de esta forma para evitarle un castigo en el otro mundo (t. 5, XCVIII, 38), lo que confirma el carácter de “purgatorio anticipado” del lugar.

---

<sup>21</sup> El autor anónimo de *La Mort le Roi Artu* desarrollará la alegoría y provocará el desencadenamiento final del mundo artúrico basado en estos enfrentamientos, ver ed. cit., p. 116.

Como si se tratara de una presentación musical ante un “invitado”, Bohort es testigo de cómo el arpista ajusta su instrumento, y de cómo llorando toca un lai (el Lai de Llanto) que tiene como tema la llegada de José de Arimatea a Gran Bretaña, y su confrontación contra Orfeo el encantador que había fundado el Castillo de los Encantamientos en la frontera de Escocia (t. 5, XCVIII, 38); todo sucede como si se quisiera relacionar aquí, en una especie de “mis en abyme”, el Castillo de los Encantamientos evocado en el lai, con la existencia del Palacio de las Aventuras del presente de la narración; dicho de otra forma, el tema del lai interpretado por el arpista sugeriría el origen posible de los encantamientos del Palacio de las Aventuras.

Este conocido pasaje confiere a la atmósfera espiritual que reina en el Palacio de las Aventuras el peso de la tradición artúrica; la imagen evocada de José de Arimatea subraya en efecto la importancia de la evangelización de la Gran Bretaña (el origen del mundo artúrico) y, de cierta forma, restituye a las maravillas del Palacio de las Aventuras su significación cristiana primordial: en la tradición artúrica José de Arimatea es considerado como el primer caballero y el primer evangelizador que trae el Grial a Occidente e instauro su culto, al mismo tiempo que comienza el engranaje de esa “máquina textual” que es ante todo el Grial (Baumgartner, 1992). Cobra así sentido el enfrentamiento entre José de Arimatea<sup>22</sup> (símbolo de la Revelación) contra los valores paganos que representa Orfeo el encantador. Justamente, a partir del momento en que aparece el arpista se interrumpe la manifestación de maravillas de orden profano, para dar lugar a las manifestaciones de orden cristiano. El arpista, como los ermitaños que se encuentra a lo largo de *La Queste del Saint Graal*, explica a Bohort el carácter mesiánico de las aventuras relacionadas con el Grial, al indicarle que las manifestaciones que él ha presenciado en el palacio no cesarán hasta el momento en que “llegue el buen caballero que acabará con las aventuras del Santo Grial” y lo libere a él mismo de su sufrimiento (t. 5, XCVIII, 40). Por primera vez son relacionadas y evocadas de forma directa las aventuras del Grial y la figura del “buen caballero”; esto prueba de forma contundente la relación estrecha de las maravillas y la presencia del Grial en Corbenic; según las afirmaciones del arpista, se puede pensar que las manifestaciones del palacio hacen parte de una estructura envolvente: las aventuras del Grial. De esta forma, y por primera vez en el texto, se relacionan los acontecimientos concretos de Corbenic con el carácter sagrado y mesiánico de la aventura del Grial.

Otro elemento nuevo es introducido en esta parte; se trata de un cortejo en el que el componente central ya no es el Grial sino una lanza de la cual escurren gotas de sangre. De esta forma el autor retoma en este episodio los dos elementos más importantes que Chrétien de Troyes introduce en la escena del Grial en *Le Conte du Graal*. Ahora bien, si Chrétien reúne los dos objetos en una sola escena, el autor anónimo del *Lancelot* los separa: una primera presentación del Grial en el espacio diurno de la corte, una segunda presentación de la reliquia en el espacio nocturno y misterioso del Palacio de las Aventuras, para finalizar con la introducción de la lanza en el pasaje que estamos evocando. Este cortejo de la “lanza que sangra” es precedido por las manifestaciones divinas que antecedían la aparición del Grial: la paloma del incensario y los buenos olores. El cortejo propiamente dicho está compuesto por cuatro niños (cuya belleza más celestial que humana recuerda la de los ángeles) que llevan cuatro candelabros con cuatro cirios prendidos, un portador de incienso, y un hombre

---

<sup>22</sup> Sobre el personaje de José de Arimatea ver Baumgartner (1984) y Botero García.

viejo de cabello blanco con la apariencia de un sacerdote que lleva la lanza (t. 5, XCVIII, 41). La lanza se revela para Bohort como un “objeto digno y santo”, lo que confirma el carácter devoto del caballero, que se inclina de forma natural al paso de la lanza. El texto incorpora así la “lanza que sangra” en el imaginario del *Lancelot* en prosa; la lanza no remite a una idea o a una función concreta como lo hace el Grial, aunque la sangre que escurre de su punta evoque en cierta forma al sufrimiento; parece ser éste el objetivo primordial del narrador: crear una especie de misterio sobre la lanza, si bien todos los indicios la aproximen a la lanza de Longino<sup>23</sup>. Sin embargo, si la lanza es presentada como un objeto concreto también se hace énfasis en el misterio que ella encierra cuando el personaje que la lleva se dirige a Bohort y afirma que detrás de este objeto concreto, ahora calificado como la “lanza vengadora”, existe toda una historia sobre sus orígenes (“quién la trajo a estas tierras y de dónde vino” t. 5, XCVIII, 42), en la cual se encierra todo su significado; este misterio será develado, según el “sacerdote”, cuando el asiento peligroso de la Tabla Redonda haya encontrado su maestro. La lanza es así relacionada con ese otro objeto misterioso, el Asiento Peligroso<sup>24</sup>, que remite al caballero elegido para terminar con las aventuras del Grial. De esta forma la dimensión mesiánica de la aventura y el papel que en ella ocupan los diferentes objetos es recalcada. El Grial y la lanza son en cierta forma equivalentes, se trata de objetos dignos de ser venerados.

A esto se une la relación que se establece entre la abstinencia sexual y el derecho a probar las aventuras relacionadas con estos objetos; en efecto, el personaje que da estas explicaciones a Bohort insiste en el hecho de que solamente los seres puros y dignos están autorizados para acercarse a los “secretos del Grial”, y que Lancelot, cristalización de los valores caballerescos, lo hubiera logrado sino fuera por la debilidad de su carne (t. 5, XCVIII, 42). Este pasaje muestra bien el interés que tiene el autor de esta parte del *Lancelot* en prosa en presentar el conflicto existente entre los dos valores que se yuxtaponen en el texto. Los valores de la caballería son todavía positivos y Lancelot es presentado como el mejor caballero; sin embargo, el pecado de lujuria le impide acercarse a los misterios del Grial: una vez más el texto muestra la oposición entre el amor sagrado y el amor profano. Así se recalcan las cualidades espirituales de Bohort, en oposición a las de Lancelot, que lo autorizan a acercarse de los misterios del Palacio de las Aventuras.

Se hacen también presentes en esta parte las doce doncellas plañideras, quienes esta vez son presentadas como estando “mal vestidas”, lo que se podría entender como una expresión externa de su sufrimiento; Bohort busca saber la causa de éste pero no consigue ninguna revelación. A media noche, Bohort se aproxima a la puerta de la habitación delante de la cual las doncellas hacían sus plegarias, la cual estaba llena de luz “como si el sol residiera allí”; el caballero intenta penetrar en la habitación pero una

---

<sup>23</sup> Tampoco en *Le Conte du Graal*, donde aparece por primera vez, la lanza que sangra es relacionada directamente con la de Longino, es a partir de la *Première Continuation* que se va a asociar la lanza que sangra con la lanza que según una leyenda, muy popular en la Edad Media, atravesó el costado de Cristo durante la crucifixión. Cf. *The Continuations of the old French Perceval of Chrétien de Troyes, The First Continuation*, ed. William Roach, Philadelphia, vol. I, 1949.

<sup>24</sup> Se trata de un asiento en la Tabla Redonda reservado al Buen Caballero; es peligrosa porque todo aquel que no sea el elegido y que allí se siente será castigado.

espada amenazante se lo impide; convencido de que se trata de una manifestación divina, Bohort se retira no sin antes echar un vistazo al interior de la habitación donde ve al Grial sobre una mesa venerado por un personaje vestido como un obispo; la mesa está colocada sobre cuatro pedazos de madera adornados de oro y piedras preciosas cuyo misterio, según el narrador, será revelado por el “escrito divino del Santo Grial en su tiempo y lugar” (t. 5, XCVIII, 44)<sup>25</sup>. Cuando el personaje vestido como un obispo retira la seda que cubre el Grial, una claridad indescriptible invade la habitación.

Esta nueva presentación del Grial es completamente diferente de la que tiene lugar en el palacio diurno en presencia de la corte, y de la que ve Gauvain durante su estadía en el palacio nocturno. El Grial es presentado aquí en medio de una luminosidad deslumbradora que no poseía en las manifestaciones anteriores; metáfora del sol, la luz del Grial invade progresivamente toda la sala a un punto tal que se convierte en una claridad insoportable para los ojos humanos. En efecto, Bohort pierde momentáneamente la vista ante la luminosidad que se expande, y escucha una voz que le prohíbe entrar en la habitación pues él no es digno de contemplar las cosas secretas que suceden allí dentro (t. 5, XCVIII, 44). El Grial se convierte así en la imagen misma de la divinidad, una divinidad que la mirada humana no puede aprehender sin ponerse en un riesgo extremo: si los secretos divinos fuesen revelados, la carne mortal perdería toda su significación<sup>26</sup>. Bohort, lleno de miedo, obedece a la voz; al alejarse de la habitación del Grial se da cuenta de que ha sido curado de las heridas causadas por la lanza en llamas pero sin recuperar la vista; pasa la noche escuchando los mismos cantos divinos que antes había escuchado Gauvain. A la mañana siguiente, el caballero recupera la vista y es objeto de un caluroso recibimiento de parte del rey y su corte pues nadie había pasado una noche en el Palacio de las Aventuras sin haber sido deshonorado o sin perder la vida (t. 5, XCVIII, 48). El rey Pelés insiste sobre la peligrosidad del Palacio de las Aventuras para subrayar el mérito de Bohort, ratificado así como uno de los futuros buscadores del Grial; el narrador sugiere en efecto que es Dios quien selecciona a los caballeros otorgándoles o rehusándoles la aventura: “estaban muy contentos por la bella aventura que Dios le había otorgado” (t. 5, XCVIII, 49). De esta forma se puede constatar que en los episodios del Grial en el *Lancelot* en prosa, el encuentro con la aventura no es simplemente fruto del azar sino que es una cuestión relacionada con los deseos divinos (Suard, 235); así se anuncia una característica fundamental de los textos posteriores, como *La Queste del Saint Graal*, en donde solamente los caballeros escogidos son dignos de encontrar aventuras: Lancelot y Gauvain cabalgan incansablemente pero sin que les suceda absolutamente nada.

La presencia de otro rey del Grial es introducida en esta parte del relato cuando el rey Pelés le pregunta a Bohort si él vio durante su estadía nocturna en el Palacio de las Aventuras a su padre, “el rey lisiado, conocido como el Rey Pescador” (t. 5, XCVIII,

---

<sup>25</sup> El origen sobrenatural de estos pedazos de madera se podría relacionar con la leyenda del Arbol de la vida tal como se presenta en *La Queste del Saint Graal* (210). Este hecho permitiría pensar que existía un plan preestablecido del ciclo de la Vulgata que el autor o los diferentes autores seguían de manera más o menos fiel; sin embargo, la mayoría de elementos presentes en los episodios de Corbenic no son retomados en *La Queste*.

<sup>26</sup> Es en este sentido que Galaad, al observar el interior del Grial, renuncia a la vida material: “ahora veo claramente lo que la palabra no podría describir ni el corazón concebir, *La Queste del Saint Graal* (277).

49), cuya calidad de lisiado es producto de una trasgresión: desenvainar la espada que no debía ser desenvainada antes de que lo hiciera aquél que debía terminar con las aventuras del Santo Grial. Desde este punto de vista se confirma la calidad de purgatorio que tiene el palacio nocturno, en la medida en que allí sufren y esperan la salvación todos aquellos que de alguna forma han infringido una prohibición. Así, según el rey Pelés, su padre fue herido entre los muslos con la misma espada prohibida y será curado por el Buen Caballero con unas gotas de la lanza que sangra. Este pasaje se refiere al Rey Pescador o Mutilado que se encuentra en los relatos del Grial desde el texto precursor de Chrétien de Troyes (Marx, 142). Se retoman aquí algunos elementos de la tradición de los textos del Grial (el viejo rey, la espada prohibida, el “golpe doloroso”) que confieren al pasaje de Corbenic una dimensión de sufrimiento más acorde con los textos anteriores. Asimismo, el misterio sobre la lanza es mantenido ya que en el momento en que Bohort pide al rey Pelés que le dé información sobre la lanza, éste afirma que se trata de un secreto que será solamente revelado cuando “la última búsqueda del Grial comience” (t. 5, XCVIII, 50). De esta forma el autor del *Lancelot* en prosa expone una serie de eventos y elementos maravillosos pero sin revelar gran cosa sobre su significación última, ya que lo más importante parece ser la prolongación del misterio y así centrar toda la atención del lector en los textos a venir.

\*

El Grial en el *Lancelot* en prosa está dividido entre dos realidades completamente diferentes, inclusive opuestas: al Grial que aparece durante el día ofreciendo el alimento en la corte del rey Pelés en la sala de festejos del castillo de Corbenic, se yuxtapone un Grial cuya presencia se manifiesta durante la noche, a través de las maravillas que se convierten en pruebas para los visitantes. Este Grial nocturno y misterioso es objeto de una profunda veneración de parte de algunos personajes cuyo sufrimiento los separa del gozo de la corte.

Las visitas de los tres caballeros artúricos a Corbenic siguen así un plan que se desarrolla por etapas y que hace énfasis en las diferentes imágenes de la reliquia; las visitas aparentemente fortuitas de Gauvain, Lancelot y Bohort constituyen una prueba de iniciación espiritual donde la posición que cada uno adopte ante el Grial va a determinar el futuro de los tres caballeros. Efectivamente, la aventura no se debe considerar como la simple búsqueda de la proeza caballeresca sino que ella refleja sobre todo el deseo por parte del héroe de encontrarse a sí mismo; dicho de otra forma, la aventura sería una búsqueda de identidad (Köhler, 77). Desde esta perspectiva, se puede pensar que la aventura del Grial en el *Lancelot* en prosa confiere su propia identidad a cada uno de los caballeros que toman parte en ella: Gauvain permanece cerrado a la gracia, Lancelot es incapaz de ir más allá de las apariencias, y Bohort se convierte en el iniciado a los secretos divinos. Las imágenes del Grial en los diferentes episodios de Corbenic en el *Lancelot* en prosa, varían así según el mérito personal de los visitantes; esto se traduce en las expresiones que el narrador utiliza para describir las sensaciones de los caballeros ante el Grial: Gauvain lo concibe como “un vaso de material desconocido”, Lancelot como “un objeto digno y santo”, y finalmente Bohort como “el santo vaso”. Se puede constatar, a través de estas expresiones en apariencia insignificantes, una gradación que servirá para establecer la jerarquía de los buscadores del Grial en los textos posteriores.

## **Bibliografía**

### **Textos**

*Lancelot. Roman en prose du XIII<sup>e</sup> siècle*, ed. A. MICHA, 9 vol., Genève, Droz, 1978-1983.

Chrétien de Troyes, *Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal*, ed. W. ROACH, Genève, Droz, 1959.

Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la charrette*, éd. M. ROQUES, Paris, Champion, 1965.

*La Mort le Roi Artu*, ed. J. Frappier, Genève, Droz, 1964.

*La Queste del Saint Graal*, ed. A. Pauphilet, Paris, Champion, 1978

.

### **Estudios**

BAUMGARTNER, Emmanuèle (1992). “Le Graal, le temps : les enjeux d’un motif”. *Le Temps, sa mesure et sa perception au Moyen Âge*. Caen: Paradigme, pp. 9-17.

BAUMGARTNER, Emmanuèle (1984). “Joseph d’Arimathie dans le *Lancelot* en prose”. *Actes du colloque sur Lancelot*, Göppingen: Kummerle Verlag, pp. 7-15.

BOTERO GARCIA, Mario (2003). “De Joseph d’Arimathie au Château de Pleurs: évangélisation et envoiseüre dans le *Tristan en prose*”. *Études Medievales*, n° 5, pp. 198-209.

DUBOST, Francis (1991). *Aspects fantastiques de la littérature française médiévale*. Paris: Champion.

FRAPPIER, Jean (1954). “Le Graal et la chevalerie”. *Romania*, 75, pp. 165-210 (reeditado en *Autour du Graal*, Genève, Droz, 1977, pp. 17-61).

FRAPPIER, Jean (1978). “La légende du Graal: origine et évolution”. *Grundriss der*

*romanischen Literaturen des Mittelalters*, pp. 292-331.

KÖHLER, Erich (1974). *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*. Paris: Gallimard.

LE GOFF, Jacques (1985). *L'imaginaire médiéval*. Paris: Gallimard.

LE GOFF, Jacques (2002). *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona: Gedisa.

MARX, Jean (1952). *La légende arthurienne et le Graal*. Paris: Presses Universitaires de France.

MELA, Charles (1984). *La Reine et le Graal*. Paris: Editions du Seuil.

MENARD, Philippe (1991). "Problématique de l'aventure dans les romans de la Table Ronde". *Arturus Rex. Acta conventus Lovaniensis 1987*. Leuven University Press, pp. 89-119.

MICHA, Alexandre (1976). "L'esprit du *Lancelot-Graal*". *De la chanson de geste au roman*. Genève: Droz, 1976.

MICHA, Alexandre (1987). *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*. Paris: Champion.

POIRION, Daniel (1995). *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*. Paris: Presses Universitaires de France.

RIBARD, Jacques (1984). *Le Moyen Âge. Littérature et symbolisme*. Paris: Champion.

SUARD, François (1987). "Conception de l'aventure dans le *Lancelot* en prose", *Romania*, t. CVIII, p. 230-253.



## **‘A Drama Mixed with Opera’: *King Arthur* de John Dryden y Henry Purcell**

Enrique CÁMARA ARENAS

Universidad de Valladolid

### **Introducción**

La obra que nos proponemos a estudiar, *King Arthur*, tiene gran interés para el filólogo interesado en la teoría de la literatura y, muy especialmente, para el estudioso de la Teoría de los Géneros Literarios. Se trata de lo que el mismo Dryden denominó ‘una ópera dramática’, una forma artística en la que se alternan pasajes dramáticos y operísticos, y en la que se dan cita los diálogos, la acción, la danza, la lírica, la música vocal y la música instrumental. Semejante género ofrece ventajas y plantea dificultades para el escritor que se disponga a practicarlo. Por un lado, éste cuenta con todas las herramientas expresivas de que el ser humano dispone para vaciar su espíritu; por otro, la integración de tan diversas formas expresivas en una estructura homogénea y armónica supone un importante reto. Mi objetivo en las páginas que siguen será descubrir de qué modo consiguen Dryden y Purcell semejante integración.

A este objetivo principal puede incorporarse otro no menos interesante, si bien en otro sentido, y, de hecho, más adecuado al foro al que contribuyo con el presente trabajo. Se trata de acercar esta obra a los investigadores españoles del fenómeno artúrico, pues me consta que no ha sido muy trabajada en nuestro país, al menos desde un punto de vista estrictamente literario. Es ésta una obra conocida, eso sí, por los musicólogos y fácil de adquirir, al menos en parte: circulan interesantes versiones de los pasajes operísticos, como las dirigidas por A. Deller (1979), J. E. Gardiner (1985) o H. Niquet (2004); y aunque estas publicaciones suelen ir acompañadas, como es habitual, del libreto y un resumen, el texto completo de *King Arthur; or, The British Worthy* ha circulado considerablemente menos por nuestro país y, que yo sepa, sólo se encuentra, por lo que al circuito de bibliotecas universitarias españolas se refiere, en el volumen XVI de *The Works of John Dryden* (1996), de la Universidad de California, editado por V. A. Dearing, y adquirido por la Universidad de Sevilla<sup>1</sup>. En este sentido, remito a los investigadores de lo artúrico a dicha edición, donde encontrarán no sólo el texto, sino además comentarios de enorme interés, como los que tienen que ver con las posibles fuentes de las que Dryden pudiera haber bebido (Dearing, 293-8), así como un extenso análisis musicológico de la obra (Appendix A de la edición) y un completo y exhaustivo aparato de anotaciones y comentarios.

---

<sup>1</sup> De acuerdo con R. Shay (2002:9), una discusión bibliográfica y el texto completo puede encontrarse en M. Burden (ed), *Henry Purcell's Operas: The Complete Texts* (2000: 255-335).

## El concepto drydeniano de ‘*Dramatick Opera*’

*King Arthur* fue publicado por primera vez por Jacob Tonson en 1691, como *King ARTHUR: or, The British Worthy. A Dramatick OPERA*. La obra estaba ya escrita cuando se publicó y representó *Albion & Albanius*. En el prefacio de esta ópera de 1684 (Miner, 3-13), el mismo libretista nos cuenta que *Albion & Albanius* fue originalmente concebida como el prólogo de una ‘obra de teatro mezclada con ópera’. El prefacio de *King Arthur* (Dearing, 3) confirma que esa segunda obra no era otra que una versión inicial<sup>2</sup> de la ópera dramática que nos proponemos estudiar.

De manera que ya en 1684 Dryden nos habla de *King Arthur*, y lo describe del siguiente modo:

a Play of the nature of the *Tempest*; which is a Tragedy mix’d with Opera; or a Drama Written in blank verse, adorned with Scenes, Machines, Songs and Dances: So that the Fable of it is spoken and acted by the best of Comedians; the other part of the entertainment to be performed by [...] Singers and Dancers. (Miner, 10).

Varias cosas nos llaman la atención en esta tentativa de descripción del subgénero. En primer lugar el hecho mismo de que la descripción se considere necesaria. En principio, Dryden podría haber dicho sencillamente que *Albion & Albanius* fue concebida como el prólogo de una «ópera dramática». De hecho, cuando Dryden escribe este prefacio, hace ya más de diez años que se estrenó la versión musical de *The Tempest* (1673), que hoy se cuenta entre las primeras «óperas dramáticas» de Inglaterra. Con todo, en 1684 aún no parece suficiente advertir que *King Arthur* es, sencillamente, una ópera dramática, y Dryden considera oportuno explicar de qué tipo de obra se trata. La inexistencia de una concepción precisa de este tipo de fenómeno espectacular nos hace pensar que cuando Dryden compone *King Arthur* disfruta de considerable libertad para crear su diseño. Libertad que llama la atención en una época en la que el respeto a la tradición es prácticamente un «dogma de fe». A este respecto, y en relación con la ópera, escribe Dryden: “That the first Inventors of any Art or Science, provided they have brought it to perfection, are, in reason, to give the Laws to it; and according to their Model all after Undertakers are to build” (Miner, 4). Lo cual nos lleva a pensar que o bien la ópera dramática se considera una forma de «arte» que aún no ha alcanzado la perfección, en cuyo caso, sería responsabilidad del mismo Dryden establecer las leyes de su refinamiento; o bien, que la ópera dramática se considera un arte menor, diseñado, como la *mascarada*<sup>3</sup>, no para su permanencia en la historia de las formas artísticas más elevadas, sino para su realización concreta en un momento determinado, a manera de divertimento menor.

---

<sup>2</sup> *Albion & Albanius* es una alegoría y celebración de la Restauración de la monarquía, y de Charles II, en el trono de Inglaterra. Naturalmente, *King Arthur* en su primera versión debía ser igualmente una obra escrita para alabanza del monarca, pero siete años después, tras la muerte del rey, Dryden tuvo que realizar importantes transformaciones sobre el material original para adaptar el texto al sentir y el pensar de los nuevos gobernantes, William y Mary, “not to offend the present Times” (Dearing 6).

<sup>3</sup> Adopto aquí la traducción de *Mask* que da J. Melendre en el *Diccionario del Teatro* P. Pavis (1998).

En 1684, se diría que Dryden se inclina más bien por la primera concepción. De ahí que en su descripción de *King Arthur* aparezcan palabras «de peso», como *play*, *tragedy* u *opera*. Para Dryden, el *play* era un asunto serio, pues se trataba de una obra cuyo objetivo final era la representación fiel y verosímil de las pasiones humanas en relación con los avatares del destino, de manera que se cumpliera el doble objetivo clásico de *instruir deleitando*. Al menos en esa línea va la famosa definición de Lisideius en el ensayo “Of Dramatic Poesy” (Watson, 25): “A just and lively image of human nature, representing its passions and humors, and the changes of fortune to which it is subject, for the delight and instruction of mankind”.

Tras haber dicho que *King Arthur* es un *play* Dryden se retracta, indicando que no puede ser tal por contener elementos fantásticos. Mas no acaban aquí las inseguridades del poeta. Si observamos bien la primera cita, en la que intentaba describir el tipo de obra que es *King Arthur*, veremos que no ofrece una, sino dos posibles concepciones, no exactamente equivalentes. Las diferencias entre ambas resultan reveladoras. Según Dryden, la ópera dramática es (1) ‘una mezcla de tragedia y ópera’, o (2) ‘una obra dramática adornada con canciones’. En la primera definición parece nivelarse el peso específico de cada uno de los géneros, el trágico y el operístico. Se habla de «mezcla» de géneros, sin especificar que exista subordinación alguna de uno con respecto al otro. No ocurre así en la segunda definición, en la que Dryden da primacía al componente dramático, y *degrada* el elemento operístico a la condición de meras canciones ornamentales.

En 1691, en el prefacio de *King Arthur* (Dearing, 3-8) Dryden no considera oportuno definir o describir el tipo de obra que presenta, aunque sí comenta alguna de sus propiedades. La obra se presenta ahora como una ÓPERA dramática, y de ella se nos dice que posiblemente resultará ser “the chiefest Entertainment of our Ladies and Gentlemen this Summer” (6). Se nos dice además que se trata de un espectáculo “principally design’d for the Ear and Eye” (6), en el cual la labor del poeta y dramaturgo se supedita a la del compositor: “my Art on this occasion, ought to be subservient to [Purcell’s]” (6).

Por todo lo expuesto, me inclino a pensar que a lo largo de los siete años que transcurren desde la primera composición de *King Arthur* hasta su publicación y representación, el concepto de ópera dramática ha ido madurando en la mente de Dryden. En 1684 la ópera dramática se concibe como una estructura dramática en la que se intercalan pasajes operísticos a nivel diegético cuando resulta convencionalmente propicio<sup>4</sup>. Y en 1691, el poeta concibe el género más bien como divertimento espectacular (*entertainment*) de música y danza que discurre con la ayuda de un hilo conductor provisto por la trama.

---

<sup>4</sup> A este respecto, apunta R. Shay: “the development of English opera during the last decades of the seventeenth century stood largely on the idea that plays could be adapted and successfully augmented with songs, dances, and especially large, self-contained musical episodes or masques, with singing and dancing characters brought into action, if necessary through some dramatic contrivance” (11).

En realidad esta doble concepción del fenómeno refleja una doble práctica, dado que dos técnicas de composición, distintas en cuanto a su proceso genético, se podían emplear en la composición de la ópera dramática. Por un lado nos encontramos, especialmente en la década de los setenta, con obras de teatro a las que se incorporan pasajes cantados; es decir, estructuras dramáticas preexistentes *adornadas* con canciones y danzas. Tal es el caso de *The Tempest*, *Macbeth* o *Dioclesian*. Por otro lado, nos encontramos con obras como *King Arthur*, para las que no existe una estructura dramática previa, sino que ésta se diseña desde el principio con una intención artística concreta: la de alternar pasajes dramáticos y pasajes operísticos. Martin Adams indica que el resultado de ambos procesos es naturalmente distinto, y compara en este sentido *Dioclesian* de Massinger y Fletcher, y adaptado por Betterton (1690), y *King Arthur* para decir con respecto la segunda obra: “music and drama are more integrated, and for the most part the composer produced musical structures which had a clear relationship to dramatic function” (288).

Es oportuna sin duda la intuición de Adams, y ciertamente brilla con la luz de lo verdadero. Con todo, será nuestra labor en las siguientes páginas llegar a una mayor comprensión y valoración de las técnicas empleadas por Dryden y Purcell con el fin de lograr esa integración de los elementos dramáticos y operísticos en *King Arthur*, sirviéndonos para ello de algunas de las muchas herramientas de que disponemos gracias a la Narratología y la Semiología Teatral.

Antes de comenzar convendría dejar claros algunos de nuestros presupuestos teóricos de partida. En todo pasaje operístico nos encontramos con la simultaneidad de dos «lenguajes», por un lado el lenguaje verbal, y por otro el musical. El texto escrito posee las tres conocidas dimensiones con las que todo lingüista está ampliamente familiarizado: la sintáctica, la semántica y la pragmática; y en virtud de las mismas, y con ayuda de sus herramientas cognitivas, el lector consigue conferir significado al conjunto de las palabras. El lenguaje musical es, a todas luces, *otro cantar*; mas, con todo, soy de la opinión de que se trata de lo que Eco (212) denomina un *hipocódigo*, es decir, un sistema de signos que por su escasa codificación transmite *nebulosas de significado*. Siendo esto así, podemos hablar de un lenguaje verbal, y de un lenguaje musical, si bien el primero puede transmitir mensajes con un detallismo informativo del que carece el segundo, mientras que este último transmite mensajes con una intensidad e inmediatez inusitada para el primero. El tema de las propiedades lingüísticas de la música es sin duda interesante y apasionante, pero también extenso. Quisiera quedarme aquí tan sólo con la idea de que la música en virtud de sus propiedades sintácticas (melódicas y armónicas) *comunica* determinado tipo de mensajes, lo que significa que en la canción, o en el aria, donde hay letra y música, resulta concebible que el mensaje verbal y el musical establezcan entre sí diversos modos de relación. Es posible que en entre ellos se den tanto compatibilidades como incompatibilidades; y, por tanto, los mensajes verbales y musicales pueden reforzarse, enriquecerse o, incluso, anularse mutuamente.

La música, en forma de canción o como banda sonora, digética o extradiegética, constituye un poderoso aliado de la estructura dramática. Eso es algo que el cine nos ha demostrado de forma fehaciente. Al tratar el tema de la inserción del verso y la canción en la estructura dramática suelo citar con frecuencia ciertas palabras del dramaturgo

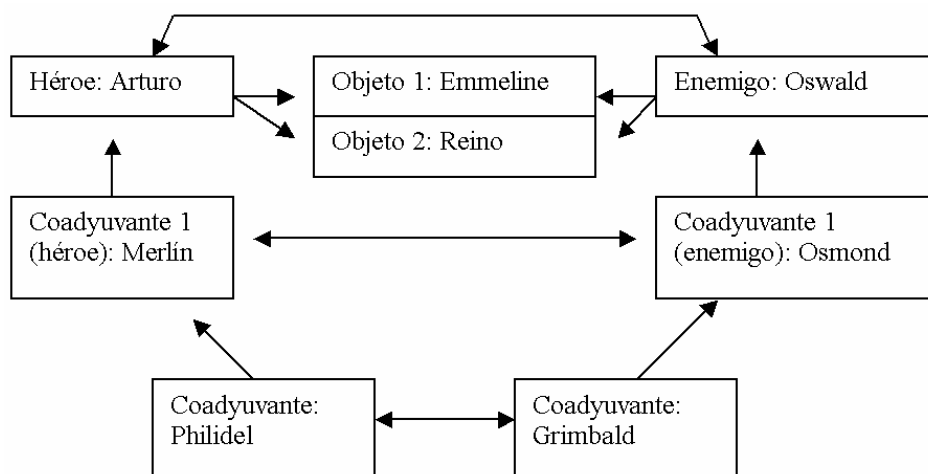
John Arden, pues éstas recogen con intrigante claridad una intuición que estimo verdadera:

In a play, the dialogue can be naturalistic and ‘plotty’ as long as the basic poetic issue has not been crystallised. But when this point is reached, then the language becomes formal (if you like it, in verse or sung), the visual pattern coalesces into a vital image that is one of the nerve centres of the play (Hinchliffe, 214).

La gran paradoja de la estructura dramática es su naturaleza, digamos, ‘centrífuga’. Permítaseme explicar esta metáfora. Cuando el drama alcanza su punto álgido, cuando se alcanza el denominado clímax, o, siguiendo con nuestra metáfora, la *velocidad giratoria máxima*, es precisamente cuando se desprende del corazón mismo de la estructura aquello que ya no puede expresarse mediante el lenguaje dramático, pero que puede expresarse mediante la poesía, o, gracias a las poderosas propiedades evocadoras de la música, mediante la canción. La estructura dramática parece aspirar a su propia desintegración o purificación de las restricciones situacionales, a esta suerte de transmutación trascendental de la *fisicalidad* del argumento en la espiritualidad efusiva de la poesía o, más aún, de la música. La lírica y el drama establecen así un contrato beneficioso para ambos, pues, como ya he escrito en otro lugar (Cámara, 2000), los momentos líricos contribuyen a la consolidación de la situación dramática del mismo modo que ésta potencia el lirismo de dichos momentos. La cita de Arden y nuestras reflexiones alumbran ya un posible modo de integración entre pasajes dramáticos y pasajes operísticos, pero el estudio del caso concreto de *King Arthur* nos va a mostrar otros modos no menos interesantes ni efectivos.

### King Arthur: la trama

Como suele ser el caso con las obras dramáticas de John Dryden, en *King Arthur* nos encontramos con una complicada trama y un buen número de personajes tras los que subyace un conjunto organizado y simétrico de fuerzas actanciales. Empleando una versión simplificada del famoso esquema actancial de Greimas, obtenemos el siguiente conjunto de actantes:



Dryden gustaba mucho de este tipo de simetrías. Por un lado tenemos al rey Arturo de los britanos, con su coadyuvante principal, el mago Merlín, quien a su vez cuenta con la ayuda del espíritu Philidel. Por otro lado, tenemos al rey de los sajones, Oswald, con su coadyuvante principal, el mago Osmond, quien a su vez cuenta con la ayuda del espíritu Grimbald. Dryden propone además tres niveles de acción, correspondiéndose cada uno con cada par de actantes. En el nivel principal tenemos el enfrentamiento entre Arturo y Oswald: Oswald ama a Emmeline, pero Emmeline ama a Arturo y Arturo a Emmeline; Oswald, que no acepta el rechazo de la dama, se lanza a la invasión del reino britano, y rapta a Emmeline; Arturo combate la invasión y rescata a su amada.

En un segundo nivel de acción el mago Osmond realiza toda una serie de encantamientos para defender la causa de Oswald, y Merlín se encarga de estudiar y deshacer dichos encantamientos. La trama se complica aún más dado que Osmond desea a Emmeline, y logra encerrar a su señor Oswald, en las mazmorras en un intento de satisfacer su oscura lujuria.

En un tercer nivel de acción situamos los enfrentamientos que tienen lugar entre Philidel, un espíritu del aire en busca de redención, y Grimbald, un espíritu de tierra contento con su condición de caído.

La existencia de tres planos de acción y el carácter complejo y fragmentario de la trama puede resultar una ventaja para la inserción, detrás de cada una de las diversas secuencias que conforman dicha trama, de pasajes operísticos. La abundancia de acción supone una abundancia de ocasiones propicias para la efusión lírica. Sin embargo, dudo que Dryden diseñara semejante complejidad y fragmentación para facilitar la hibridación; más bien tiendo a creer que lo hizo así siguiendo su propio sentido del decoro dramático, sencillamente porque así era como a él le gustaba el teatro.

### **Los ritos guerreros sajones: “our mysterious rites”**

El primer pasaje operístico de la ópera dramática lo encontramos hacia el final de la escena segunda del acto I. Momentos antes de que dé comienzo la décimo primera batalla entre los britanos y los sajones, estos últimos se disponen a realizar una serie de ritos religiosos con el fin de pedir el favor de sus dioses Odín, Tor y Freya.

El pasaje no desempeña una función nuclear en la trama, si bien su integración en la misma es perfectamente natural. El motivo de los rezos y ritos que preceden a la acción bélica es de sobras conocido, y encaja en la dinámica de la batalla convencional. Nada ocurre en esta secuencia ritual que tenga consecuencias posteriores y por tanto, a efectos del desenlace, la secuencia pudiera eliminarse sin crear problema alguno en el devenir de eventos. La función que cumple el pasaje es la que R. Barthes denominó un indicio o función integrativa indicial<sup>5</sup>. El indicio es empleado para caracterizar una situación y a aquellos que toman parte en la misma. Es decir, la incorporación de los ritos religiosos de los sajones supone una oportunidad para que aprendamos sobre ellos, y para que nos

---

<sup>5</sup> R. Barthes [1993] (1985). “El análisis estructural de los relatos”. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.

hagamos una idea de su naturaleza. Ahora bien, este indicio, con ser operístico en cuanto a su forma, recurre a los dos tipos de lenguaje antes mencionados, de tal suerte que nos podemos plantear cómo caracteriza el lenguaje a los sajones y a la situación, y cómo lo hace la música. Comenzaré por el lenguaje.

La escena se abre directamente con una caracterización de los ritos, realizada por el mismo mago Osmond, quien dice: “’Tis time to hasten our mysterious Rites”. Aquí el adjetivo *mysterious* es cuando menos intrigante. La palabra parece sugerir que hay algo oscuro, secreto, quizá incluso siniestro en el ritual que está a punto de comenzar.

El de los sajones es un ritual bárbarico que supone el derramamiento de sangre. En el curso de dicho ritual se da muerte a tres caballos, dos de ellos caballos blancos de guerra, convencionalmente símbolos de la pureza, la fuerza y la nobleza. Y no acaba con esto ritual, sino que se sacrifica además a seis seres humanos que entregan su vida voluntariamente para conseguir el favor de los dioses. Este es el mundo de los sajones, los dioses premian la renuncia y la valentía, la entrega de los bienes más preciados, entre ellos la misma vida. Y con ello los sajones creen ganar su derecho a un puesto de honor en el banquete de Odín, en la otra vida. Nos encontramos por tanto frente a un pueblo bárbarico, primitivo y endurecido, de naturaleza intensamente bélica, dispuesto siempre para morir matando, impulsado por su fanatismo radical. Pero hay más.

El espíritu de tierra Grimbald se ha encargado de reclutar a los sajones que habrán de morir voluntariamente en el sacrificio. Este es en principio un acto heroico, dentro del sistema de creencias de los sajones, que los individuos realizan por el bien de la comunidad. Sin embargo, Grimbald no se refiere a las víctimas como héroes, y más bien sugiere que su acto de entrega no es absolutamente libre ni del todo voluntario.

*Grimbald.* I have plaid my part;  
For I have Steel'd the Fools that are to dye;  
Six Fools, so prodigal of Life and Soul,  
That, for their Country, they devote their Lives  
A Sacrifice to Mother Earth, and Woden.

Lo que Grimbald incorpora al proceso de caracterización de la situación dramática es un obvio matiz de crueldad. Los héroes son estúpidos que han sido de algún modo *robados*, engañados, camelados, y que impulsados por un incomprensible deseo de servir a la comunidad y a los dioses se prestan a morir. El mago Osmond no reprende la falta de respeto que muestra el espíritu, sino que aprueba la eficacia de Grimbald, dando lugar al siguiente intercambio, no menos revelador desde el punto de vista de la caracterización.

*Osmond.* 'Tis well; But are we sure of Victory?  
*Grimbald.* Why ask't thou me?  
Inspect their entrails, draw from thence your Guess:  
Bloud we must have, without it we are dumb.

Al sentido oficial del ritual bárbaro, el del sacrificio humano que busca la asistencia de los dioses, se une ahora un sentido oficioso que convierte dicho ritual en un acto cruel. No parece tratarse ahora de un acto basado en la fe, por primitiva que ésta sea, sino más bien en un siniestro ocultismo. Entre las artes oscuras de Osmond se encuentra la de la adivinación, pero dicha facultad depende del ejercicio de la crueldad, del derramamiento de sangre. Osmond sólo puede vislumbrar el futuro hurgando entre las vísceras de los sacrificados; el conocimiento del mago se sustenta en la muerte.

En resumen, el pasaje que precede a la batalla, como función integrativa indicial tiene la facultad de caracterizar el acto ritual como primitivo, bárbaro y cruel, siniestro y vinculado a la magia negra. Pasemos a considerar la música que Purcell compone para el ritual, que empieza con el siguiente himno:

Priest 1. Woden, First to thee,  
A Milk-white Steed, in Battle won,  
We have Sacrificed.

Priest 2. Let our next Oblation be,  
To Thor, thy thundring Son,  
Of such another.

Priest 3. A third; (of Friezland breed was he,)  
To Woden's wife, and to Thor's Mother:  
And now we have atton'd all three.

2 Voc. The White Horse Neigh'd aloud.  
To Woden thanks we render.  
To Woden, we have vow'd

Chor. To Woden, our Defender.

De acuerdo con Westrup la música del ritual carece de interés, y esto es lo único que escribe al respecto en su análisis de la obra:

The music for the Saxons' sacrificial rites has a contrapuntal stodginess that suggests the conventional oratorio rather than the heroic opera; nor are Italian roulades of the alto solo, 'I call you all to Woden's hall,' entirely convincing (133).

El entendido en temas musicales pronto nota, como apunta Westrup, el carácter religioso de la música. Thomas Gray asistió a una representación de *King Arthur* en 1736, y dejó por escrito su impresión de que la música del ritual sonaba como 'música de iglesia' (Dearing, 483). Otros críticos han dicho que el compositor no logra representar las emociones de los sajones (Dearing, 483). Nótese que, en el fondo, quienes apuntan a esta última carencia están denunciando, no necesariamente una falta



de calidad o interés en la música, sino una falta de adecuación entre el mensaje musical y el mensaje dramático, aunque no lo expresen con estas mismas palabras.

Ciertamente, tal y como apunta Dearing en defensa del compositor, dado que el rito que celebran los enemigos de Arturo es, al cabo, un rito religioso, la música religiosa queda formalmente justificada e implica una cierta conexión, si bien muy convencional, con la situación dramática. Sin embargo, hay que tener en cuenta que en virtud de su función integradora indicial, una música religiosa *convencional* serviría para caracterizar a unos practicantes *convencionales*, y no a los primitivos sajones, y sus bárbaros sacrificios. En las versiones dirigidas por J. E. Gardiner, A. Deller, o incluso en la más acelerada y vivaz de H. Niquet, la música de los ritos se me antoja a mí también excesivamente meliflua y poco apta para representar la brutalidad del sacrificio. Pero debemos tener en cuenta que estos tres directores presentan *King Arthur* de forma parcial, es decir, sólo como música. No es ese el caso del director de orquesta N. Harnoncourt y el director escénico J. Flimm, quienes presentaron la obra completa en el *Salzburger Festspiele* en julio de 2004.

El texto escénico diseñado por Flimm nos muestra a unos sajones vestidos con indumentaria militar de campaña que recuerda a la del ejército alemán de la segunda guerra mundial. El rey Oswald aparece vestido con rudas pieles, y los oficiantes del ritual emergen siniestramente entre nubes de humo. Los códigos no verbales en la representación de Flimm —el vestuario, los movimientos, la distribución de los cuerpos en la escena, el elemento paralingüístico, etc.— transmiten sin lugar a dudas el mensaje de que los sajones son crueles, primitivos, bélicos y bárbaros. Más interesante aún es el hecho de que la melodía cantada por los oficiantes es ligeramente distinta en la versión de Harnoncourt. En la palabra *sacrifice* del primer oficiante, y en las palabras *oblation* y *Thor* del segundo, los cantantes producen notas más altas, aportando una cierta estridencia que nada tiene que ver con el carácter melifluo del mismo pasaje en las otras versiones de Gardiner, Deller o Niquet. Otras variaciones similares pueden oírse en otros momentos, contribuyendo todas ellas a *barbarizar* la melodía.

Además de estas pequeñas variaciones de la melodía, Harnoncourt introduce un interesante recurso para armonizar las funciones caracterizadoras de música y texto. Una de las voces, la que interviene en el dúo que da las gracias a Odín por su protección —“To Woden thanks we render”— canta sus versos con un timbre cómico y grotesco, que más parece un burlesco graznido —“thanks... thanks...”— que un devoto acto de agradecimiento. Esa misma voz es la que canta el pasaje criticado por Westrup —“I call ye all, / To Woden’s Hall”. Bajo la dirección de Harnoncourt y con la dirección escénica de Flimm el conflicto que pudiera darse entre el mensaje musical y el dramático queda resuelto gracias a estos recursos que restan solemnidad al elemento operístico. El hecho de que Harnoncourt se haya decidido por incorporar los recursos que he mencionado, de alguna forma confirma la idea de que la música de Purcell requiere de ciertos ajustes para que no se produzca un conflicto de integración entre el componente operístico y el dramático.

No queremos abandonar la escena segunda sin prestarle atención a la música que Purcell compone para el coro que sigue al recitativo “The lot is cast, and Tanfan pleas’d”, perteneciente al ritual. Esta es la letra de Dryden:

The lot is cast, and Tanfan pleas’d;  
Of Mortal Cares you shall be eas’d  
Brave Souls to be renow’d in Story.  
Honour prizing,  
Death despising,  
Fame acquiring  
By Expiring,  
Dye, and reap the fruit of Glory,  
Brave Souls to be renown’d in Story.

Prestarle atención exclusivamente a la música, como al parecer han hecho Deller, Gardiner y Niquet, puede impedir que valoremos el potencial dramático de estos versos. Dentro del drama estas palabras constituyen, debidamente interpretadas, un acto de habla por el cual se celebra la valentía de las víctimas voluntarias del sacrificio (*brave souls*). En el verso final, literalmente se anima a los voluntarios a morir: “Dye, and reap the fruit of Glory”. Se trata de una especie de arenga que podría declamarse de un número casi ilimitado de formas, incorporando toda una diversidad de matices. Pero en toda celebración y toda arenga debe existir una expresión de vitalidad o incluso de alegría, y cuando animamos a alguien a hacer algo hemos de mostrar fe y resolución, hemos de expresar emociones positivas para resultar convincentes. No son estos los sentimientos que evoca la música de Purcell.

Purcell opta por una música llena de tristeza que sin duda está justificada, como apunta Dearing (482), por una serie de palabras en el texto: *mortal, death, expiring, dye*. A partir de ellas, y de acuerdo con las convenciones de la época, el compositor realiza un madrigalismo descendente y lento con el que pretende y logra dibujar melódicamente la idea de la muerte, del declinar de la vida. Pero también el texto cuenta con palabras positivas como son: *brave souls, honour, Fame, Glory*. El potencial dramático de este pasaje radica precisamente en la inversión de valores propia del ritual sajón mediante la cual la muerte, algo naturalmente triste en el ambiente cultural del momento, pasa a significar, en el fanático rito sajón, gloria e inmortalidad. La música de Purcell en su parcialidad «sabotea», por así decirlo, el potencial dramático del pasaje.

Pero al hacerlo, nuevos e interesantes significados emergen. El compositor, bien por genialidad, por indicación de Dryden, o por el mero hecho de aplicar sin más y estrictamente la técnica del madrigalismo, ha convertido el pasaje de celebración por el que se acompaña y se anima a los sacrificados en una *triste reflexión en torno a las banales ambiciones del ser humano*. Ciertamente, esta tristeza entra en conflicto con la situación dramática, y nos proyecta fuera del universo ficticio: ninguna víctima

voluntaria caminaría con paso seguro hacia la muerte si quienes le envían cuestionan con su actitud la validez del sacrificio, o lo evalúan negativamente.

Con todo, aún existe integración si estamos dispuestos a aceptar, y tal es nuestra propuesta, que el madrigalismo cumple una *función coral* en el sentido dramático del término<sup>6</sup>. La triste reflexión musical que Purcell incorpora al pasaje constituye una *técnica coral de distanciamiento*, “que concreta ante el espectador la figura de otro espectador-juez de la acción, habilitado para comentarla” (Pavis, 97); además, la interpretación musical “establece la relación con el discurso «profundo» del autor” (Pavis, 98) si aceptamos que existe colaboración entre Dryden y Purcell, de tal suerte que son ellos quienes realizan la triste reflexión en torno a las ambiciones humanas, expresando de paso el sentir de la comunidad de la que son miembros. Sólo al entenderla en su calidad *coral* la unidad compleja de letra y música en este pasaje funciona desde el punto de vista dramático.

La escena se cierra con las palabras de Oswald, quien se hace eco del comentario coral, sopesándolo unos instantes, y abandonándolo posteriormente, como suelen hacer los héroes trágicos.

Oswald. Ambitious Fools we are,  
And yet Ambition is a Godlike Fault:  
Or rather, 'tis no Fault in Souls Born great,  
Who dare extend their Glory by their Deeds.  
Now *Britanny* prepare to change thy State,  
And from this Day begin thy Saxon date.

### La canción de Victoria

El siguiente pasaje operístico ocurre en la escena III, y, con toda su simplicidad y brevedad, es uno de los que mejor se integra en la estructura dramática. Este pasaje cumple una función nuclear en la trama, pues es por medio de él como el espectador se entera de que los britanos han ganado la décimo primera batalla y se han lanzado a perseguir a los enemigos, una acción esta última que pronto les pondrá en peligro de muerte, y que entendemos, por tanto, conducente a un momento climático de la estructura.

Con todo, la canción presenta algunos rasgos propios de un coro, nuevamente en el sentido dramático del término. En primer lugar, las acciones de la batalla están narradas en presente, como si estuviesen describiendo la lucha en el momento mismo en que esta acontece, desde la distancia a la que siempre está el coro. Además, la canción de los soldados contiene una apreciación un tanto inverosímil y contradictoria en los dos últimos versos de la primera estrofa:

---

<sup>6</sup> En este punto nos referiremos a la explicación que P. Pavis (1998) ofrece del término *coro*.

The Gods from above the Mad Labour behold,  
And pity Mankind that will perish for Gold.

Volvemos a encontrarnos, por tanto, con la triste reflexión del autor, esta vez solo de Dryden, en torno al carácter destructivo de las ambiciones humanas. No es lógico que los mismos soldados evalúen con tristeza el fenómeno de la guerra, como una loca empresa subordinada a la ambición; esa es labor propia de un coro. Purcell no acompaña el comentario con una música distintivamente reflexiva, de hecho la música es *exactamente* tan victoriosa<sup>7</sup> como la que en la siguiente estrofa acompaña los versos:

We return to our Lasses like Fortunate Traders,  
Triumphant with Spoils or the Vanquish'd Invaders.

### **Grimbald contra Philidel**

El siguiente pasaje operístico es en mi humilde opinión uno de los más bellos de *King Arthur* desde el punto de vista musical. Pero es además el más propiamente dramático de todos. En primer lugar, los que llevan la voz cantante son Grimbald y Philidel, personajes fundamentales de la trama. El mismo Arturo interviene en la escena<sup>8</sup>, aunque no cante, y el resultado final de la misma supondrá su vida o su muerte. Éste es un momento crucial de la trama, en el que el héroe se debate entre hacer caso a un consejero o a otro; la expansión operística tan sólo exige del espectador que acepte convencionalmente que los argumentos de uno y otro sean cantados, acompañados por música de orquesta, y por un coro de espíritus cantores. Con todo, el momento posee notable tensión dramática, amenizada con algún contrapunto cómico de gran interés.

El mismo Grimbald se muestra consciente, en un viraje que parece anticipar el teatro épico brechtiano<sup>9</sup>, de la convención a aplicar, y por la que toda argumentación efectiva ha de ser adecuada y convincentemente cantada, de ahí que cuando parece que Philidel ha convencido a Arturo para que le siga y haga caso omiso del falso pastor (Grimbald), el mismísimo espíritu maligno se dispone a cantar sus argumentos no sin antes dudar de si será capaz de cantar como es debido:

Grimbald speaks.      By Hell she sings 'em back, in my despight.  
I had a Voice in Heav'n, ere Sulph'rous Seams  
Had damp'd it to a hoarseness; but I'll try.

---

<sup>7</sup> Se trata exactamente de la misma música.

<sup>8</sup> Detalle éste que apunta Adams como muestra del intento de Dryden y Purcell de favorecer una integración convincente y no fragmentaria entre los aspectos dramáticos y musicales de la obra.

<sup>9</sup> Jürgen Flimm explota este momento épico volviéndolo aún más distanciador. En su montaje el Grimbald actor, con su voz ronca intenta cantar, más no logra sonoridad ni afinación. Entonces entra en escena otro personaje, caracterizado de forma idéntica, con idéntico vestuario y maquillaje, y que sin embargo posee una hermosa voz de bajo, que el ronco Grimbald agradece con cómica ternura. Con ello Flimm logra lo mismo que en principio pretende Dryden, que es exponer sin más la convención vigente.

He sings.                    Let not a Moon-born Elf mislead ye,  
From your Prey, and from your Glory.  
Too far, Alas, he has betray'd ye:  
Follow the Flames, that wave before ye:  
Sometimes sev'n and sometimes one;  
Hurry, hurry, hurry, hurry on.

Este pasaje operístico nos resulta interesante al menos por otro motivo relacionado con la integración de lo dramático y lo operístico. Nótese que la función de las partes cantadas es argumentativa, y está destinada a mover a los personajes principales de la trama en una dirección u otra. Este es el mismo recurso que veremos repetido una y otra vez a lo largo de toda la obra, con la única excepción de la mascarada final, que es exclusivamente celebradora. La argumentación a veces adquiere la forma de una verdadera tentación, y en otros momentos se intelectualiza, como veremos. Pero en todo momento se trata, esencialmente, de un recurso retórico argumentativo. Y este aspecto fundamental para la obra es respetado y magistralmente explotado por el compositor. Al dar primacía a la función argumentativa que el pasaje desempeña en el drama, Purcell se ciñe al metro que los versos proponen, haciendo coincidir las partes fuertes de los compases con los acentos del verso. El resultado es una gran claridad expositiva, el consecuente incremento del poder de convicción del espíritu, potenciado aún más por las relaciones melódicas que se establecen entre los versos pares y los impares.

A partir de este momento en *King Arthur* la fórmula de integración de pasajes dramáticos y operísticos ha quedado establecida. El pasaje operístico tiende a representar la tentación, de naturaleza intelectual o, más a menudo, sensual. El rey Arturo ha vencido ahora, rechazando las promesas de riqueza y gloria de Grimbald y siguiendo a Philidel, igual que Emmeline vence la tentadora argumentación de Osmond, igual que el rey vencerá a las persuasivas sirenas, a las ninfeas y a los silvanos. Esta es la dinámica de la obra, y a pesar de las transformaciones que al parecer tuvo que realizar Dryden para transformar una obra dedicada a Charles II en otra afín al reinado de William y Mary, no dejamos de ver en ella un cierto moralismo dirigido al monarca de la Restauración, siendo como era, el rey Charles, proclive a los placeres sofisticados, admirador del intelecto y el ingenio, y un tanto dado a sucumbir ante tentaciones de naturaleza sensual.

### **Un divertimento para Emmeline**

El cuarto pasaje operístico acontece en mitad de la escena II del segundo acto. Emmeline y Matilda conversan acerca del amor. En realidad, el pasaje dramático comienza siendo un leve divertimento carente de tensión dramática, en el que salen a la luz ciertas paradojas relacionadas con la falta de visión de Emmeline, y que pudieran tener su origen en las investigaciones de John Locke acerca del conocimiento que los invidentes conforman acerca de cosas que no pueden ver (Dearing, 296). Nada en los contenidos de este pasaje se conecta expresamente con la trama, salvo el hecho de que Emmeline cuestiona ingenuamente la belleza del oro y su valor. Éste es un motivo recurrente en la obra como ya hemos visto.

Cuando la conversación entre Emmeline y Matilda llega a su conclusión, entra en escena un grupo de jóvenes pastores de Kent con la intención a divertir un rato a la dama con canciones y bailes. Algunos críticos han puesto de manifiesto la irrelevancia en términos dramáticos de esta extensión operística. A este respecto son especialmente oportunas las palabras de Dent:

There is no reason why a chorus of shepherds and shepherdesses should appear, but their songs and dances make a delightful point of repose in the actions of the play, and are of great value in heightening the dramatic effect of the sudden abduction of [Emmeline]. (Dent, 210-211; Dearing, 323).

La conexión entre la trama y el pequeño espectáculo de los pastores es tan débil como apunta Dent. Para cumplir la función que el crítico le atribuye, la de resaltar el dramatismo del rapto que sucede inmediatamente al espectáculo, cualquier otro tipo de mascarada hubiese resultado igual de efectiva. Con todo, el motivo de los pastores es frecuente en las óperas, como el mismo Dryden admitía en su prólogo a *Albion & Albanus*:

meaner Persons, may sometimes gracefully be introduc'd, especially if they have relation to those first times, which Poets call the *Golden Age*, wherein by reason of their Innocence, those happy Mortals, were suppos'd to have had a more familiar intercourse with Superiour Beings: and therefore Shepherds might reasonably be admitted, as of all Callings, the most innocent, the most happy, and who by reason of the spare time they had, in their almost idle Employment, had most leisure to make Verses, and to be in Love[...] (Miner, 6)

Sin duda los pastores de *King Arthur* pertenecen a esta familia de despreocupados y desocupados pastores, como ellos mismos indican:

How blest are Shepherds, how happy their Lasses,  
While Drums and Trumpets are sounding Alarms!  
[...]

All the Day on our Herds, and Flocks employing;  
All the Night on our Flutes, and in enjoying. (28)

Existe, sin embargo, una conexión fundamental, en la que nadie parece haber reparado, entre el pasaje operístico de los pastores de Kent y la trama general de la ópera. El pasaje en cuestión no es una excepción a la regla que detectamos en el apartado anterior: el pasaje operístico tiende a representar la tentación. Y exactamente eso tenemos aquí, pues aunque los pastores no pretenden tentar a Emmeline, ni siquiera podemos suponer que se tienten entre ellos, siendo todo *un espectáculo dentro del*

*espectáculo*, el motivo fundamental de su número de canto y danza lo constituye la pretendida seducción y persuasión de las pastoras, mediante argumentos ya conocidos de la familia del *carpe diem*.

Bright Nymphs of Britain, with Graces attended,  
Let not your Days without Pleasure expire;  
Honour's but empty, and when Youth is ended,  
All Men will praise you, but none will desire.  
Let not Youth fly away without Contenting;  
Age will come time enough, for your Repenting. (28-9)

Siguiendo la dinámica de la obra, a la persuasión le sigue el rechazo de las pastoras, las cuales dicen en su canción que sin un compromiso por escrito y firmado de matrimonio se niegan a tratar con los pastores.

### **Cupido y el Genio del Frío**

En el acto tercero, al final de una extensa escena segunda, y como finalización de dicho acto, se introduce la mascarada del genio del frío. Desde el punto de vista musical el pasaje ha sido especialmente celebrado por el famoso *tremolando* del genio, que Purcell pudo perfectamente haber tomado del *vibrato* del francés Lulli en su ópera *Isis* de 1677 (Westrup, 134)<sup>10</sup>.

Tras una fugaz visita de Arturo a Emmeline en el bosque hechizado, el mago oscuro Osmond, quien ha encarcelado al rey de Kent, se propone disfrutar de la bella dama bien por medio de la seducción o por la fuerza. Ante los avances del poco agraciado mago, Emmeline dice estar congelada:

Emmeline.            I Freeze, as if his impious Art had fix'd  
                             My Feet to Earth.  
Osmond.             But Love shall thaw ye.  
                             I'll show his force in Coutries cak'd with Ice,  
                             Where the pale Pole-Star in the North of Heav'n  
                             Sits high, and on the frory Winter broods; [...]

---

<sup>10</sup> No existe un acuerdo entre los musicólogos acerca de la naturaleza exacta del vibrato original. Deller, Gardiner y Niquet emplean un recurso similar, sin embargo, el tempo notablemente más rápido que propone Niquet contribuye, en nuestra opinión, a reforzar la naturaleza onomatopéyica de la melodía. Se trata de un acierto de Niquet, quien propone un tempo relativamente rápido para toda la pieza. El coro de las gentes del frío es incluso más rápido que el del genio del frío, y consigue representar el temblor de las gentes de un modo especialmente realista. Una interpretación cuando menos sorprendente de este *tremulo* es la que hace Harnoncourt, ya que en este caso al vibrato le acompaña la articulación reiterada de una misma consonante, exactamente igual que ocurre cuando uno tartamudea de frío.

Entonces el mago crea una ilusión en la que el dios del amor, Cupido, despierta de su letargo al Genio del Frío, descongelándolo gradualmente, y descongelando de paso a las gentes que habitan las tierras heladas. Nuevamente, el pasaje operístico persigue el objetivo de la persuasión. Se trata de una tentación que se le presenta a Emmeline, un recurso mediante el cual el mago Osmond intenta lucir su poder, y al mismo tiempo impulsar a la dama a entregarse al amor mediante una argumentación que resulta inefectiva. Cuando el espectáculo ha concluido, Emmeline no parece dudar ni un segundo:

Emmeline.            I cou'd be pleas'd with any one but thee,  
Who entertain'd my sight with such Gay Shows  
As Men and Women moving here and there [...]

De hecho la escasa efectividad del recurso, que no consigue engatusar ni siquiera mínimamente a Emmeline, contribuye a que lo consideremos un mero pretexto para incluir un divertimento espectacular con el que cerrar el acto tercero. La firmeza con la que la tentación se integra en la trama es directamente proporcional a su efectividad. De ahí que la integración de este pasaje operístico en el conjunto de la acción dramática resulte un tanto débil. Por otro lado, lo espectacular de la transformación repentina del escenario en un paisaje helado y la efectividad de la música no requerirían pretexto alguno en un espectáculo ‘diseñado principalmente para el oído y la visión’.

Flimm parece haber notado igualmente la gratuidad de la mascarada, y con gran habilidad en el manejo de los códigos no verbales, consigue subsanarla del siguiente modo: en su versión, Matilda y Emmeline junto con Osmond y un amordazado Oswald toman parte en la danza que acompaña a la música, como si estuvieran poseídos por los humores representados en la misma, y por tanto viven en ellos mismos un proceso ilusorio de congelación, seguido de un proceso gradual de descongelación y *calentamiento* inducido por el dios Cupido. Cuando los cantantes se retiran los deseos de Osmond son aún más ardientes, y Emmeline se muestra insegura e inestable, y aunque no sucumbe ante Osmond, su nerviosismo delata que el truco del mago oscuro ha tenido cierto efecto en su persona. La dirección de Flimm consigue una notable integración del pasaje operístico en la estructura dramática gracias, como hemos dicho, al hábil empleo de los códigos kinésicos, proxémicos y de vestuario.

Por lo demás, el hecho de que Merlín y Osmond sean magos y tengan entre sus dones el de poder *montar* pequeños espectáculos operísticos constituye una obvia, quizá incluso demasiado obvia, ventaja desde el punto de vista estructural. Se trata, a todas luces, de un recurso con el que Dryden intenta lograr una integración si no del todo convincente, sí al menos suficientemente clara desde el punto de vista de las convenciones teatrales, entre el elemento dramático y el operístico. El mismo recurso, aquí estratégicamente situado al final del tercer acto, se emplea para cerrar la obra, al final del quinto acto, siendo Merlín el encargado de invocar la mascarada.



## Las tentaciones de Arturo

En la segunda escena del cuarto acto es cuando finalmente Arturo se interna en el bosque que protege a Osmond y retiene a Emmeline. Su objetivo es destruir un árbol concreto sobre el que se sustenta toda la magia oscura de Osmond. Pero los encantamientos del bosque han sido renovados, ahora tienen que ver con las lisonjas y las persuasiones amorosas, o como dice el mismo Osmond: “of Blandishment and Love;/ Seducing Hopes, soft Pity, Tender Moans” (50)<sup>11</sup>.

Dos de los encantamientos a los que se enfrenta el rey britano constituyen nuevamente tentaciones, invitaciones a abandonar el camino de la responsabilidad, las obligaciones y el honor, y dejarse llevar por los placeres mundanos. Arturo se acerca a un río, y se dispone a cruzar el puente cuando le interpelan dos sirenas desde el agua.

Two Daughters of this Aged Stream are we;  
And both our Sea-green Locks have comb'd for thee;  
Come Bathe with us an Hour or two,  
Come Naked in, for we are so;  
What Danger from a Naked foe?

La invitación contiene una buena dosis de calculada persuasión. No se nos escapa el hecho de que no se trata de una hermosa sirena que ofrezca algo parecido a un amor fiel entre amantes; sino de dos hermanas, bastante más interesadas en proporcionar y obtener placeres prohibidos. Poderosa tentación resulta igualmente el hecho de que las sirenas sugieran su desnudez. Es improbable que esta desnudez se mostrara en público en 1691; sin embargo, la promesa de desnudez bajo el agua, puede resultar más tentadora que una desnudez explícita. El verso de Dryden está lleno de seducción y tocado de una cierta frivolidad sensual y sexual.

Sin embargo, no debemos olvidar que las sirenas son hermosos monstruos que persiguen la perdición del hombre y, por tanto, seres dignos de temor. En la sirena confluyen la belleza y el terror. El medio acuático en que se desenvuelven es hostil para el hombre, frío, húmedo, oscuro e irrespirable. La terrible atracción de las sirenas amenaza con ahogar al hombre. Nótese que algo de esto hay en el texto de Dryden, un ligero anuncio de la monstruosidad de las sirenas viene indicado por el hecho de que sus cabellos sean de color verde alga<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Resulta obvio, y es comúnmente reconocido que la entrada de Arturo en el bosque encantado ha sido inspirada en la hazaña de Rinaldo en la obra de Tasso, *Jerusalem liberada*. Quizá la influencia pudo venir a través de *The Fairy Queen*, donde también Guyon es tentado de modo similar (Dearing 332).

<sup>12</sup> El término *siren*, por otro lado, no siempre comparte su referente con *mermaid*. Ni las sirenas son siempre criaturas marinas, pues en Homero son seres terrestres que cantan, ni las criaturas marinas medio pez medio mujer son siempre cantantes seductoras. Ambas figuras tienden a mezclarse con el tiempo. En Dryden aparecen ya mezcladas, al parecer, aunque en ningún lado se nos dice que las de Dryden sean criaturas medio pez, medio mujer.

La sirena se propone a sí misma, a través código verbal, como dadora de placeres infinitos, y de un amor vitalista. Sin embargo, la música de Purcell, de acuerdo con las convenciones musicales del momento, envuelve la escena en una especie de sopor neblinoso y triste. La melodía que entonan las sirenas no está compuesta en un modo mayor, alegre y vitalista, sino en un modo menor<sup>13</sup>, y con un tempo lento. La música que el compositor inglés crea para las sirenas de Dryden ha sido calificada como siniestra (Adams, 1995:303; Price, 1984:308), convencionalmente vinculada con el tema de la muerte, resultando así en un aviso para el héroe, aunque no por ello menos seductora (Dearing, 499). Pero, nuevamente, ¿quién advierte a Arturo del peligro? ¿Qué actante avisa por medio de la música al rey britano que debe cuidarse de la tentación? Si le avisasen las mismas sirenas que cantan nos encontraríamos con una contradicción en términos de lógica dramática. Una vez más, podemos decir que la música desempeña en este pasaje, en relación con la estructura dramática, una función coral en el sentido dramático del término. Por otro lado, la combinación del erotismo explícito de los versos y el carácter ondulante, siniestro y soporífero de la música consigue crear un efecto estético de gran riqueza y complejidad.

La integración de este pasaje operístico en el conjunto de la trama dramática es total, en tanto que la escena en sí constituye un momento climático, y una función nuclear. Las sirenas son el enemigo que intenta detener la acción heroica del rey britano. Las cualidades mismas de la letra y de la música, su eficacia como distracción, y su poder de seducción no constituyen meros ornamentos para agradar al público, sino que se trata además recursos contra cuya eficacia ha de combatir el héroe. El mismo Arturo reacciona visiblemente conmovido por la belleza y atractivo de la escena:

Arthur. A Lazie Pleasure trickles through my Veins;  
Here cou'd I stay, and well be Couzen'd here.  
But Honour calls; Is Honour in such haste?  
Can he not Bait at such a pleasing Inn?  
No; for the more I look, the more I long;  
Farewel, ye Fair Illusions, I must leave ye,  
While I have Power to say, that I must leave ye.  
Farewel, with half my Soul I stagger off;  
How dear this flying Victory has cost,  
When, if I stay to struggle, I am lost.

Las mismas cualidades espectaculares de la escena que observamos desempeñan una función dramática fundamental en la trama. No ocurre así con la siguiente tentación: la de los silvanos y las ninfeas. Las sirenas pedían expresamente a Arturo que

---

<sup>13</sup> Concretamente en Sol menor, una tonalidad convencionalmente vinculada a la noción de la muerte (Dearing 499).

detuviese su marcha, y que se quedara con ellas, cuando la canción termina, la petición aún continúa vigente hasta que Arturo la rechaza expresamente, con gran dificultad. De ahí que la escena constituya una función nuclear de la trama. Pero los silvanos y ninfeas no piden nada a Arturo, tan sólo le cantan una bella canción que tiene principio y fin, y en la que se limitan a celebrar el amor:

In vain are our Graces,  
In vain are our Eyes,  
If Love you despise;  
When Age furrows Faces,  
'Tis time to be wise.  
Then use the short Blessing,  
That Flies in Possessing:  
No Joys are above  
The Pleasures of Love.

Dada la gratuidad de esta canción desde un punto de vista puramente dramático, no ha de extrañarnos que Jürgen Filmm y Nikolaus Harnoncourt la sacasen de esta escena y la situaran dentro de la mascarada final en su producción de 2004.

### **Mascarada final**

El acto quinto repite un recurso ya conocido. Cuando la acción dramática ha llegado a su fin, con la victoria del rey Arturo, el perdón concedido a Oswald, y Osmond enviado a las mazmorras, Merlín toma la palabra, e invoca para disfrute de todos una visión intensamente patriótica del futuro de la Gran Bretaña.

Merlín. [...]  
And now at once, to treat thy Sight and Soul,  
Behold what Rouling Ages shall produce:  
The Wealth, the Loves, the Glories or our Isle,  
Which yet like Golden Oar, Unripe in Beds,  
Expect the Warm Indulgency of Heav'n

El contenido de esta apoteosis final es variopinto, y todo parece tener cabida, desde las expresiones de patriotismo a las reflexiones en torno a la naturaleza del amor. Desempeñan partes en esta mascarada el dios Eolo, Pan y Nereida, Comus, Venus, y el Honor. Hay incluso espacio para una canción a dos voces que es presentada como "SONG by Mr. *HOWE*". Naturalmente aquí no existen ya apenas restricciones de orden dramático, y el libretista tiene prácticamente libertad absoluta para insertar casi cualquier pieza, de acuerdo con su sentido del decoro. Del mismo modo, el compositor puede desplegar plenamente su creatividad musical, y Purcell adorna la obra con

algunas piezas memorables. La integración de lo dramático y lo operístico en este pasaje es mínima, los personajes se van difuminando a medida que el espectáculo llega a su fin y sobre el escenario ya no quedan más que atisbos de una situación dramática.

## Conclusión

La ópera dramática *King Arthur* nos ha permitido indagar en un tema que me interesa especialmente, el de la integración e hibridación de géneros literarios. La intuición de Dryden y Purcell nos ha mostrado diversos modos de lograr dicha integración entre lo dramático y lo operístico.

La integración es plenamente convincente cuando el pasaje operístico desempeña al mismo tiempo una función nuclear dentro de la trama; en cuyo caso, lo único que se pide del espectador es que en ciertos momentos acepte que el modo de expresión sea la música vocal e instrumental. Esto es algo que el público puede aceptar sin más como una de las convenciones propuestas tácitamente por los diseñadores del espectáculo, pero en *King Arthur* la convención está reforzada por una segunda convención, a saber, que los pasajes operísticos son generalmente argumentativos y persuasivos, y en ellos se invita a los personajes principales a obrar de un determinado modo. Se trata de la dinámica tentación-respuesta, responsable de gran parte de la tensión dramática de la pieza.

Existen sin embargo algunos pasajes operísticos que desempeñan funciones indiciales dentro de la trama. Es sobre todo en este tipo de pasajes donde he detectado posibles contradicciones entre el mensaje musical y el dramático. Con todo, en tales casos los sentimientos y emociones que evocan los pasajes musicales, aún estando en conflicto con los que cabría atribuir a los personajes involucrados en la escena, no dejan de constituir una respuesta razonable, que sintoniza con la de espectadores y con la de los autores del espectáculo. Es por ello por lo que entiendo que en tales casos puede darse el fenómeno singular de que la naturaleza melódica y armónica de un determinado pasaje desempeñe lo que tradicionalmente se denomina en el ámbito teatral una función coral, mostrando así respuestas emotivas a la situación que no pertenecen propiamente a los personajes involucrados en ella, pero que están plenamente justificadas en base a los acontecimientos que ocurren sobre el escenario. Este es un modo especial y efectivo de integración de la música y el drama.

El texto escénico de Jürgen Flimm ha resultado de gran utilidad. Allí donde encontré que la integración resultaba más difícil es precisamente donde Flimm ha tenido que emplearse más a fondo, y donde ha tenido que explotar su propia creatividad, lo que quiero ver como una demostración fehaciente de que su intuición de director ha detectado las mismas debilidades que mi estudio académico. Con todo, el admirable saber del director, y su hábil manejo de los llamados códigos no verbales, le ha permitido conseguir una máxima y convincente integración incluso en las coyunturas donde ésta parecía casi imposible.

## Referencias bibliográficas

- ADAMS, M. (1995). *Henry Purcell: The Origins and Development of his Musical Style*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BARTHES, R. (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- CÁMARA, E. (2000). "The Dramatic Dimension of Poetry". *Estudios de Literatura en Lengua Inglesa del siglo XX*. Vol. 5. Valladolid: Centro Buendía.
- DEARING, V. A. (1996). *The Works of John Dryden. Plays: King Author, Cleomenes, Love Triumphant, Contributions to the Pilgrim*. Vol. XVI. Berkeley: University of California Press.
- DELLER, A. (1979). *Purcell: King Arthur*. Harmonia Mundi 90252.53. (CD)
- DENT (1965). *Foundations of English Opera*. Nueva York: Da Capo.
- ECO, U. (1995). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- GARDINER, J. E. (1985). *Gardiner Purcell Collection: King Arthur*. Monteverdi Choir. Erato 96552. (CD)
- HARNONCOUR, N. (2004). *Purcell: King Arthur*. Salzburg Festspiel 2004. EuroArts. (DVD).
- HINCHLIFFE, A. P. (ed) (1979). *Drama Criticism: Developments since Ibsen*. Londres: MacMillan.
- MINER E. & G. R. GUFFEY (eds) (1976). *The Works of John Dryden. Plays: Albion and Albanus, Don Sebastián, Amphytrion*. Vol. XV. Berkeley: University of California Press.
- NIQUET, H. (2004). *Henry Purcell: King Arthur*. Le Concert Spirituel. Glossa 921608. (CD)
- PAVIS, P. (1998). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Trad. J. Melendres. Barcelona: Paidós.
- PRICE, C. (1984). *Henry Purcell and the London Stage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SHAY, R. (2002). "Dryden and Purcell's *King Arthur*: Legend and Politics on the Restoration Stage". *King Arthur in Music*. Ed. R. Barber. Cambridge: Brewer.
- WATSON, G. (ed) (1962). *Dryden: Of Dramatic Poesy and other critical essays*. Londres: Dent & Sons.
- WESTRUP, J. A. (1995). *Purcell*. Oxford: Oxford University Press.

**De Chrétien de Troyes a Rodríguez de Montalvo:  
La caballería literaria en la evolución genérica**

Susana GIL-ALBARELLOS

Universidad de Valladolid

El tema del rey Arturo y los personajes y elementos que rodean su mundo han sido y son atrayentes para la mayoría de los lectores habituales de literatura de aventuras y fantasía. Por ello es frecuente que el público lector se presente entusiasmado ante la mención de la literatura caballeresca que puebla la literatura europea desde el siglo XII hasta prácticamente el siglo XVII. Son muchas sus manifestaciones y conocidos sus principales representantes: hablese de Arturo, de Lanzarote, de Tristán o de Amadís. Sin embargo, y por tratarse de una literatura representada generalmente en extensísimas páginas y de no sencillo acercamiento, es también extraño el encuentro con el apasionado lector que realmente ha saboreado en toda su amplitud cualquiera de los títulos en los que la materia de caballerías se materializa, y en cambio, sí es materia conocida gracias al cine, incluso infantil, como lo prueba la versión que de Merlín realizó la factoría Disney.

A pesar de ello, desde hace unos años se ha notado en el campo de la investigación literaria y filológica un interés creciente por parte de estudiosos, tanto historiadores como críticos, por desenterrar las claves de un género literario –el de caballerías–, que desde sus orígenes se convirtió en un verdadero Best-Seller de las letras europeas. Y por supuesto, hay un creciente interés por conocer el fabuloso y misterioso mundo de la literatura artúrica, como lo prueba también el ciclo de conferencias que ahora se presenta.

El tema de nuestra charla, los orígenes artúricos de la literatura caballeresca en España, es en realidad un estudio de la formación y consolidación de la materia de caballerías en las letras españolas, ya que en nuestra literatura caballeresca, aunque nacionalizados, aparecen todos los rasgos definitorios de la literatura artúrica esencial, es decir, de la literatura artúrica primaria o básica. Además, el tipo de investigación que ahora proponemos es en cierto modo un análisis de la obra inaugural del género en España, *Amadís de Gaula*, pues cumple con la normativa de género, y será modelo de la narrativa caballeresca posterior. Por requerimientos de tiempo nos centraremos principalmente en esta obra y en sus relaciones con la obra recopilatoria y más extensa de la literatura artúrica que es *Lanzarote* en prosa

En primer lugar y como inicio a esta charla nos es preciso afirmar que la literatura de caballerías en España no es de origen español, pues como es lógico se forma mediante síntesis de elementos literarios e histórico-sociales muy diversos. Para

entender la influencia de la materia artúrica en España nos es preciso abordar, aunque sea brevemente, la evolución y características esenciales de dicha materia, cuyo último eslabón y genial cierre lo constituye D. Quijote.

Cronológicamente, la llamada materia de Bretaña tiene sus inicios en la Edad Media europea y se forma literariamente a través de tres vías o ramas bien establecidas: la del rey Arturo y su mundo; la de Tristán y la leyenda que le sigue –que se une a la de Arturo en el siglo XIII–, y finalmente, la del Grial. En estas tres ramas encontramos una mezcla de elementos realmente diversa. Por un lado, el folclore celta, y por celta entendemos la mayor parte del territorio europeo actual, exceptuando la zona ibérica. Es por tanto un sustrato muy amplio, que se refleja en los textos literarios a través de los topónimos, de acciones que se repiten en las novelas, como por ejemplo, la caza del jabalí, también la aparición de hadas, las islas y, en fin, una serie de elementos que crean un ambiente de ensoñación maravilloso que va a caracterizar todos estos relatos.

Otros elementos que entran a formar parte de la materia de Bretaña es la realidad medieval en la que se insertan a través de la estructura feudal cortés que se refleja en sus páginas, y finalmente, hay que hablar de elementos o rasgos de origen clásico conocidos por medio de monjes con cultura latina que difundieron la literatura de caballerías.

La materia de Bretaña funde por tanto estos elementos y crea el mundo artúrico, que se caracteriza por su complejidad interior y que se codifica a través de narraciones, en verso o en prosa, situadas en las Islas Británicas y en la zona occidental de Francia. La literatura artúrica es una subdivisión de esta materia de Bretaña, y consiste en la narración casi biográfica, aunque con múltiples ramificaciones, de un personaje central de la corte del rey Arturo.

Pero, ¿cómo se forma en la literatura occidental esta materia de Bretaña? En la larga cadena literaria que nos conduce hasta la novela de caballerías, el punto de partida es el *roman*, género que se desarrolla en Francia a partir del siglo XII. El *roman* del siglo XII es un tipo de composición de extensión variable, que en sus inicios aparece en forma versal, en concreto, en pareados octosilábicos (correspondiente al eneasílabo castellano), con rima consonante. En cuanto a los autores de los *romans* medievales es evidente que se trata de hombres esencialmente cultos: conocen el latín y poseen una importante cultura clásica. Para componer sus obras toman materiales de la literatura latina y conocen con detalle las obras de Virgilio y Ovidio.

El primer problema del *roman* como forma literaria desarrollada en la Europa medieval es su propia designación. Son muchos los inconvenientes que para los estudiosos de la literatura ha traído el vocablo *roman*, ya que no encuentra una traducción exacta al castellano. Los *romans* franceses en el siglo XII que influyeron en la configuración del entramado literario de caballerías se dividieron en dos grupos atendiendo a la materia principal de que trataban: *romans* de materia antigua y *romans* de materia histórica.

Los *romans* de materia antigua surgen en el panorama literario medieval por el intenso interés que durante el siglo XII aparece por el mundo clásico griego y romano. Los escritores medievales buscan en autores como Ovidio un modelo para sus obras. Entre 1155 y 1170 aparecen tres obras inspiradas en la Antigüedad, *Roman de Thèbes*, *Roman de Troie* y *Roman de Eneas*<sup>1</sup>. En ellas se refleja el ambiente caballeresco de la época en que se componen a la vez que el mundo cortesano aparecía junto a elementos de carácter maravilloso. Además, estos tres *romans* presentan una versificación especial, ya que están escritos en versos octosilábicos, lo que indica que están compuestos más para ser leídos que recitados. La importancia de este hecho es mayor de lo que se supone: el cambio de la recitación a la lectura conlleva una alteración en la recepción y en los sujetos de la misma. Junto a los *romans* señalados de materia antigua existen con mayor importancia en el tema que nos ocupa los de materia histórica. La aparición del rey Arturo en la tradición literaria tiene lugar en 1136, cuando Geoffrey de Monmouth, bretón, residente muchos años en Oxford y obispo de San Asaph, compone la *Historia regum Britanniae*<sup>2</sup>. Se desarrolla en esta obra la historia de los reyes de Bretaña desde el conquistador Bruto hasta el sucesor del rey Arturo<sup>3</sup>; es el primer autor y la primera obra sobre el rey Arturo.

El rey Arturo es en la tradición bretona el monarca mítico de la Gran Bretaña. En realidad, se cree que Arturo fue un oficial romano muerto en el siglo VI, que se convirtió muy pronto en héroe celta legendario y que no es citado por ningún historiador hasta el siglo IX, aunque existía un material literario en torno a él, escrito en galés hacia el siglo IV. Merlín, que pertenece a la tradición celta, aparece como el mago y profeta semidiabólico que se encarga de la educación del joven Arturo.

Monmouth fue un escritor culto; conocedor de las leyendas celtas<sup>4</sup> que en torno al rey Arturo habían difundido los juglares bretones, convirtió a este personaje en historia, ya que su obra se presentaba como una crónica, que contaba con la importante aparición del mago Merlín. La historicidad pretendida por Monmouth le lleva a afirmar que su obra es traducción de un antiquísimo libro bretón. Con esta obra su autor pretendió dar a su pueblo la herencia de un pasado victorioso y heroico que admirara a los conquistadores normandos y realizara el valor de los bretones.

Monmouth es, como decíamos, el primer autor que escribe ordenadamente una “historia” acerca del rey Arturo, uniendo la tradición culta desarrollada por los historiadores con la tradición oral de origen celta. De esta manera, la materia de Bretaña sintetiza elementos celtas con elementos de tradición occidental a partir del siglo XII.

---

<sup>1</sup> El *Roman de Thèbes* se escribió hacia 1155; el *Roman de Eneas*, basado en la *Eneida*, se compone hacia 1160; el *Roman de Troie* es la obra más importante de la tríada, ya que en ella su autor, Benoît de Sainte Maure, incorpora elementos mágicos y sobrenaturales que alcanzarán gran éxito.

<sup>2</sup> G. de Monmouth: *Historia de los reyes de Bretaña*, traducción de L. A. de Cuenca, Madrid, Siruela, 1986.

<sup>3</sup> Monmouth hace descender al rey Arturo de los amores de Uther, rey de los bretones e Ingern, esposa del duque de Cornualles. Igualmente introdujo por primera vez al rey Leir y sus tres hijas que luego inmortalizaría Shakespeare en una de sus tragedias.

<sup>4</sup> La zona celta se sitúa en torno a Irlanda, Gales y Cornouailles.



Además, es significativo que la *Historia regum Britanniae* se entendiera en su época como una crónica y que sirviera de manual de consulta para los historiadores. Monmouth presenta la narración de los hechos como realmente ocurridos y asegura estar escribiendo historia. Este carácter intencionadamente “histórico” tuvo mucha difusión al tiempo que empezaba a crear la confusión entre historia y ficción mantenida durante muchos siglos y que afectará de manera significativa al estatuto ficcional de la literatura caballerescas posterior.

La obra de Monmouth adquiere gran relevancia de modo que en 1155 el clérigo normando Wace (estudiante en París y canónigo de Bayeux) tradujo al francés la obra titulándola *Roman du Brut*, escrita en octosílabos pareados. En esta nueva obra, su traductor reflejó perfectamente el ambiente caballeresco medieval que rodeaba la corte del rey Arturo. La traducción de Wace no es totalmente fiel al original como no lo son las traducciones medievales; se sabe que introdujo elementos para adaptar los personajes a su época con lo que su obra se sitúa en un estado intermedio entre las obras pseudohistóricas y los *romans* artúricos. Una de sus adiciones fue la famosa *Tabla Redonda*, de la que Monmouth no había hablado, en la que los caballeros se consideraban en una situación de igualdad<sup>5</sup>. La adaptación de Wace puede ser considerada como la novela artúrica más antigua, en la que ya todo es pura ficción, aunque critica a los juglares narrativos (*conteor*) por haber falseado las leyendas acerca de Arturo con sus exageraciones.

La utilización de la lengua francesa y el uso del octosílabo pareado que había aparecido en los *romans* de la antigüedad clásica serán dos de los rasgos que pasen a la obra del escritor medieval más representativo: Chrétien de Troyes. Tanto los *romans* de materia antigua, como los *romans* de materia histórica fueron decisivos en la formación de la tradición artúrica, y por lo tanto, constituyeron un elemento fundamental en la literatura caballerescas posterior. Sin embargo, es otro autor, Chrétien de Troyes, quien da el paso decisivo para la evolución de la caballería literaria<sup>6</sup>.

E. Williamson resume las ideas de J. Frappier acerca de la entrada de la materia de Bretaña en las cortes francesas. Por un lado, hay que hablar de una vía culta representada por las obras de G. de Monmouth y de Wace; por otro lado, hay que referirse a una vía de difusión popular derivada de las leyendas de origen celta

---

<sup>5</sup> En unas *Lecciones de Filología Española* dedicadas a los libros de caballerías y celebradas en la Universidad de Valladolid en marzo de 1993, tuvo lugar una interesante conferencia a cargo de Carlos Alvar titulada “Los libros de caballerías en sus orígenes: el rey Arturo”. En dicha conferencia, el profesor Alvar exponía que la *Tabla Redonda* es invención de un tal Guas, del que no se aporta ningún dato, en 1136; la *Tabla* se inventa para oponerla a los doce pares de Carlomagno, luego todo es una fábula. Del mismo modo, C. Alvar exponía una razón muy sencilla pero extremadamente gráfica para desautorizar la pretendida historicidad de la *Historia regum Britanniae* de Monmouth: en esta obra la corte del rey Arturo aparece totalmente idealizada, cargada de refinamientos y galanterías y sin embargo, señalaba Alvar, en aquella época, y tratándose de hechos de armas, los caballeros serían personas todavía poco civilizadas y de maneras un tanto rudas, tanto en lo externo como en lo interno.

<sup>6</sup> J. Frappier: *Chrétien de Troyes: L'homme et l'oeuvre*, París, 1957, citado en E. Williamson: *El Quijote y los libros de caballerías*, traducción de J. M. Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1991. (Tít. original: *The Half-way House of Fiction*, 1984).

difundidas por los juglares galeses, bretones en Francia y normandos en Inglaterra desde finales del siglo XI<sup>7</sup>.

Chrétien de Troyes es el autor que retomando todos estos materiales y adaptándolos a su momento histórico, compone un conjunto de narraciones más extensas que pueden ser consideradas como los primeros *romances* caballerescos.

Existen varios factores en la vida de Chrétien que contribuyen a que se dé el paso hacia la caballería literaria. Las dos vías de difusión de la materia de Bretaña en las cortes francesas fueron conocidas y asimiladas por Chrétien; se cree que el *Roman du Brut* de Wace estaba dedicado a la madre del mecenas de Chrétien, Marie de Champagne, en la corte de Champagne. Por otro lado, era buen conocedor de las leyendas celtas a la vez que poseía una sólida preparación clásica, como lo demuestra en el prólogo a una de sus obras, *Cligés*, en el que comenta sus traducciones de obras de Ovidio. En sus obras, Chrétien funde la cultura clerical con la profana siguiendo las orientaciones aristotélicas y neoplatónicas de la universidad de París.

Chrétien de Troyes escribió cinco *romances* extensos y versificados (en octosílabos pareados): *Erec y Enid*<sup>8</sup> (hacia 1170), *Cligés*<sup>9</sup> (1170-1176), *Ivain* o *El caballero del León*<sup>10</sup> (1176-1181), *Lancelot* o *El caballero de la carreta*<sup>11</sup> y *Perceval* o *El cuento del graal*<sup>12</sup> (1181-1190).

Con estas obras, Chrétien estableció un modelo de novela medieval donde la ficción ya era independiente de la historia. En sus composiciones se encuentran dos elementos básicos en la literatura de caballerías; por un lado el espíritu de la caballería, repleto de aventuras que impulsan al caballero a buscar la fama; por el otro lado, un tratamiento especial del amor derivado de los códigos cortes<sup>13</sup>.

Chrétien dejó sin terminar dos de sus obras, *Lancelot* y *Perceval*, aunque sí reflejó en ellas temas tan importantes como el del Grial (tratado por Chrétien en el *Perceval*). En la primera de ellas, en *Lancelot*, se desarrollan los amores adúlteros del héroe con la reina Ginebra. La relación de éstos dos junto con el tema del Grial fueron los pilares temáticos de la literatura artúrica posterior, pero también los que acabarán con la grandeza del mundo artúrico 50 años después. *Lancelot* –y también *Perceval*– es

---

<sup>7</sup> Ibidem, pp. 33-34.

<sup>8</sup> Chrétien de Troyes: *Erec y Enid*, traducción de C. Alvar, V. Cirlot y A. Rosell, Madrid, Editora Nacional, 1982.

<sup>9</sup> *Cligés*, traducción al francés de René Louis, París, 1967.

<sup>10</sup> *El caballero del León (Ivain)*, traducción de M. J. Lemarchand, Madrid, Siruela, 1984.

<sup>11</sup> *El caballero de la carreta (Lancelot)*, traducción de L. A. de Cuenca y C. García Gual, Madrid, Alianza, 1984.

<sup>12</sup> *Perceval* o *El cuento del Grial*, traducción de Martín de Riquer, Madrid, Espasa Calpe, 1962.

<sup>13</sup> Para una información detallada del contenido de las cinco obras de Chrétien de Troyes véase las referencias que da Martín de Riquer en el tomo III de la *Historia de la literatura universal*, op. cit., pp. 135-174.

una obra enigmática que ha fascinado al gusto medieval y que sigue interesando a la crítica actual. *Lancelot* es considerada una anomalía dentro de las obras de Chrétien, quizá porque pudiera ser una obra de encargo por parte de Marie de Champagne con la petición de que reelaborara la leyenda de origen celta. Otras interpretaciones más recientes hablan de *Lancelot* como una representación medieval de la idea del mundo al revés, que sería compuesta para advertir al público sobre los peligros espirituales que encierra la profesión de un tipo de caballería exclusivamente mundano<sup>14</sup>.

En cuanto a *Perceval*, en esta obra se incorpora el Grial, que aparece representado como un recipiente llevado por una doncella sobre una bandeja de plata. Chrétien deja inconclusa la obra, sin resolver el misterio del Grial, por lo que surgen cuatro continuaciones de la obra, dos de ellas escritas hacia el 1200 y las otras dos a principios del siglo XIII<sup>15</sup>.

En la obra de Chrétien hay una constante preocupación por conciliar los deberes de la caballería y el sometimiento a la dama que deriva de los códigos del amor cortés. Así se aprecia en *Erec y Enid*, donde el protagonista, abandonando sus deberes caballerescos por atender a su dama, se encuentra en una situación que sólo es resuelta con la atención conjunta a las dos esferas. *Yvain*, por su parte, presenta el problema contrario: el héroe al casarse mantiene sus deberes caballerescos, lo que casi le aboca a un fracaso matrimonial. Con diferente signo se presenta *Cligès*; aquí la tensión amorosa se desarrolla bajo un prisma psicológico en un relato más verosímil.

Junto al tratamiento del amor, otra de las características más notables de las obras de Chrétien es la perfecta estructuración que presentan los relatos; cada episodio o aventura no pueden variar de lugar sin hacer variar de contenido al todo y las partes individualmente. Se trata de una perfecta armonía donde cada elemento significativo se articula con respecto a los que le preceden y a los que le siguen. Esto confiere al relato una ligazón interna que suscita el máximo poder de atracción para el lector<sup>16</sup>.

La coherencia narrativa se estructura a través del caballero, y éste se realiza a través de la aventura, alcanzando en fecha temprana la más alta cota de perfección literaria en este género. Ya en este estadio adelantado de la andadura caballeresca que representan las obras de Chrétien, la aventura toma sus dimensiones temporales y espaciales, es decir, se actualiza mediante la búsqueda. La búsqueda implica un avanzar, tanto en tiempo como en espacio. Esta concepción de los relatos caballerescos como quête o demanda será uno de los elementos estructurales fundamentales que asumirá la literatura caballeresca en España sin apenas cambios. El héroe no elige las aventuras, pero sí la aventura. A través de ésta, entendida como búsqueda, el héroe del *roman* se

---

<sup>14</sup> E. Williamson: *El Quijote y los libros de caballerías*, Madrid. Taurus, 1991, p. 60.

<sup>15</sup> J. Rubio Tovar: *La narrativa medieval: los orígenes de la novela*, Madrid, Anaya, 1990, pp. 46-47.

<sup>16</sup> B. Aguiriano: "La iniciación del caballero en Chrétien: 'Erec y Enide'", en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, ed. de M<sup>a</sup> E. Lacarra, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, p. 40.

repliega hacia sí. En este sentido, M. Baquero Goyanes explica cómo el viaje confiere al *roman* una estructura abierta que caracterizará a la novela hasta nuestros días<sup>17</sup>.

Otro aspecto importante en la obra de Chrétien de Troyes es el tratamiento del elemento maravilloso. En sus novelas hay gran cantidad de elementos fabulosos: objetos mágicos, filtros y pociones maravillosas (especialmente en *Cligés*), castillos encantados, etc. Todos ellos están muy relacionados con la simbología celta. Sin embargo, como señala E. Williamson, están organizados por su intensidad y características y subordinados a un propósito moral.

En cualquier caso y por las características que brevemente hemos expuesto, la obra de Chrétien de Troyes es fundamental en el estudio de los orígenes de la novela, ya que presenta una concepción de la caballería en la que resaltan tres elementos principales: la aventura, el amor y el deber. Estos tres *topoi* constituirán la base estructural de la narrativa caballeresca posterior. Por otro lado, las dos fuentes fundamentales de su obra, una clásica y otra legendaria, están perfectamente trabadas en sus obras, lo que les dota de mayor valor poético y literario. Poeta, en fin, de un mundo refinado, reflejo ideal de la cortesía medieval que absorbe al caballero.

Sucesivamente y a partir de finales del siglo XII, la literatura de ficción sufre un cambio decisivo. Del ambiente cortesano y eminentemente aristocrático que envuelve a Chrétien de Troyes y su obra, se pasa a otro bien distinto, que se concentra en los monasterios. La materia celta, en cierto modo misteriosa y enigmática, experimenta en ese momento una cristianización de sus elementos principales<sup>18</sup>.

Hacia 1190, y dentro de esta nueva cristianización de la literatura medieval, el francés Robert de Boron<sup>19</sup> compone una trilogía de *romances* en octosílabos pareados que suponen la incorporación del elemento religioso a la materia artúrica; se trata de la cristianización de dicha materia. La trilogía prosificada está compuesta de tres obras, *Joseph de Arimatea*, *Merlín* y *Perceval*.

La incorporación del elemento religioso se establece a través del tema del Grial cuando en *Joseph de Arimatea* aparece el Santo Grial como el cáliz con el que Cristo celebró la última cena, el mismo que José de Arimatea utilizó para recoger la sangre de Cristo. Posteriormente, unos familiares de José llevaron el cáliz a Bretaña. El Grial ha

---

<sup>17</sup> M. Baquero Goyanes: *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970, pp. 60-70.

<sup>18</sup> La cultura celta posee elementos diferenciadores propios, ya que no tiene influencia del cristianismo ni de la tradición medieval. Bajo un substrato misterioso, la cultura celta está basada en lo fantástico derivado de la magia de los druidas.

<sup>19</sup> No hemos hallado una información verificada y completa acerca de la personalidad de Robert de Boron; parece haber sido un escritor conocido y apreciado en los ambientes literarios de la época. Probablemente fuera un caballero borgoñón con vinculaciones familiares con la Inglaterra de Eduardo I. Las noticias más verosímiles proceden de uno de sus editores, W. A. Nitze en su artículo "Messire Robert de Boron: Enquiry and Summary", publicado en *Speculum*, XXIII, 1983, pp. 279-296.

tenido muchas y diferentes interpretaciones: originariamente era un recipiente poco profundo; en otro momento representaba un objeto con características maravillosas, probablemente una piedra preciosa. La interpretación cristiana habla del Grial como el cáliz en el que Jesucristo celebró la última cena. En la trilogía de Boron, el Grial ya posee este último significado religioso.

En *Merlín*, de cuya redacción en verso sólo quedan fragmentos, ya se relaciona la historia del Santo Grial con la corte del rey Arturo, adquiriendo mucha importancia la figura del mago adivino. En la tercera obra de la trilogía, que también ha sido atribuida a Robert de Boron, *Perceval*, se termina la historia del Grial. De esta trilogía actualmente sólo se conservan *Joseph de Arimatea* y la primera parte de *Merlín*<sup>20</sup>.

En el siglo XII y de forma paralela a la composición de las obras de Chrétien, hay que señalar la importancia de las obras literarias que se centran en la historia de dos de los amantes más conocidos en la historia: Tristán e Iseo. Reconstruir los orígenes de la leyenda y su aparición en la literatura es tarea oscura y complicada, ya que no hay datos precisos. En cualquier caso, la historia de Tristán es en parte la historia de un amor secreto con múltiples finales según la versión. Tristán tiene que ir a buscar a Iseo, prometida de su tío el rey Marc; en su viaje Tristán bebe un filtro amoroso que le enamora sin remedio de Iseo. Es, por tanto, un amor accidental, no buscado ni deseado, pero a la vez irrefrenable; de ahí el trágico sino de la leyenda. El *Tristán* se presenta, pues, como una obra llena de dramatismo y de angustiado amor ante la imposibilidad de los amantes de luchar contra el maléfico bebedizo que los ha enamorado. La resolución es, como dijimos, variada: en unos casos, Tristán es desterrado e Iseo se casa con el rey; en otras versiones, la pareja de enamorados huye junta, en otras el rey Marc mata a su sobrino Tristán, etc.

Los trovadores provenzales de mediados del siglo XII ya citan la historia de Tristán. Este hecho lleva a la crítica a conjeturar la existencia de una versión que dataría de la primera mitad del siglo XII. En la actualidad, se poseen fragmentos de tres autores: Béroul, Thomas d'Angleterre y Eilhart von Oberg; cuyas versiones datan de la segunda mitad del siglo XII<sup>21</sup>. El *Tristán* se difundió por toda Europa con gran rapidez. Gottfried von Strassburg hizo de la leyenda una versión alemana en el siglo XIII, que posteriormente prosificada, se reeditó hasta el siglo XIX<sup>22</sup>. A partir del siglo XIII, Tristán aparece unido al mundo artúrico al ser considerado uno de los caballeros de la mesa redonda, amigo de Lanzarote, que también participa en la demanda del grial, de manera que su tormentosa historia de amor pasa a un segundo plano.

Las versiones castellanas y catalanas de la obra datan del siglo XIV. En 1900, el francés Joseph Bédier reconstruía la leyenda completa a partir de fragmentos

---

<sup>20</sup> E. Williamson señala que en Robert de Boron “se encuentra ya el nuevo interés que surge en el siglo XIII por narrar toda la historia del mundo artúrico a la vez de relatar la historia de un único caballero. Op. cit. p. 64.

<sup>21</sup> R. Ruiz Capellán ha traducido el *Tristán* en la versión de Béroul, (Madrid, Cátedra, 1985).

<sup>22</sup> Bernd Dietz ha adaptado el *Tristán e Isolda* de Gottfried von Strassburg, Madrid, Editora Nacional, 1986.

medievales y la plasmaba en francés moderno prosificado. La leyenda de *Tristán e Iseo* tiene una importancia primordial como lo demuestra la duración de su fama, que los ha convertido en la pareja de amantes más famosa de la literatura junto con *Romeo y Julieta* de Shakespeare.

En el siglo XIII se retoman estos materiales agrupándose las obras en grandes ciclos. Entre 1215 y 1230 se crea el ciclo artúrico conocido con el nombre de *Vulgata*<sup>23</sup>. Este ciclo está compuesto de cinco obras: *Estoire du Graal*, *Merlín*, *Lancelot*, *Quête du Graal* y *Mort d'Artur*; todas ellas aparecen anónimas y prosificadas<sup>24</sup>. Las dos primeras obras son añadidos posteriores y constituirían una introducción al conjunto derivada de la obra de Robert de Boron. Se pueden señalar tres aspectos que definen a estas composiciones: el empleo de la prosa, la composición cíclica con el recurso técnico del 'entrelazamiento' –utilizado como en las obras de Chrétien–, y la existencia de una crítica religiosa en el tratamiento de las aventuras<sup>25</sup>. La prosificación de la temática artúrica es consecuencia del tratamiento del tema del Grial. Además, la prosa permitía un desarrollo más extenso y detallado de la acción y favorecía la incorporación de digresiones moralizantes por parte de los autores. En la prosificación de los *romances* artúricos se halla, sin duda, el paso definitivo hacia la consolidación de la novela.

De las cinco partes que componen la *Vulgata*, *Lancelot* es la más importante en cuanto a la evolución del género, ya que la ficción es la base de la historia y técnicamente lleva el recurso del entrelazamiento hasta el extremo, multiplicando las aventuras infinitamente e interviniendo en ellas más de cuatrocientos personajes. E. Williamson ha explicado la técnica del entrelazamiento en la estructura de la *Vulgata*, a la que presta flexibilidad:

En el ciclo de la *Vulgata* se emplea una técnica llamada "entrelacement": unos episodios son interrumpidos para reanudar otros anteriores con el fin de relacionar distintos temas y acciones en una enorme trabazón que encaja dentro de un detallado programa de días y horas<sup>26</sup>.

Por estos rasgos, la *Vulgata* constituye posiblemente la obra más importante y más extensa de la literatura medieval en Francia. La trilogía formada por *Lancelot*, *Quête du Graal* y *Mort d'Artur* relata desde el nacimiento hasta la muerte de Lancelot. Sin embargo, y a diferencia de las obras de Chrétien, la misma temática aparece ahora prosificada y en narraciones muy extensas.

La extensión de las novelas, que lleva aparejada un cambio de mentalidad, viene propiciada por los avances materiales: de las tablillas de cera en las que escribían

---

<sup>23</sup> J. Frappier: "The Vulgata Cycle", en *Arthurian Literature in the Middle Ages*, ed. de R. S. Loomis, Oxford, 1959.

<sup>24</sup> La prosificación de las novelas estaba firmada por Walter Map; sin embargo, la crítica coincide en que la atribución de las obras a este nombre es falsa.

<sup>25</sup> C. García Gual: *Orígenes de la novela medieval*, Madrid, Itsmo, 1988 (2ª ed.).

<sup>26</sup> E. Williamson: *El Quijote y los libros de caballerías*, op. cit., p. 68.

Chrétien y sus contemporáneos y que no permitían demasiada extensión en sus obras, se pasa al papel<sup>27</sup>; el uso del nuevo material permitía aumentar los relatos en un soporte económico, que admitía correcciones y una fácil relectura.

Las obras de la *Vulgata* serán nuevamente revisadas en un nuevo gran ciclo de relatos, escritos entre 1230 y 1240, que se conoce con el nombre de *Post-Vulgata*, *Roman du Graal* o *Pseudo-Boron* (este último nombre viene por la atribución anónima del ciclo a Robert de Boron). En este nuevo bloque de obras artúricas, se retoman las cinco partes de la *Vulgata* y se refunden en *Historia del Grial*, *Merlín* y *Demanda del Santo Grial*<sup>28</sup>.

En este ciclo se reducen los elementos religiosos con respecto a la *Vulgata* y se incorpora la leyenda de Tristán. Otro rasgo que hay que señalar en la *Post-Vulgata* es que la historia de Lanzarote y la reina Ginebra pasa a un segundo plano, de manera que ahora el centro de atención será el tema del Grial, que desde los *romans* de Chrétien aparece unido al mundo artúrico. Además, las aventuras se multiplican y es la misma técnica del entrelazamiento el medio de trabar la acción.

El profesor Gómez Redondo sintetiza la evolución de la literatura artúrica durante la Edad Media en cinco fases, de las cuales sólo las dos últimas pasaron a España:

- Período oral de invención legendaria.
- Versificación.
- Incorporación de la visión religiosa (Robert de Boron).
- Prosificación y fijación argumental (*Vulgata*).
- Repetición de modelos (*Post-Vulgata*).

El ciclo de la *Post-Vulgata* se difundió en la Península con el nombre de *Historia de la demanda del Santo Grial*, traducido por Juan Bivas en la corte del rey Sancho IV hacia 1291<sup>29</sup>. Esta obra consta de tres partes, *Libro de Joseph Abarimatia*, *Estoria de Merlín* o *Baladro del sabio Merlín*<sup>30</sup> y *Demanda del Santo Grial*<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup> El papel, invención china, se divulga por Europa a través de los árabes. Aunque en Francia no se documenta hasta mediados del siglo XIII, en España se utiliza desde el siglo XI.

<sup>28</sup> P. Bohigas Balaguer: "Orígenes de la novela caballeresca", en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Vergara, 1968, vol. I, pp. 521-541.

<sup>29</sup> Acerca de la personalidad y obra de Juan Bivas, véase *Textos medievales de caballerías*, ed. de J.M<sup>a</sup> Viña Liste, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 42-46.

<sup>30</sup> *Baladro del sabio Merlín*, ed. de P. Bohigas Balaguer, Barcelona, Selecciones Bibliográficas, 1957.

<sup>31</sup> *Libros de caballerías. Primera parte*, ed. de A. Bonilla, Madrid, N.B.A.E., VI, 1907. Véase también *Spanish Grial Fragments: El libro de Josep Abarimatia, la Estoria de Merlín, Lançarote*, ed. de K. Pietsch, Chicago, The University of Chicago Press, 1924-1925, 2 vols.

Como anteriormente hemos señalado, la publicación de la primera edición conocida de *Amadís de Gaula* firmada por Garci Rodríguez de Montalvo, fechada en 1508 en la ciudad de Zaragoza<sup>32</sup>, abre el camino a la literatura de caballerías española. Hay que advertir, sin embargo, que no fue éste el primer libro de caballerías editado en España –existe una edición anterior incompleta de este mismo libro, e incluso seguramente la edición conocida de Montalvo no es la primera que se realizó de su refundición–, pero sí el que marcó el inicio del género caballeresco que tan fecundo fue en nuestro país.

A pesar de que la novela caballeresca tiene en su origen un sustrato clásico greco-latino, es indudable que la literatura caballeresca es un producto europeo desarrollado a partir de las ideas, sentimientos y costumbres de la Edad Media<sup>33</sup>. La configuración de la tradición literaria caballeresca se halla en el estudio de una evolución lenta que desde Francia, y a través de diversas manifestaciones literarias de la Edad Media, conforma todo un sistema de valores que, continuamente refundidos y adaptados, dan lugar a lo que hoy conocemos como novela de caballerías.

La literatura de caballerías en España es de origen y ambiente artúrico, ciclo que es conocido y adaptado en la literatura española desde la Edad Media. Existieron dos vías fundamentales de expansión de la tradición literaria artúrica en la Península: la poesía trovadoresca y el Camino de Santiago. Otra vía fundamental de difusión del material artúrico se halla en la serie de enlaces matrimoniales entre la corte de Castilla y la realeza anglo-normanda de Inglaterra, lo que provoca que, en un principio, esta literatura sólo sea conocida por un público cortesano<sup>34</sup>.

Las primeras referencias escritas de la literatura artúrica en España dan noticias de la *Historia regum Britanniae* de G. de Monmouth, la cual se cita en el *Fuero de Navarra* (1196), en los *Anales toledanos primeros* y en la *General estoria* de Alfonso X, comenzada en 1270.

La literatura artúrica se introduce en España a través de traducciones, adaptaciones e imitaciones. En época medieval, el concepto de traducción considera

---

<sup>32</sup> La primera edición conocida del *Amadís* es de 1508, publicada en Zaragoza en las prensas de Jorge Coci y conservada en el British Museum con la signatura c.20.6. Actualmente existen dos ediciones de gran utilidad y fácil consulta; la primera debida a E. B. Place, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1959-1965, 4 vols. La segunda es la edición de J. M. Cacho Bleuca, Madrid, Cátedra, 1987, 2 vols. Para todas las citas del *Amadís de Gaula* uti-

lizaremos la última edición citada de J. M. Cacho Bleuca. Otras ediciones accesibles del *Amadís* aparecen en *Libros de caballerías españoles*, edición, Estudio preliminar y Catálogo razonado por D. Pascual de Gayangos, Madrid, B.A.E., tomo XL, 1963 (reproduce la edición de Venecia de 1533); y en *Libros de caballerías españoles*, edición, estudio preliminar y notas por Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, 1960 (reproduce la edición de Lovaina de 1551).

<sup>33</sup> *Libros de Caballerías*, op. cit., pp. iii-vi.

<sup>34</sup> E. Williamson: *El Quijote y los libros de caballerías*, op. cit., pp. 72-73.



lícito la incorporación, supresión y cambio de elementos, por lo que, en muchos casos, las traducciones de obras artúricas al castellano se convierten en obras originales<sup>35</sup>.

*Amadís de Gaula*, obra adaptada por Garci Rodríguez de Montalvo y publicada en 1508, es el ejemplo más claro de la influencia de la materia artúrica en España, en una obra de antecedentes y factura medievales, que nacionaliza dicha materia por medio de la *imitatio*. Consideramos especialmente importante este hecho, ya que *Amadís de Gaula* no es traducción ni refundición de ningún libro anterior artúrico. Aunque en lo esencial mantiene el espíritu de la caballería literaria que presidía el contenido y la forma de los relatos de materia artúrica, es adaptación de un libro castellano medieval del que se conservan pequeños fragmentos.

El personaje de Amadís de Gaula es conocido en la Península desde mediados del siglo XIV. El documento en el que aparece no ha sido encontrado hasta el momento, pero se sabe de su existencia por los datos aportados por diferentes autores. Pero Ferrús, poeta del *Cancionero de Baena*, cita en un dezir compuesto alrededor de 1379 un *Amadís de Gaula* en tres libros<sup>36</sup>:

Amadís, el muy fermoso,  
las lluvias e las ventiscas  
nunca las falló ariscas  
por leal ser y famoso:  
sus proezas falleredes  
en tres libros, e diredes  
que le dé Dios santo poso.

---

<sup>35</sup> M<sup>a</sup> L. Cuesta Torre: "Adaptación, refundición e imitación: de la materia artúrica a los libros de caballerías", en *Revista de poética medieval*, 1, Alcalá de Henares, 1997, pp. 35-70. En este artículo su autora aborda la concepción libre que de la traducción tuvieron los autores medievales y demuestra la originalidad de las obras a pesar de presentarse como traducciones. A partir de los conceptos de traducción y refundición junto al de *imitatio* llega a la adaptación que de la materia artúrica se hizo en España, adaptación y asimilación que fue progresiva y no brusca y que dio lugar a los libros de caballerías. Las traducciones castellanas del material artúrico tuvo lugar en los primeros años del siglo XIV. Cuesta pone ejemplos de traducción, asimilación y refundición en distintas versiones castellanas de la leyenda de Tristán (*Baladro del sabio Merlin*), de algunas obras cuya temática se centra en el grial (*Demanda del Sancto Grial*), del *Libro del cavallero Zifar* y de *Amadís de Gaula*.

<sup>36</sup> M. Menéndez Pelayo: *Orígenes de la novela*, Madrid, C.S.I.C., 1943, vol.I, p. 317. Véase también M. de Riquer: *Estudios sobre el Amadís de Gaula*, Barcelona, Sirmio, 1987; y la introducción al *Amadís de Gaula* que hace F. Buendía en *Libros de caballerías españoles*, op. cit., pp. 298-303.

Con anterioridad a esa fecha, el Canciller Ayala, en la confesión que inicia su *Rimado de Palacio*, se lamenta de la lectura de libros profanos, entre los que cita al *Amadís*<sup>37</sup>.

M. Menéndez Pelayo glosa estas citas del primitivo *Amadís de Gaula*, probando que era personaje conocido en Castilla casi siglo y medio antes de la refundición de la obra debida a Garci Rodríguez de Montalvo. E. B. Place, en su edición a este libro, sostiene la hipótesis de que el primitivo autor del *Amadís* era alguna persona de la corte de Alfonso XI, escritor profesional, no español pero domiciliado en Castilla bajo patrocinio real.

Más interesante para nuestro propósito nos parece el señalar qué rasgos posee esta composición para alzarse como modelo principal dentro del género caballeresco en España. Entre esas redacciones del primitivo *Amadís* y el de Montalvo transcurre un tiempo histórico que afecta al hombre en todas sus dimensiones, incluidas de forma especial las facetas humanas que tienen que ver con la creación artística. Montalvo es un hombre de su tiempo, que retomando materiales ya existentes los vierte en un nuevo formato y les da el carácter necesario para ser comprendidos y aceptados por sus contemporáneos. Incorporó la antigua materia artúrica a su actualidad, e hizo que *Amadís* se convirtiera para sus contemporáneos en símbolo de caballeros y espejo de leales amadores<sup>38</sup>.

El presentar el ideal de un pasado mejor en el que el caballero se alza como individuo dentro y fuera de su ámbito, el retomar materiales heredados de la tradición codificados en los *romans* caballerescos del ciclo bretón y actualizarlos al momento en que se componen para ser aceptados por los lectores, es, sin duda, uno de los mayores aciertos de la caballería literaria del siglo XVI.

Por otra parte, y debido a las contaminaciones de otros géneros de la época, las novelas de caballerías muestran la elasticidad de la prosa de ficción en un momento de transición literaria encaminado a perfilar las vías por las que se desarrollará la novela moderna. En este sentido, poco importa cifrar el nacimiento exacto de la novela tal y como actualmente la entendemos; es más interesante, a nuestro juicio, el valorar lo que supuso el desarrollo de la narrativa caballeresca. En esta valoración tienen especial importancia las polémicas que las obras suscitan entre sus contemporáneos por la imposibilidad de los críticos para situar a dichas obras dentro de los géneros de la época.

La mayor relación de la literatura caballeresca artúrica con la castellana la hallamos en el cotejo de las obras más representativas en ambos casos, esto es, *Lanzarote en prosa* dentro de la literatura artúrica y *Amadís de Gaula* en el ámbito español. La crítica ha conjeturado en numerosas ocasiones acerca del modelo artúrico en la creación del personaje de *Amadís*. Unas veces se ha señalado como posible

---

<sup>37</sup> Ibidem, pp. 317-318.

<sup>38</sup> A. Prieto: *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta, 1975, Parte III, pp. 187-337.

antecedente el propio rey Arturo porque es caballero y rey, como caballero y rey será Amadís una vez reconocida su identidad y superadas las pruebas exigidas al mejor caballero del mundo. La influencia tantas veces señalada del modelo establecido en Lanzarote, así como en Tristán, se limitaría en este caso al terreno amoroso, aunque se advierten importantes diferencias en la literatura caballerescas española, porque aquí se establece una actitud crítica ante el adulterio que no poseen las narraciones artúricas y porque se trata de héroes y situaciones más humanas.

Otro sector de la crítica al que nos sumamos afirma que el personaje de Lanzarote es el modelo del personaje de Amadís. Así lo creemos aunque sin negar la influencia del personaje de Arturo, ya que probablemente el modelo de Amadís haya que buscarlo en la interrelación de la trayectoria de diferentes héroes artúricos. A pesar de ello, son innegables y significativas las coincidencias entre *Lanzarote del Lago* y *Amadís de Gaula* en muchas cuestiones fundamentales que pasamos a analizar:

El *Lanzarote en prosa* constituye el texto síntesis de la tradición artúrica, que partiendo del primer modelo establecido por Chrétien en *El caballero de la Carreta*, es anónimo y se escribe entre los años 1215 y 1235. Une en sus páginas el universo narrativo que se había formado mediante pilares temáticos, como son el amor de Lanzarote y Ginebra, Perceval y el Grial y finalmente la Muerte del rey Arturo.

En esta magna obra se pueden seguir los pasos de Lanzarote, caballero de la tabla redonda y héroe de caballerías, al que sólo le ensombrece el hecho de enamorarse de la dama equivocada, la reina Ginebra, por ser ésta casada y además con el rey. La historia desarrolla toda la biografía del caballero, desde que su padre muere y es raptado de niño por la Dama del Lago, quien le educa hasta que a los dieciocho años le conduce a la Corte del rey Arturo para ser armado caballero. Su relación amorosa con Ginebra articula el entramado novelesco, que se extiende mediante el entrelazamiento en múltiples acciones-aventuras de numerosos personajes.

Ambas obras, Lanzarote y Amadís mantienen una estructura sorprendentemente parecida: se trata del relato de las aventuras de dos caballeros andantes, los mejores caballeros del mundo, en un mundo de ficción caracterizado por constituir un complicado entramado de personajes, aventuras, acciones..., donde mediante diversas técnicas narrativas como el entrelazamiento, la acción principal se difumina en múltiples frentes.

Por circunstancias diferentes, tanto Lanzarote como Amadís son apartados de su hogar materno, simbología del abandono del héroe, y criados por personajes ajenos a ellos: la Dama del Lago en el caso de Lanzarote y Gandales en el caso de Amadís. Por lo que se refiere a los primeros años de ambos héroes, tanto Lanzarote como Amadís se enamoran de una dama de la realeza, la mujer del rey Arturo y la hija del rey Lisuarte, respectivamente. Este enamoramiento tiene lugar antes de la investidura y será el motor de las hazañas de ambos personajes.

Por otro lado, ninguno de los dos conoce con exactitud su origen y no tendrá lugar el reconocimiento hasta que hayan pasado por alguna aventura caballeresca de envergadura. El reconocimiento del linaje en ambos personajes se relaciona con la investidura caballeresca, que es el paso necesario para que se vea confirmada su pertenencia a una estirpe superior<sup>39</sup>.

Los dos héroes salen en busca de aventuras y al no regresar son buscados por otros. Ambos, además, deben luchar contra diferentes enemigos entre los que destacan sustancialmente aquellos dotados de poderes sobrenaturales encarnados en cada uno de los relatos en un personaje concreto: el hada Morgana, en *Lanzarote* y Arcaláus, en *Amadís*. En ambas novelas, estos temidos magos se enfrentan con videntes que predicen el futuro y que ayudan a los protagonistas en su intento de salvar la corte: Merlín el Mago y Urganda la Desconocida, respectivamente.

La relación del *Amadís* con la literatura artúrica es señalada por J. Amezcua cuando escribe:

Más que ninguna obra, el Amadís de Gaula debe el idealismo y el carácter del personaje a sus ejemplos franceses: el Lancelot y el Tristán. Por este camino toda la novela de caballerías se contagió del mundo bretón que los escritores franceses hicieron renacer, aprovechando el mundo mágico de encantadoras y magos, las hazañas maravillosas y las pruebas extraordinarias, los personajes de enanos servidores y de contrincantes agigantados<sup>40</sup>.

Tanto la literatura artúrica como la de caballerías hispánica tiene su razón de ser en la aventura. En *Lanzarote*, la aventura estructura la novela por ser continua, como en el héroe de Montalvo, quien además, aparece como perfecto amador, siempre fiel a su amada Oriana, y como perfecto caballero, el cual nunca olvida el puesto que le ha sido asignado en la vida como defensor de las causas justas, siempre sujeto a la obediencia debida a su rey. Amadís y Oriana son los personajes centrales de la novela: ambos gravitan en torno al eje que supone la corte del rey Lisuarte. El personaje de Amadís en la refundición de Montalvo hay ya que entenderlo como caballero totalmente renacentista, aunque sean muchas las semejanzas con composiciones del ciclo bretón, principalmente *Lanzarote*<sup>41</sup>.

Siempre teniendo como referencia la corte de Lisuarte, Amadís correrá infinitas aventuras en un marco geográfico muy amplio, que en el primer libro alude a la literatura artúrica con topónimos como Gaula, que aparece como posesión del rey Arturo y lugar de origen de Lanzarote. Paralelamente, se narrarán las aventuras de gran número de personajes considerados secundarios mediante el recurso técnico del

---

<sup>39</sup> P. Gracia: *Las señales del destino heroico*, Barcelona, Montesinos, 1991, pp. 187-194.

<sup>40</sup> J. Amezcua: *Libros de caballerías hispánicos*, Madrid, Alcalá, 1973, p. 33.

<sup>41</sup> J. M<sup>a</sup> Díez-Borque: *Historia de la literatura española*, Madrid, Taurus, 1980, vol. II, pp. 144-150.

entrelazamiento<sup>42</sup>. En él, se suspende la acción centrada en un personaje, la cual se reanuda uno o varios capítulos después, de manera que el entrelazamiento permite mantener varias secuencias narrativas simultáneas (así en los libros I y IV). Junto a este recurso, el narrador se encarga de informar al lector de hechos futuros mediante profecías y sueños, y hechos pasados mediante recuerdos. El resultado es que el lector nunca se pierde en tan enmarañada selva de personajes y aventuras<sup>43</sup>.

La novela en fin posee coherencia estructural a pesar de la extensión y la multiplicidad de las aventuras y de los personajes. La estructura de la obra, las aventuras y los sucesos maravillosos, junto con la diversidad de los personajes (más de trescientos) aseguraban el entretenimiento a los lectores, pero es la imagen que Montalvo ofreció de Amadís lo que verdaderamente cautivaba en la novela.

Amadís es el tipo del perfecto caballero, el espejo del valor y de la cortesía, el dechado de vasallos leales y de finos y constantes amadores, el escudo y amparo de los débiles y menesterosos, el brazo armado puesto al servicio del orden moral y de la justicia. Sus ligeras flaquezas le declaran humano, pero no empañan el resplandor de sus admirables virtudes. Es piadoso sin mojigatería, enamorado sin melindre, aunque un poco llorón, valiente sin crueldad ni jactancia, comedido y discreto siempre, fiel e inquebrantable en la amistad y en el amor. A las cualidades de los personajes heroicos de gesta junta una ternura de corazón, una delicadeza de sentir, una condición afable y humana, que es rasgo enteramente moderno<sup>44</sup>.

Este compendio de generosas cualidades que Menéndez Pelayo ofrece del héroe de Montalvo fueron sin duda ampliamente admiradas por sus contemporáneos, convirtiéndose el relato de sus hazañas en un manual de cortesanía al que acudir para aprender y practicar lo que exigía una sociedad esencialmente cortesana<sup>45</sup>.

Resulta interesante repasar los rasgos esenciales de la obra de Montalvo, muchos de los cuales se convertirán en motivos recurrentes en la literatura caballeresca desarrollada a partir del *Amadís de Gaula*<sup>46</sup>. Uno de ellos atañe al nacimiento del héroe: Amadís es fruto de los amores secretos del rey Perión y de la reina Elisena. El hecho de nacer fuera del matrimonio obliga al abandono del niño en las aguas, motivo folclórico muy abundante en la literatura. El abandono del niño significa su iniciación “extraordinaria” o poco común a la vida: suele ser hijo de algún rey o noble. Su concepción es difícil o secreta, debido en este caso, a la imposibilidad de unirse los padres. Durante el embarazo de la madre tiene lugar una profecía mientras que en el

---

<sup>42</sup> A. Durán: *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 118 y ss.

<sup>43</sup> F. Pierce: *Narrativa española en los siglos XVI y XVII*, Baleares, Universidad de las Islas Baleares, 1991, p. 21.

<sup>44</sup> M. Menéndez Pelayo: *Orígenes de la novela*, op. cit. vol.I, pp. 351-352.

<sup>45</sup> E. B. Place: “El “Amadís” de Montalvo como manual de cortesanía en Francia”, *RFE*, XXXVIII, 1954, PP. 151-169.

<sup>46</sup> J. M. Cacho Bleuca: *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Barcelona, Cupsa, 1979.

*Amadís* tiene lugar cuando éste es niño y ya ha sido recogido de las aguas. Esta profecía es pronunciada por Urganda la Desconocida, quien se encarga de adivinar el destino superior de Amadís, cuando dice a Gandales:

Dígame de aquel que hallaste en la mar que será la flor de los caballeros de su tiempo, éste hará estremecer los fuertes, éste comenzará todas las cosas y acabará a su honra en lo que los otros fallecieron; éste hará tales cosas que ninguno cuidaría que pudiesen ser comenzadas ni acabadas por cuerpo de hombre, éste hará los sobervios ser de buen talante; éste avrá crueza de corazón contra aquellos que se lo merecieren, y aún más te digo, que éste será el cavallero del mundo que más lealmente manterná amor y amará en tal lugar cual conviene a la su alta proeza; y sabe que viene de reyes de ambas partes<sup>47</sup>.

Las palabras de Urganda profetizan todas las cualidades posteriores del héroe: será el mejor caballero, ganador contra los perversos, acrecentador de su honra, hacedor de hechos inimaginables y el más fiel amador. La novela, a partir de esta profecía, se encamina al cumplimiento y demostración de las cualidades del héroe.

Al nacer Amadís, siguiendo esta leyenda patrón, es abandonado en las aguas, y recogido por Gandales. La etapa de educación infantil pasa (apenas se citan datos de ella, sólo en los capítulos II y III del libro I se alude a la educación del niño en las armas y su iniciación juvenil al amor). Otra etapa importante es la investidura del caballero, que en Amadís tiene lugar en presencia de mujeres (Oriana, Mabilia y alguna doncella más), que lo acompañan en la vigilia. La investidura supone un cambio de jerarquía social, pasando a la clase de los defensores. La presencia femenina en la investidura de Amadís, en contra de la costumbre general, es ciertamente importante, ya que todas las aventuras del caballero se suceden en función de su amada Oriana o son realizadas para hacerse merecedor de su amor. A partir de la investidura, el caballero comenzará su viaje, que en la narrativa caballeresca constituye el motivo estructural principal. Amadís actúa como caballero andante, y bajo esa perspectiva enfoca todas las aventuras. Muy importante es también la sujeción al rey. A partir de *Amadís de Gaula*, los caballeros actuarán en la órbita del monarca, si bien en el *Amadís* todavía está presente la rebeldía frente al rey, personificada en Agrajes.

Junto a estos rasgos propios de la novela hay que apuntar brevemente la amplísima aceptación de la novela durante el siglo XVI. Prueba de ello es la ciertamente extensa historia editorial del libro, ya que desde 1508, fecha de la primera edición conocida, hasta 1586 aparecieron en la Península unas veinte ediciones del *Amadís de Gaula*. Se sabe que muchos ilustres hombres y mujeres de la época fueron lectores de la novela. En ella, las doncellas entretenían el ocio y animaba el espíritu de los hombres que, sin leerla, disfrutaban escuchando las hazañas de Amadís que otros les leían.

Relacionado con Amadís dentro de la literatura artúrica se encuentra el personaje de Tristán; en este caso, creemos que la influencia se limita al terreno amoroso, aunque

---

<sup>47</sup> *Amadís de Gaula*, I, cap. II, pp. 255-256.

la motivación sea diferente. Tristán bebe una pócima que le ata sentimental y pasionalmente sin remedio a Isolda, esposa del rey Marc. Se trata de adulterio, pero con características singulares: Tristán, que contraerá matrimonio con Isolda la de las manos blancas, permanecerá fiel a su amada y logrará no consumar su matrimonio. Es fiel por tanto en el amor, al igual que es fiel Amadís a Oriana. Encontramos las semejanzas en este punto, la fidelidad y amor sin límites a la dama, aunque el fantasma del adulterio no abandone la leyenda de Tristán y no aparezca en el personaje de Amadís.

No obstante y a pesar de lo aquí apuntado, hay que advertir que la materia caballerescas española inaugurada con Amadís presenta notables diferencias con respecto a sus modelos artúricos. Por un lado, porque cobra especial importancia el tema de las cruzadas por la singular circunstancia histórica española; en otro orden de cosas, por el especial tratamiento que tiene en las narraciones castellanas el amor fiel con desenlace matrimonial, rechazándose, como antes advertimos, el adulterio de forma clara desde el principio, aunque el propio Amadís sea fruto del adulterio, ya que el adulterio se entiende en la época no sólo como relación íntima fuera del matrimonio, sino también como relación física, sin mediar vínculo matrimonial entre personas solteras; así sucede con Perión y Elisena, padres de Amadís. El modelo artúrico que nos ha servido de cotejo, *Lanzarote*, se estructura de forma totalmente distinta en el terreno amoroso, ya que su relación con Ginebra se caracteriza por ser pecaminosa, adúltera. Desde los *romans* de Chrétien, el personaje de Ginebra aparece como esposa del rey Arturo y amante de Lanzarote; esta doble circunstancia la va a definir como personaje literario. Su encuentro con Lanzarote en el *Lanzarote en prosa* tiene lugar gracias a Galahot en las Islas lejanas, donde los amantes se dan el primer beso; sin embargo, esta relación adúltera no va a suponer para Ginebra una fatalidad, ya que al contrario que Isolda, para la que el adulterio sí es una desgracia, aunque sea del destino, la vive en libertad. Sin embargo, parece que esta relación de Lanzarote y Ginebra es una de las causas de la caída del mundo artúrico: Lanzarote, al amar a la esposa del rey, rompe la fidelidad requerida a Arturo y en obras como la *Queste* hace que Lanzarote fracase en la búsqueda del Grial. Es por ello una relación fatal para el que por definición debería ser “el mejor caballero del mundo”.

Podemos afirmar, pues, que la literatura de caballerías iniciada en España con Amadís de Gaula toma muchos elementos de la materia de Bretaña representada en la literatura artúrica, especialmente en los ciclos en prosa. También es característica de la caballería literaria hispánica organizarse en ciclos: ciclo de amadises, ciclo de palmerines, principalmente.

Sin embargo, es necesario señalar que junto a estas influencias literarias en la novela caballerescas española, hay otra serie de elementos que sólo pueden relacionarse con la evolución histórico-social interna del país. Es significativo que la literatura de caballerías penetrara en España más tarde que en el resto de Europa; aunque el conocimiento y proceso de asimilación desde la materia artúrica se produce a lo largo de la Edad Media principalmente desde finales del siglo XIII y principios del siglo XIV, no se determina y consolida en su carácter hispánico hasta la publicación del *Amadís* de 1508.

Podemos afirmar que nuestra literatura caballeresca no empieza como tal hasta el siglo XVI, extinguiéndose en el siglo XVII<sup>48</sup>. Desde 1508, año en que aparece el *Amadís de Montalvo*, hasta 1570 más o menos, se publica una novela por año. La clave de este auge reside en acontecimientos políticos y sociales del país. A finales del siglo XIV y principios del XV, las costumbres españolas empiezan a cambiar con el advenimiento a Castilla de los Trastámara a partir de 1369 con Enrique II; poco a poco van llegando aventureros franceses e italianos, al tiempo que lentamente se va introduciendo el gusto por las prácticas cortesanas y por lo que constituía el ideal galante y caballeresco de Francia e Inglaterra.

Al eliminarse en su mayor parte el contenido religioso y al acrecentarse el interés por la acción, el público de la literatura caballeresca fue aumentando: ya no sólo era leída por un público cortesano, sino que el pueblo empieza a deleitarse con las lecturas caballerescas. Estamos ante un producto literario caballeresco y cortés, de raíces y creemos que esencia medieval, aunque con importantes elementos prerrenacentistas. En nuestra opinión es esencial considerar la posición de transición que el *Amadís de Gaula* ocupa en la literatura hispánica, ya que se encuentra a caballo entre lo puramente medieval y lo renacentista, con fuerte influencia del Humanismo en su interpretación polémica posterior.

M. Menéndez Pelayo apuntó que las novelas de caballerías no son un producto espontáneo. Su nacimiento en Europa se produce en la Edad Media, y como prolongación o degeneración de la poesía épica. En opinión del crítico santanderino, todas las novelas de caballerías son prolongación o degeneración de algún poema existente o perdido<sup>49</sup>.

La crítica admite que la epopeya hispánica fue diferente a la de otros países, ya que se fundamentó más en lo histórico que en lo legendario. Se difundió a través de dos vías escritas: la primera, en composiciones poéticas breves; la segunda, en crónicas. La causa de la tardía penetración de esta literatura en España se debe a nuestros rasgos distintivos; la primitiva poesía épica era grave, heroica, con objetividad histórica, de fe, sin galantería, sin ensueños ideales. Por ello, estos poemas épicos no dieron lugar a la caballería literaria en España como sucedió en el resto de Europa. Cuando surgen las novelas de caballerías en la Península, lo hacen ya nacionalizadas, con sello propio, aunque tienen su base en Cantares de Gesta sobre temas franceses o provenzales<sup>50</sup>.

Hecho este breve repaso a las principales teorías acerca de los orígenes de la novela caballeresca en España, podemos llegar a algunas conclusiones. Es un hecho que la caballería tiene su origen en la Edad Media en Europa, fraguada en la corte de Enrique II y Leonor de Aquitania. A partir del siglo XII penetra en Francia la temática de origen celta en torno al rey Arturo y su corte de caballeros, y se plasma en los *romans*, comenzando así la difusión de la materia artúrica. Monmouth, Wace, Chrétien de Troyes, y los grandes ciclos del siglo XIII, la *Vulgata* y la *Post-Vulgata*, se encargan

---

<sup>48</sup> *Libros de caballerías españoles*, ed. de F. Buendía, op. cit., p. 30.

<sup>49</sup> M. Menéndez Pelayo: *Orígenes de la novela*, op.cit., pp. 200 y sigs.

<sup>50</sup> *Libros de caballerías españoles*, op. cit., Introducción.



de transformar y difundir la literatura artúrica, que posee tres núcleos fundamentales: el rey Arturo, las leyendas en torno a Tristán, y la aproximación religiosa a través del tema del Grial.

En España, esta literatura se empieza a conocer en el siglo XII gracias a los trovadores catalanes (G. de Berguedá) y su contacto con el Sur francés. En el siglo XIII, en los *Anales toledanos* y en el *Fuero de Navarra*, ya se alude a batallas en Camelot. A principios del siglo XIV se empiezan a traducir, refundir e imitar en la Península textos de la materia de Bretaña (el Arcipreste de Hita, en el *Libro de Buen Amor*, compuesto en la primera mitad del siglo XIV, ya nos habla de una traducción del *Tristán*)<sup>51</sup>. Junto a la materia artúrica hay que señalar la influencia de la novela bizantina revitalizada a finales del siglo XV.

En nuestro país la literatura de caballerías triunfa plenamente a partir del *Amadís de Gaula*. Más allá de las influencias literarias, los ideales de justicia, el tratamiento del amor y, en general, el ideal caballeresco que esta literatura presenta, el género se amolda perfectamente al espíritu español del momento, por lo que el origen último de este auge genérico de la novela de caballerías habría que buscarlo en el propio carácter hispano de la época, caballeresco y muy fantasioso. Este espíritu hace que los escritores al imitar la materia artúrica procedan a nacionalizarla en algunos elementos, como el señalado en relación con el adulterio o la incorporación del tema de las cruzadas. Creemos por ello que cuando Montalvo refunde el *Amadís* primitivo, cuando lo convierte en una obra nueva y da pie al inicio de la temática caballeresca hispánica, está creando un género propio, español, de transición y de gran valor en el estudio de la configuración de la prosa ficcional en la literatura española.

---

<sup>51</sup> Juan Ruiz, arcipreste de Hita: *Libro de Buen Amor*, ed. de A. Bleca, Madrid Cátedra, 1992, p. 447 (1703b).

## Bibliografía

“El desenlace del Amadís primitivo”, *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, Eudeba, 1966.

“The Vulgata Cycle”, en R. S. Loomis (ed.), 1959.

(Ed.) J. M. Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1987, 2 vols.

AGUIRIANO, B.: “La iniciación del caballero en Chrétien: ‘Erec y Enide’”, M<sup>a</sup> E. Lacarra (1991).

ALONSO CORTÉS, N.: “Montalvo, el del Amadís”, *Revue Hispanique*, LXXXI, 1993.

AMEZCUA, J.: *Libros de caballerías hispánicas*, Madrid, Alcalá, 1973.

—*Baladro del sabio Merlín*, ed. de P. Bohigas Balaguer, Barcelona, Selecciones Bibliográficas, 1957-1961, 3 vols.

BOHIGAS BALAGUER, P.: “Orígenes de la novela caballeresca”, *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Vergara, 1968, vol I.

—*Caballeros andantes españoles*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.

CACHO BLECUA, J. M.: *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Barcelona, Cupsa, 1979.

CARMONA FERNÁNDEZ, F.: *Narrativa Románica a finales de la Edad Media*, Murcia, Universidad de Murcia, 1982.

CIRLOT, V.: *La novela artúrica: orígenes de la ficción en la cultura europea*, Barcelona, Montesinos, 1987.

—*Cligés*, trad. al francés de R. Louis, París, 1967.

CURTO HERRERO, F.: “Libros de caballerías en el siglo XVI”, *Historia crítica de la literatura española*, F. Rico (coord.), Barcelona, Crítica, 1980, vol. II.

DEYERMOND, A. D.: "The Lost Genre of Medieval Spanish Literature", *Hispanic Review* XLIII, 1975.

DIÉZ-BORQUE, J. M.: *Historia de la literatura española*, Madrid, Taurus, 1980.

DUMÉZIL, G.: *Del mito a la novela. La saga de Hadingus*, Méjico, F.C.E., 1973.

DURÁN, A: *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid, Gredos, 1973.

EISENBERG, D.: *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newmark, Delaware, 1982.

—*El caballero de la carreta (Lancelot)*, trad. de L. A. de Cuenca y C. García Gual, Madrid, Alianza, 1984.

—*El caballero del León (Ivain)*, trad. de M. J. Lemarchand, Madrid, Siruela, 1984.

—*Erec y Enid*, trad. de C. Alvar, V. Ciriot y A. Rosell, Madrid, Editora Nacional, 1982.

FERRERAS, J. I.: *La novela en el siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1987.

—*Flor de caballerías*, ed. de José Manuel Lucía Megías, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

FOGELQUIST, J. E.: *El Amadís y el género de la historia fingida*, Madrid, Porrúa, 1982.

FRAPPIER, J.: "Chrétien de Troyes: l' home et l' oeuvre", París, 1957, en E. Williamson, 1991.

GARCÍA GUAL, C.: *Orígenes de la novela medieval*, Madrid, Itsmo, 1988 (2ª ed.).

GÓMEZ REDONDO, F.: *La prosa y el teatro en la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1991.

GRACIA, P.: *Las señales de destino heroico*, Barcelona, Montesinos, 1991.

—*Historia de la literatura universal*, Barcelona, Planeta, 1985, vols. I-II.

—*Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

—*Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. y prólogo de N. Baranda, Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 1995, 2. vols.

—*La narrativa medieval: orígenes de la novela*, Madrid, Anaya, 1990.

LACARRA, M<sup>a</sup> E.: (Ed.) *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991.

—*Libro del caballero Zifar*, ed. de J. González Muela, Madrid, Castalia, 1983.

—*Libros de caballerías españoles*, ed. de F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1960.

—*Libros de caballerías*, edición, estudio preliminar y catálogo razonado por P. de Gayangos, Madrid, B.A.E., XL, 1963.

—*Libros de caballerías*, selección y prólogo de R. M<sup>a</sup> Terneiro, Madrid, C.S.I.C., 1945 (2<sup>a</sup> ed.).

—*Libros de caballerías. Primera Parte*, ed. de A. Bonilla, Madrid, N.B.A.E., VI, 1907.

LIDA DE MALKIEL, M<sup>a</sup> R.: *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, Méjico, F.C.E., 1952.

LOOMIS, R. S.: (Ed.) *Arthurian Literature in the Middle Age*, Oxford, 1959, cap. XXXI.

MARÍN PINA, M<sup>a</sup> C.: *Edición y estudio del ciclo español de los Palmerines*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1989.

MARTORELL, J.: *Tirante el Blanco*, ed. de M. de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, 1964.

MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Orígenes de la novela*, Madrid, C.S.I.C., 1943.

MONMOUTH, G. de: *Historia de los reyes de Bretaña*, trad, de L. A. de Cuenca, Madrid, Siruela, 1986.

MORAES, F. de.: *Palmerín de Inglaterra*, ed. de J. Fuente del Pilar, Madrid, Miraguano eds., 1979.

—*Narrativa española en los siglos XVI y XVII*, Baleares, Universidad de las Islas Baleares, 1991.

NITZE: “Messire Robert de Boron: Enquiry and Summary”, *Speculum*, XXCIII, 1983.

—*Palmerín de Oliva*, ed. de G. Di Stefano en *Studi sul Palmerín de Oliva*, Pisa, Universidad de Pisa, 1966, vol I.

PIERCE, F.: “La épica española. Examen crítico”, *Homenaje al Instituto de Filología “Dr. Amado Alonso” en su cincuentenario*, Buenos Aires, 1975.

PLACE, E. B.: “El Amadís de Gaula como manual de cortesanía en Francia”, *R.F.E.*, 38, 1954, pp. 151-169.

—*Platir*, ed. de M<sup>a</sup> Carmen Marín Pina, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

PRIETO A.: *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta, 1975

—*Primera Crónica General*, ed. de R. Menéndez Pidal, Madrid, Gredos, 1955.

RANK, O.: *El mito del nacimiento de héroe*, Buenos Aires, Paidós, 1981.

RICHTHOFEN, E.: *Tradicionalismo épico-novelesco*, Barcelona, Planeta, 1972.

RILEY, E.: *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1989.

RIQUER, M. de: *Estudios sobre el Amadís de Gaula*, Barcelona, Sirmio, 1987.

RODRÍGUEZ DE MONTALVO, G.: *Amadís de Gaula*, ed. de E. B. Place, Madrid, C.S.I.C., 1959-1965, 4 vols.

RUBIO TOVAR, J: *La prosa medieval*, Madrid, Playor, 1982.

RUIZ DE CONDE, J.: *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid, Aguilar, 1948.

RUIZ, J. (Arcipreste de Hita): *Libro de Buen Amor*, ed. de A. Blecha, Madrid, Cátedra, 1992.

—*Spanish Grial Fragments: El Libro de Josep Abarimatia, la Estoria de Merlín, Lançarote*, ed. de K. Pietsch, Chicago, Chicago University Press, 1924-1925, 2 vols.

—*Textos medievales de caballerías*, ed. de J. M<sup>a</sup> Viña Liste, Madrid, Cátedra, 1993.

THOMAS, H: *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*, Anejos de la Revista de Literatura, 10, Madrid, C.S.I.C., 1952.

*Tristán e Iseo*, ed. R. Ruiz Capellán, Madrid, Cátedra, 1985.

*Tristán e Isolda*, B.Dietz, Madrid, Editora Nacional, 1986.

TROYES, C. de.: *Perceval o El cuento del Grial*, trad. de M. de Riquer, Madrid, Espasa Calpe, 1962.

WEBER DE KURLAT, F.: “Estructura novelesca del *Amadís de Gaula*”, *Revista de Literaturas Modernas*, V, 1967.

WILLIAMSON, E.: *El Quijote y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1991.

ZUMTHOR, P.: “De Perceval à Don Quichotte”, *Poétique*, París, Seuil, 1991.

## Génesis y representación del caballero andante en la literatura medieval

Susan GIL-ALBARELLOS

Universidad de Valladolid

En las primeras Jornadas de Cultura, Literatura y Traducción Artúrica celebradas en esta ciudad de Soria en el año 2002, mi intervención se centró en los **Orígenes artúricos de la caballería hispánica**. Ahora, cuatro años después, vuelvo con la intención de perfilar un poco más lo que entonces fue el primer esbozo de un tema, la influencia de la materia artúrica en los libros de caballerías hispánicos, que requiere más profundización debido a lo extenso de la cuestión. Además, este asunto de interrelaciones literarias, que toca directamente el ámbito propio de la literatura comparada en varios de sus puntos fundamentales, influencia y tematología principalmente, requiere el análisis concreto de esa influencia en los textos. La finalidad de este trabajo es demostrar que al menos una parte de nuestra caballería literaria toma sus contenidos y estructura de los *romans* medievales que en torno al rey Arturo y su mundo se escribieron durante los siglos XII y XIII en Europa. Y dichas relaciones se demuestran en el modelo de narrativa caballeresca española, *Amadís de Gaula*, cuyo parentesco temático y formal con el llamado *Lanzarote en prosa* es claro en muchos de sus elementos. Pero vayamos por partes situando en primer lugar los *romans* de materia de Bretaña.

La aparición de Arturo y su corte de caballeros tiene lugar en la literatura europea durante la Edad Media, debido principalmente a un autor, Chrétien de Troyes, y a los grandes ciclos en prosa de dicha materia que se escriben durante el siglo XIII. La llamada materia de Bretaña -novelas francesas en torno a Arturo-, tiene su posible origen en tradiciones más o menos antiguas de origen bretón y celta. El rey Arturo es en la tradición bretona, el monarca mítico de la Gran Bretaña y ya hacia el siglo IV hay un material literario en torno a Arturo, escrito en galés; también Merlín, que pertenece a la tradición celta, aparece como el mago y profeta semidiabólico, que se encarga de la educación del joven Arturo. Hay que señalar que la cultura celta posee elementos diferenciadores propios, ya que no tiene influencia del cristianismo ni de la tradición medieval; bajo un sustrato misterioso, la cultura celta tiene muchos elementos fantásticos derivado de la magia de los druidas.

Todos los materiales, tanto orales como escritos, continuamente refundidos, traducidos y adaptados (recuérdese la obra de G. de Monmouth y de Wace), fueron fijados por Chrétien de Troyes, autor de la corte de Champagne, que entre 1160 y 1190 escribe cinco *romans* extensos y versificados (en octosílabos pareados): *Erec y Enid*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Chrétien de Troyes: *Erec y Enid*, traducción de C. Alvar, V. Cirlot y A. Rosell, Madrid, Editora Nacional, 1982.

(hacia 1170), *Cligés*<sup>2</sup> (1170-1176), *Ivain o El caballero del León*<sup>3</sup> (1176-1181), *Lancelot o El caballero de la carreta*<sup>4</sup> y *Perceval o El cuento del graal*<sup>5</sup> (1181-1190). Estas obras ya pueden ser consideradas como las primeras grandes narraciones modernas y, de hecho, Chrétien de Troyes estableció con ellas un modelo de novela medieval, donde la ficción ya era independiente de la historia; con un estilo sencillo y conciso se recrean unos personajes y situaciones llenos de sentido, humanizados, en una eficaz fórmula en la que lo psicológico se une a una peripecia llena de tensión perfectamente trabada.

De los cinco *romans* citados de Chrétien de Troyes, nos hemos fijado en uno, *El caballero de la carreta* o *Lancelot*, porque va a ser la literatura en torno a este caballero de la Tabla Redonda el que más influya en la caballería literaria en España. El personaje de Lancelot, Lanzarote en los textos castellanos posteriores, aparece por primera vez en la obra de Chrétien, *Erec* y aparecerá también en *Cligés*, como personaje secundario, pero es importante advertir que cuando el autor escribe una obra con Lanzarote como protagonista, lo hace en unas condiciones muy especiales. Se sabe con cierta fiabilidad que la obra *El caballero de la carreta* fue un encargo que su señora María, condesa de Champagne e hija de Leonor de Aquitania, hizo a Chrétien con el propósito de ensalzar los valores del amor cortés frente al matrimonial que el autor había defendido en otras narraciones, como *Erec* y *Enid* o *Ivain* y *Laudine*. El encargo se presentaba para Chrétien como una carga pesada que le obligaba, en contra de su ferviente defensa del matrimonio, a escribir acerca de los amores adúlteros del caballero Lanzarote con la esposa del rey Arturo. Escribió pese a ello seis mil versos, dejando los mil últimos a una persona cercana a él (amigo y posiblemente discípulo) Godefroi de Lagny, quien lo concluye con un estilo ciertamente menor.

El argumento de esta narración es por todos conocido. Lanzarote, caballero del rey Arturo, se enamora de la esposa de éste, Ginebra, quien lo desdén y somete a diversas pruebas por haber vacilado en su ayuda unos segundos cuando era raptada por un caballero. Lanzarote irá en una carreta -símbolo de ignominia, porque era el medio de trasladar a los condenados-, en busca de la prisionera, conocerá el amor físico con la reina y vivirá sorprendentes aventuras en un reino fantástico de irrealidad, que culminarán en un victorioso torneo. La fama por la que el caballero Lanzarote ha pasado al imaginario cultural de occidente, es decir, sus amores adúlteros con Ginebra, son creación de Chrétien de Troyes. En cuanto a los procedimientos en la composición de la trama, la técnica usada en este caso es mantener en el lector la incertidumbre al guardar en secreto la identidad del personaje protagonista hasta la mitad de la narración (v. 3676), con la intención de no desvelar desde el comienzo que es Lanzarote el caballero enamorado de la reina, hecho sin duda sorprendente para los contemporáneos del escritor. Así pues, la idea de estos amores adúlteros en el mismo centro de la corte del rey Arturo parece proceder de María de Champagne, no en vano gran protectora de los trovadores que habían difundido por Europa el amor cortés, contrario a las leyes del

---

<sup>2</sup> *Cligés*, traducción al francés de René Louis, París, 1967.

<sup>3</sup> *El caballero del León (Ivain)*, traducción de M. J. Lemarchand, Madrid, Siruela, 1984.

<sup>4</sup> *El caballero de la carreta (Lancelot)*, traducción de L. A. de Cuenca y C. García Gual, Madrid, Alianza, 1984.

<sup>5</sup> *Perceval o El cuento del Grial*, traducción de Martín de Riquer, Madrid, Espasa Calpe, 1962.



amor en matrimonio y sí defensor del amor que en cortesía defiende el adulterio. La obra, además, está inmersa en un ambiente fabuloso, donde los personajes, sobre todo las doncellas, no poseen nombre, lo que acrecienta la sensación en el lector de hallarse ante un mundo lejano y misterioso, más allá de lo inmediatamente aprehensible.

En el siglo XIII se retoman estos materiales agrupándose las obras en grandes ciclos. Entre 1215 y 1230 se crea el ciclo artúrico conocido con el nombre de *Vulgata*<sup>6</sup>. Este ciclo está compuesto de tres obras: *Lanzarote*, *Demanda del Santo Grial* y *Muerte de Arturo*; a las que posteriormente se les unen otras dos, *Historia del Grial* y *Merlín*, que constituirían una introducción al conjunto derivada de la obra de Robert de Boron; todas ellas aparecen anónimas y prosificadas<sup>7</sup>. No cabe duda de que este ciclo constituye la obra más importante y más extensa de la literatura medieval en Francia.

La prosificación de la materia de Bretaña se halla sostenida por una circunstancia de carácter extratextual, pero de suma importancia para el desarrollo de estas narraciones, y es el cambio en el soporte material, el paso de las tablillas de cera en las que escribe Chrétien de Troyes y sus antecesores, al papel. Las tablillas de cera eran el soporte normal utilizado por los escritores franceses medievales y eran de uso habitual desde la Antigüedad. Estas tablillas tenían una base de madera (las mejores eran de marfil), que se recubrían de cera sobre la que se escribía con un punzón. Puestas al calor permitían borrar lo escrito y volver a ser utilizadas. Los escritores escribían sobre ellas sus textos hasta que, terminada la versión definitiva, un amanuense la trascribía en un caro pergamino. Esta forma de trabajar resultaba especialmente engorrosa a la hora de componer obras de cierta extensión, por la cantidad de tablillas que se necesitaban y por lo difícil de unir sus partes. Sin embargo, hacia el siglo XIII se documenta en Francia el uso del papel, que inventado en China, es llevado a Europa por los árabes y documentado en España desde el siglo XI. La llegada del papel supone una verdadera revolución en el campo de la escritura, y especialmente en la literatura, ya que con su uso los escritores se encontraban ante un material claro, amplio, cómodo, que se acumulaba bien y que permitía revisiones continuas. En lo que se refiere a los elementos estrictamente intratextuales, el papel permitía al autor insertar una selva de aventuras, con otros tantos personajes, engranando unos con otros en una intrincada estructura que con las tablillas hubiera sido imposible. En definitiva, el empleo del nuevo material permitía aumentar los relatos en un soporte económico, que admitía correcciones y una fácil relectura.

*Lanzarote* es la más extensa de las tres partes de la *Vulgata* y en la que nos vamos a centrar, por ser la que nos interesa especialmente para el tema que nos ocupa. Consta de siete volúmenes: La Reina del Gran Sufrimiento, "El Libro de Galahot", "El Valle sin Retorno", "El Libro de Meleagant", "El Libro de Agravaín", "El Bosque Perdido" y "La locura de Lanzarote".

---

<sup>6</sup> J. Frappier: "The Vulgata Cycle", en *Arthurian Literature in the Middle Ages*, ed. de R. S. Loomis, Oxford, 1959.

<sup>7</sup> La prosificación de las novelas estaba firmada por Walter Map; sin embargo, la crítica coincide en que la atribución de las obras a este nombre es falsa.

Esta novela se basa en *El caballero de la carreta* de Chrétien de Troyes, y en un *Lanzarote* de origen francés perdido, que tradujo al alemán Ulrich von Zatzikhoven hacia el año 1200, en el que no existía la relación adúltera entre el caballero y la esposa del rey. En este caso, y a diferencia de lo que sucedía en el *Caballero de la carreta*, se relatan las hazañas del caballero de la corte del rey Arturo desde casi el nacimiento, comienzo *ab initio*, su niñez y educación a cargo de la Dama del Lago, y su ingreso en la corte del rey, una vez reconocido como caballero andante; se enamora de Ginebra, la esposa de Arturo y sortea miles de peligros, provocados en ocasiones por la propia hermana del rey, Morgana, quien no tolera a Ginebra. La breve alusión a la maga educadora de Lanzarote que aparece en el *roman* de Chrétien de Troyes, es aquí desarrollada por extenso, con una clara intención amplificadora, y esta Dama del Lago, que rapta y educa al niño en las profundidades de las aguas una vez muerto su padre, formará en él un tipo de caballero con tintes diferentes: cortés en el amor y valiente en el ejercicio de las armas.

Desde el punto de vista temático y formal se pueden señalar tres aspectos que definen a esta composición, el empleo de la prosa, la composición cíclica con el recurso técnico del 'entrelazamiento' -utilizado ya en las obras de Chrétien- y la existencia de una crítica religiosa en el tratamiento de las aventuras<sup>8</sup>. La prosa permitía un desarrollo más extenso y detallado de la acción al tiempo que favorecía la incorporación de digresiones moralizantes por parte de los autores. En la prosificación de los *romances* artúricos se halla, sin duda, el paso definitivo hacia la consolidación de la novela. Pero es que además, la prosificación de la temática artúrica está asociada al aspecto religioso y es consecuencia del tratamiento del tema del Grial. El Grial es posiblemente el núcleo de la materia de Bretaña y el que tiene mayor simbolismo. Además, es el *Lanzarote en prosa* la narración que unifica los pilares sobre los que se ha ido formando la materia de Bretaña, esto es, el amor de Lanzarote y Ginebra, el Grial y unido a él, el personaje de Perceval, y la Muerte del rey Arturo.

El Grial aparece en este relato cuando Lanzarote libera de un hechizo de Morgana a la hija del rey Pelles, cuidador del Grial, y éste da una fiesta para celebrarlo; de repente aparece una paloma, también ricos manjares en cada plato de los invitados y una doncella con una copa en la mano; cuando todo se desaparece Lanzarote, que no entiende lo que sucede, es informado por el rey Pelles que lo que acababa de ver era el cortejo del Santo Grial.

La materia artúrica cosechó un éxito muy relevante y se difundió por todo el Occidente europeo, a través de dos formas diferentes de transmisión literaria: por un lado, a través de traducciones, y por otro lado, a través de obras de creación original que se basaban en la forma artúrica. Existieron dos vías fundamentales de expansión de la tradición literaria artúrica en la Península: la poesía trovadoresca y el Camino de Santiago. Otra vía fundamental de difusión del material artúrico se halla en la serie de enlaces matrimoniales entre la corte de Castilla y la realeza anglo-normanda, lo que provoca que en un principio esta literatura sólo sea conocida por un público cortesano<sup>9</sup>. Las primeras referencias escritas de la literatura artúrica en España dan noticias de la

---

<sup>8</sup> C. García Gual: *Orígenes de la novela medieval*, Madrid, Itsmo, 1988 (2ª ed.).

<sup>9</sup> E. Williamson, *El Quijote y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 72-73.

*Historia regum Britanniae* de G. de Monmouth, la cual se cita en el *Fuero de Navarra* (1196), en los *Anales toledanos primeros* y en la *General estoria* de Alfonso X, comenzada en 1270, y pronto en la Corte se hallan traducciones españolas y adaptaciones de los relatos franceses como lo prueban *La Demanda del Santo Grial*, *El baladro de Sabio Merlín*, *Lanzarote* o *Don Tristán De Leonís*, que sin duda ejemplifican la amplia aceptación de la materia de Bretaña en nuestro país.

No obstante, va a ser *Amadís de Gaula*, obra adaptada por Garci Rodríguez de Montalvo y publicada en 1508, el ejemplo más claro de la influencia de la materia artúrica en España, sin ser ni traducción ni adaptación de ningún original francés.

Con anterioridad a esa fecha, el Canciller Ayala en la confesión que inicia su *Rimado de Palacio*, se lamenta de la lectura de libros profanos, entre los que cita al *Amadís*. Por lo tanto, el primitivo *Amadís* era personaje conocido en Castilla casi siglo y medio antes de la refundición de la obra debida a Garci Rodríguez de Montalvo. E. B. Place, en su edición a este libro, sostiene la hipótesis de que el primitivo autor del *Amadís* era alguien perteneciente a la corte de Alfonso XI, escritor profesional, no español pero domiciliado en Castilla bajo patrocinio real.

La historia de las diferentes redacciones del libro tendría tres etapas: entre finales del siglo XIII y principios del siglo XIV, esta redacción contendría el libro primero y parte del segundo; en el último tercio del siglo XIV, en esta redacción Amadís muere a manos de su hijo Esplandián<sup>10</sup>, y la refundición de Garci Rodríguez de Montalvo, entre 1492 y 1497<sup>11</sup>. El *Amadís* que conocemos es el publicado en 1508 y consta de cuatro libros.

Son varios los elementos que la novela castellana toma de su modelo francés. En primer lugar, Montalvo quiere situar los acontecimientos que relata antes de la llegada del rey Arturo y su corte a la vida y a la literatura, y así, establece que “No muchos años después de la pasión de nuestro Redemptor y Salvador Jesuchristo fue un rey muy cristiano en la Pequeña Bretaña, por nombre llamado Garinter, el cual, seyendo en la ley de la verdad, de mucha devoción y buenas maneras era acompañado”. Esta disposición en el tiempo de la historia se le recordará al lector unas páginas más adelante, cuando al hablar de la ley que condenaba el adulterio, el narrador cuenta que “Esta tan cruel costumbre y péssima duró hasta la venida del muy virtuoso rey Artús, que fue el mejor rey de los que allí reinaron, y la revocó al tiempo que mató en batalla, ante las puertas de París al Floyán. Pero muchos reyes reinaron entre él y el rey Lisuarte, que esta ley sostuvieron<sup>12</sup>”; o en el capítulo cuarto cuando leemos “y fue el mejor rey que ende hubo, ni que mejor mantuviese la caballería en su derecho hasta que el rey Artur reinó, que pasó a todos los reyes en la bondad que antes de él fueron, aunque muchos reinaron entre el uno y el otro”.

---

<sup>10</sup> M<sup>a</sup> R. Lida de Malkiel: "El desenlace del *Amadís* primitivo", en *Estudios de Literatura Española y Comparada*, Buenos Aires, Eudeba, 1966, pp. 149-156.

<sup>11</sup> La bibliografía acerca de la autoría y fecha del *Amadís* primitivo es muy extensa; sin embargo, las opiniones y juicios se repiten sin haber llegado todavía a una conclusión definitiva. Para llegar a esta conclusión es imprescindible hallar el manuscrito del texto primitivo, y hasta que ese momento llegue todo son hipótesis.

<sup>12</sup> *Amadís de Gaula*, ed. J. M. Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1987, vol. I, cap. I, p. 243.

En cierto modo, desde el comienzo se presenta el Amadís como el antecedente de los caballeros andantes que luego vendrían y los relaciona en la esfera temporal, aunque cronológicamente éstos se escribieran durante los siglos XII y XIII y aquel en el XVI. El pretendido alejamiento de la historia contada con respecto al tiempo del autor, técnica común a los relatos caballerescos en general, tiene su explicación por la pretendida historicidad que tal alejamiento puede dotar a los relatos que son de carácter fantástico. Dicha distancia temporal “justificaba” en cierto modo el componente maravilloso. Además, aunque el autor quiera situar el tiempo histórico del relato de Amadís anterior a la de Lanzarote y la del resto de los caballeros de la Tabla redonda, hay elementos propios de la época medieval, sobre todo las armas, las mismas que en los relatos de materia artúrica.

No obstante, y a pesar de estas referencias temporales, en esencia es la concepción del héroe lo que empareja ambas novelas, a lo que se añade algunos elementos de carácter estructural. En el caso de Amadís, el personaje aparece, en efecto y siguiendo el patrón establecido por los héroes de la Tabla Redonda, como perfecto amator, en todo momento fiel a su amada Oriana, y como el mejor caballero del mundo, defensor de las causas justas, y siempre sujeto a la obediencia debida a su rey. Amadís y Oriana son los personajes centrales de la novela; ambos gravitan en torno al eje que supone la corte del rey Lisuarte. El personaje de Amadís en la refundición de Montalvo hay ya que entenderlo como caballero totalmente renacentista, aunque todavía mantiene muchos rasgos que son propios de otros tantos leídos en las composiciones del ciclo artúrico, principalmente con el *Lanzarote* en prosa del ciclo de la Vulgata.

Siempre teniendo como referencia la corte de Lisuarte, Amadís correrá infinitas aventuras en un marco geográfico muy amplio. El escenario artúrico se recrea con mayor exactitud en los dos primeros libros del *Amadís*, aunque lugares como Gran Bretaña, Irlanda o Escocia no eran de fácil acceso para el lector español de la época ni para el mismo autor, Montalvo, que cae en inexactitudes y describe muy vagamente dichos lugares. Mejor trabado es el espacio geográfico del tercer libro, y en concreto el que recorre Amadís hasta llegar a Constantinopla; a partir de aquí, sin embargo, el marco espacial oriental se vuelve maravilloso e inalcanzable.

Paralelamente, se narrarán las aventuras de gran número de personajes considerados secundarios mediante el recurso técnico del entrelazamiento. En él se suspende la acción centrada en un personaje, la cual se reanuda uno o varios capítulos después. El entrelazamiento permite mantener varias secuencias narrativas simultáneas y se aprecia de forma significativa en los libros I y IV. Ya en *Lanzarote*, donde la ficción es la base de la historia, se usa de modo singular el recurso del entrelazamiento hasta el extremo, multiplicando las aventuras infinitamente y con más de cuatrocientos personajes. E. Williamson ha explicado la técnica del entrelazamiento en la estructura de la *Vulgata*, recogida luego por Montalvo, a la que presta flexibilidad:

En el ciclo de la Vulgata se emplea una técnica llamada "entrelacement": unos episodios son interrumpidos para reanudar otros anteriores con el fin de relacionar distintos temas y

acciones en una enorme trabazón que encaja dentro de un detallado programa de días y horas<sup>13</sup>.

Junto a este recurso, el narrador se encarga de informar al lector de hechos futuros mediante profecías y sueños, y hechos pasados mediante recuerdos. El resultado es que el lector nunca se pierde en tan enmarañada selva de personajes y aventuras. La novela en fin, posee coherencia estructural a pesar de la extensión y la multiplicidad de las aventuras y de los personajes. La estructura de la novela, las aventuras y los sucesos maravillosos, junto con la diversidad de los personajes (más de trescientos) aseguraban el entretenimiento a los lectores, y esta estructura se plasmaba a través de diferentes crisis cíclicas enlazados gracias al entrelazamiento. Así, el *Amadís* se organiza en cuatro grandes crisis cíclicas a través de esta misma técnica: 1.- crisis de identidad del héroe que acaba con el reconocimiento de sus padres; 2.- crisis relacionada con Oriana al ser capturada por Arcaláus y con Lisuarte, que también es capturado. Ambos hechos los soluciona el héroe; 3.- Crisis amorosa por los celos de Oriana y política al ser desterrado por Lisuarte, aconsejado por caballeros insidiosos; 4.- que desarrolla la crisis entre Lisuarte y Amadís. Todos los ciclos se producen igual: hay una crisis a la que le sigue una profecía sobre la crisis y una enigmática predicción sobre su resolución. Mediante las aventuras se soluciona la crisis, tras la cual otra profecía confirma la anterior y anticipa la siguiente.

Como antes decíamos, el personaje de Lanzarote es el modelo de caballero sobre el que se construye el personaje de Amadís. En primer lugar, hay que advertir que en Amadís de Gaula solo se cita en una ocasión al personaje de Lanzarote del Lago, y esta cita no tiene lugar hasta el capítulo 129 de la cuarta parte, la escrita en su totalidad por Garci Rodríguez de Montalvo:

A este Bravor mató Tristán de Leonís en batalla en la misma ínsula, donde la fortuna de la mar echó a él y a Iseo la Brunda, hija del rey Languines de Irlanda, y a toda su compaña, trayéndola para ser mujer del rey Mares de Cornualla, su tío, y de este Bravor el Brun quedó aquel gran príncipe muy esforzado Galeote el Brun, señor de las Luengas Ínsulas, gran amigo de don Lanzarote del Lago. Así que por aquí podréis saber si habéis leído o leyeréis el libro de don Tristán y de Lanzarote, donde se hace mención de estos Brunes, de dónde vino el fundamento de su linaje, y porque sucedieron de aquel jayán hijo de Balán siempre los llamaron gigantes, aunque en sus cuerpos no se conformasen con la grandeza de ellos por la parte de la mujer, así como os lo hemos contado, y también porque todos los de aquel linaje fueron muy fuertes y valientes en armas y con mucha parte de la soberbia y follonía donde descendían.

Sin embargo, y aunque solo exista esta cita, es significativa, porque el narrador hace mención a los libros acerca de los caballeros Tristán y Lanzarote, no a los propios caballeros. Dos conclusiones de la cita; en primer lugar, son personajes de ficción que se mencionan a través de los libros, y en segundo lugar, el autor real los conoce porque los ha leído. No obstante, por encima de la citación al personaje de Lanzarote, son significativas las coincidencias entre las dos narraciones, no sólo en contenido, sino

---

<sup>13</sup> E. Williamson, *El Quijote y los libros de caballerías*, op. cit., p. 68.

también en estructura, y hay que señalar que estas semejanzas se aprecian de forma más importante en aquellos pasajes que refieren los primeros años de ambos héroes.

Lanzarote, hijo del rey Ban de Benoic y de la reina Elena, es alejado de sus padres siendo un bebé y criado en otro ambiente, lo que le encamina a la búsqueda del reconocimiento de su estirpe. Cuando cumple dieciocho años es acogido en la corte de Arturo y a partir de ese momento se enamora de Ginebra, reina y esposa del rey, y empieza su vida como caballero andante. Lanzarote es criado por la Dama del Lago, quien se lleva al niño una vez muerto su padre el rey Ban ante el desmayo de su madre, la reina Elena. Y curiosamente el texto cuenta el dramático momento en el que el niño literalmente es sumergido en las aguas del lago: “Cuando la dama se le acerca, la doncella se pone en pie con el niño en brazos y se vuelve hacia el lago, junta los pies y salta dentro<sup>14</sup>”. Este comienzo a la vida es similar al de Amadís, también arrojado a las aguas y alejado de sus padres, pero en este caso, el relato cuenta también la concepción, nacimiento y abandono del héroe.

Cuenta el texto que Garínter, rey de Bretaña tenía una hija Elisena, de gran belleza y honestidad. Un día llega a su corte Perión, rey de Gaula, quien al ver a Elisena se enamora de ella igual que ella de él. Y siendo de noche y ayudada por su doncella Darioleta, Elisena entra en la cámara del rey Perión -quien en ese momento tiene un sueño premonitorio- con el que mantiene relaciones, situación que se prolonga durante los diez días que Perión permanece en la corte de Garínter. De esta unión secreta Elisena queda embarazada de un niño, que al nacer es arrojado a las aguas en un arca, portando una carta, el anillo que Perión había entregado a Elisena antes de partir y la espada que arrojó al suelo la primera noche de su relación:

La doncella tomó tinta y pergamino y fizo una carta que dezía "Este es Amadís sin Tiempo, hijo de rey". [...] Esta carta cubrió toda de cera, y puesta en una cuerda gela puso al cuello del niño. Elisena tenía el anillo que el rey Perión le diera cuando della se partió, y metiólo en la misma cuerda de la cera, y así mismo poniendo el niño dentro en el arca le pusieron la espada del rey Perión [...] <sup>15</sup>.

La concepción y nacimiento de Amadís tienen lugar fuera del matrimonio, lo que provoca su abandono. El abandono del niño en las aguas es un motivo folclórico muy común, compartido por muchos héroes y dioses<sup>16</sup>. Su existencia, en el caso que nos ocupa, se debe al adulterio, muy anterior a la cortesía y en el que se incluye la relación física sin mediar vínculo matrimonial, situación en la que se hallan los padres de Amadís. La pena de muerte, sin distinción social, era el castigo al adulterio y por ello el niño debía ser escondido o abandonado:

---

<sup>14</sup> *Lanzarote del Lago*, ed. C. Alvar, Madrid, Alianza, 1983, p. 28

<sup>15</sup> *Amadís de Gaula*, vol. I, págs. 246-247.

<sup>16</sup> O. Rank, *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona, Paidós, 1991, pp. 21 y sigs. P. Gracia ha estudiado algunas de las leyendas en que el héroe es arrojado a las aguas en *Las señales del destino heroico*, Barcelona, Montesinos, 1991.

Allí fueron sus cuitas y los dolores en mayor grado, y no sin causa, porque en aquella sazón era por ley establecido que cualquiera muger por de estado grande y señorío que fuesse, si en adulterio se fallava, no le podía en ninguna guisa escusar la muerte<sup>17</sup>.

El niño Amadís es abandonado a las aguas y también Lanzarote, aunque por causas diferentes –aunque ambas relacionadas con el abandono de los padres, bien por muerte, bien por miedo por el adulterio cometido–, y este contacto con las aguas tiene importantes implicaciones simbólicas. El agua simboliza el renacer; el ser que flota está entre la vida y la muerte, en un estado lábil expuesto a los elementos cósmicos (agua, vientos, tierra, etc). La simbología del agua está ligada a la imagen del mar; es reflejo de la noche originaria, fuente de vida y regeneración. Para Otto Rank, el abandono al agua es *la expresión simbólica del nacimiento*<sup>18</sup>. La entrega de Amadís a las aguas de un río, considerado fuente de vida, que pronto lo arrastra al mar, supone por un lado, el desligamiento familiar, la orfandad; y una vuelta a la vida, por el otro; significa la separación del individuo respecto del todo, ya que el niño de esta manera es arrojado del núcleo y expuesto a la aventura, al amor, a la vida. Es, por tanto, un rito de purificación. Este abandono del niño, que supone la separación de los padres es, además, necesario para la evolución del mito del héroe<sup>19</sup>. La separación del niño de sus padres al nacer es un motivo constante y recurrente en la narrativa de caballerías hispánica; dentro de la propia saga iniciada por Amadís, y relacionados familiarmente con éste, vemos dos casos significativos: su hermano Galaor, recogido por un ermitaño, y su propio hijo Esplandián, abandonado en un árbol y recogido por un ermitaño primero y un rey después.

Amadís es introducido en un arca junto con una carta, una espada y un anillo. El arca, cofre o cesta posee al igual que el agua una simbología muy precisa. G. Durand señala la simbología del recipiente, sea cual sea éste, en relación con el vientre materno, representación de la intimidad<sup>20</sup>. Amadís es depositado por Darioleta en un arca -continente móvil sobre el agua-, donde el líquido no puede entrar. El arca, como símbolo del cuerpo de la madre, avala la interpretación del renacer: el niño Amadís resurge de las aguas en un recipiente, vuelve a su estado originario para renacer protegido por los elementos cósmicos, que lo convierten en héroe.

El anillo y la espada poseen su propia simbología y funcionan en Amadís como señas de identidad que refieren su destino. Así, el anillo simboliza la continuidad con respecto de su padre y es signo de elección, que sirve para legitimar al héroe, y aparecerá en Lanzarote de forma expresa, cuando la Dama del Lago le entrega al héroe un anillo con poderes mágicos:

---

<sup>17</sup> *Amadís de Gaula*, cap. I, vol. I, págs. 242-243.

<sup>18</sup> O. Rank, *El mito del nacimiento del héroe*, op. cit., pág. 88.

<sup>19</sup> Ibidem, pág. 82: "El desligamiento del individuo en crecimiento, de la autoridad de los padres, constituye uno de los pasos más necesarios, pero también más penosos, de la evolución".

<sup>20</sup> G. Durand: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981, págs. 323-329.

Entonces la dama se quita del dedo un anillo, se lo pone al niño y le dice que tiene la virtud de descubrir y hacer visibles todos los encantamientos<sup>21</sup>.

La espada, por su parte, es el símbolo sexual masculino de régimen diurno de la verticalidad y arquetipo monárquico, que representa el poder y la pureza. Sustancialmente, la espada es el elemento de defensa unido al de la virilidad prolongada.

Amadís es recogido de las aguas por el caballero escocés Gandales cuando navega acompañado de su mujer y su hijo Gandalín, y amamantado por la misma ama que éste. El encuentro tiene lugar al alba, momento del día que está unido a símbolos ascensionales de la luz, que implican rectitud moral. Amadís, llamado ahora Donzel del mar, es llevado a Escocia, donde Gandales lo cría como a su propio hijo. El abandono de Amadís representa el deseo de la madre por salvar al hijo, como explicó Rank para el caso de Moisés.

El alejamiento de los padres, común a ambos héroes, tiene unas consecuencias tales que condiciona el resto de su vida como hombres y como caballeros. En primer lugar, porque debido a este abandono, ninguno de los dos conoce con exactitud su origen y no tendrá lugar el reconocimiento hasta que hayan pasado por alguna aventura caballerescas, de envergadura. Además, y esto es más decisivo en sus vidas, el reconocimiento del linaje en los dos personajes se relaciona con la investidura caballerescas, que es el paso necesario para que se vea confirmada su pertenencia a una estirpe superior<sup>22</sup>. En los dos caballeros, tanto en Lanzarote como en Amadís, la investidura tiene tintes particulares, porque en los dos casos se les aconseja la espera. Así, en el primer caso leemos:

- Señor, decidle a mi señor el rey que me arme caballero, tal como le prometió a mi dama, pues quiero que lo haga mañana, y que no lo retrase.

- ¿Cómo, buen amigo dulce? ¿No sería mejor que esperarais y que mientras aprendierais el manejo de las armas?<sup>23</sup>

Y curiosamente se da la misma circunstancia en Amadís:

—Señor, si a vos pluguiese, tiempo sería de ser yo caballero.

El rey dixo:

—¡Cómo, Doncel del Mar!, ¿ya os esforzáis para mantener caballería? Sabed que es ligero de aver y grave de mantener. Y quien este nombre de cavallería ganar quisiere y mantenerlo en su honra, tantas y tan graves son las cosas que ha de hacer que muchas veces se le enoja el corazón y si tal cavallero es que por miedo o codicia dexa de hacer lo que conviene, más le valdría la muerte que en vergüença bivar y por ende ternía por bien que algún tiempo os sufráis<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> *Lanzarote del Lago*, ed. cit., p. 178.

<sup>22</sup> P. Gracia: *Las señales del destino heroico*, op. cit., pp. 187-194.

<sup>23</sup> *Lanzarote del Lago*, ed. cit., p. 179.

<sup>24</sup> *Amadís de Gaula*, ed. cit., vol. I., cap. IV, p. 270.



Tanto Lanzarote como Amadís se enamoran de una dama de la realeza, mujer e hija de rey, respectivamente; este enamoramiento tiene lugar antes de la investidura, influirá en la misma, y será el motor de las hazañas de ambos personajes. La mención anterior a la espada cobra aquí un significado importante y de doble carácter porque, por un lado, es el elemento que acompaña siempre a la caballería andante, junto con el caballo, pero, por otro lado y en los dos héroes, las respectivas mujeres, Ginebra y Oriana, les ciñen la espada en la investidura, uniendo simbólicamente amor y aventura.

Por otro lado, los dos caballeros deben luchar contra un enemigo poderoso: el hada Morgana en *Lanzarote* y Arcaláus en *Amadís*. En ambas novelas, estos temidos magos se enfrentan con videntes que predicen el futuro y que ayudan a los protagonistas en su intento de salvar la corte: Merlín y Urganda, respectivamente.

Además, en ambos relatos existe un componente religioso de importancia en el desarrollo de la trama. La cristianización de la materia artúrica se produce a partir del tema del Grial, que ha tenido diferentes interpretaciones. Originariamente, el Grial era un recipiente poco profundo; en otro momento, el Grial representaba un objeto con características maravillosas, probablemente una piedra preciosa; la interpretación cristiana habla del Grial como el cáliz en el que Jesucristo celebró la última cena y en la trilogía de R. de Boron, el Grial ya posee este último significado religioso, cuando en *Joseph de Arimatea* aparece el Santo Grial como el cáliz con el que Cristo celebró la última cena, el mismo que José de Arimatea utilizó para recoger la sangre de Cristo. Posteriormente, unos familiares de José llevaron el cáliz a Bretaña. Al parecer, esta ficción en torno al Grial a partir de las narraciones artúricas es también conocida por Montalvo, quien en el capítulo veintiocho del cuarto libro de *Amadís de Gaula*, dice:

Y en algunas historias se lee que en el comienzo de la población de aquella ínsula y el primer fundador de la torre y de todo lo más de aquel gran alcázar, que fue Josefo, el hijo de *Josef ab Aritmatia* que el Santo Grial trajo a la Gran Bretaña, y porque a la sazón todo lo más de aquella tierra era de paganos, que viendo la disposición de aquella ínsula la pobló de cristianos e hizo aquella gran torre donde se reparaban él y todos los suyos cuando en alguna gran prisa se veían, pero después a tiempo fue señoreada de los gigantes hasta venir en este Balán; mas la población siempre quedó de cristianos, como ahora lo era, los cuales vivían allí muy sojuzgados y apremiados de los señores, porque todos los más de ellos tenían la secta de los paganos, pero todo lo sufrían y pasaban con la gran riqueza de la tierra, y si en algún tiempo algún descanso tuvieron, no fue sino en este de Balán, por la su buena condición, que para con ellos tenía y porque por amor de su madre era más llegado a la ley de Jesucristo que ninguno de los otros, y mucho más lo fue adelante, como la historia lo contara.

También hay ciertas similitudes en el final de ambos libros en lo que se refiere a la descendencia de los héroes. Lanzarote tendrá un hijo Galaz, destinado a la ambiciosa aventura del Grial que su padre no podrá concluir; del mismo modo, Esplandián, hijo primogénito de Amadís y Oriana, será el encargado de continuar las hazañas que su padre deja inconclusas al final del libro. Ambos descendientes tienen particularidades en su concepción y nacimiento.

El hijo de Lanzarote, Galaz, será el caballero justo, recto y cristiano por excelencia, aunque su concepción sea producto de un hechizo. Eliezer, hija del rey Pelles, como estaba enamorada de Lanzarote, pide ayuda a la hechicera Brisane que da un bebedizo a Lanzarote quedando a merced de Eliezer, con quien intima creyendo que está con Ginebra; ya por la mañana, cuando Lanzarote, pasado el encantamiento, comprende lo sucedido se duele por la traición a su rey y a Ginebra, y en cuanto puede, se va a Camelot. Tiempo después llega a la corte de Arturo la noticia del nacimiento de Galaz, hijo de Lanzarote, y al enterarse la reina Ginebra, le llama perjuró y traidor y lo expulsa de su lado para siempre.

Esplandián es concebido por sus padres, Amadís y Oriana, cuando aun su relación y matrimonio no son públicos, por lo que esconden su nacimiento; arrebatado a sus cuidadores por una leona que lo amamanta, Nasciano el ermitaño, se ocupará de él hasta que sea reconocido por todos y armado caballero.

A pesar de todo lo dicho hasta aquí, hay un elemento de toda narrativa caballeresca, ya sea artúrica o hispánica, que mueve en esencia al caballero por encima incluso de la fama, esto es, el amor, y unido a él, el tema de los celos que sufren las damas de los dos caballeros, y que a ellos les lleva a la desesperación. En el caso de Lanzarote, el lector asiste entre fascinado y sorprendido al nacimiento, desarrollo y fin de unos amores adúlteros de enorme intensidad. El amor en adulterio era considerado, por encima de otras implicaciones éticas o morales, un amor en libertad, que descansaba en una mayor espiritualidad, porque a la unión física de los amantes se unía el riesgo y, por tanto, la clandestinidad. En el primer encuentro entre ambos, siendo todavía Lanzarote casi un niño y delante del rey, ya se aprecia lo que vendría después. Dice el texto:

La reina, mientras tanto, ruega que Dios le conceda todas las buenas cualidades que debe tener un caballero, ya que le ha dado tanta belleza. Lo mira con dulzura y él la contempla igual siempre que puede dirigir hacia ella los ojos sin que nadie se dé cuenta, y se pregunta sorprendido de dónde procederá tanta belleza como hay en ella, pues a su lado ni la Dama del Lago, ni ninguna otra mujer valen nada, a su parecer<sup>25</sup>.

A partir de su enamoramiento mutuo, Lanzarote se convierte en vasallo de la reina, no sólo como caballero en las armas, sino principalmente en el sentimiento amoroso. Y a pesar de que estas relaciones son adúlteras, son a menudo justificadas en el texto, y así, en una conversación de la Dama del Lago con Ginebra, aquella le dice a ésta:

Os ruego que lo retengáis, lo protejáis y lo améis por encima de cualquier cosa, pues él os ama más que a nada; deponed vuestro orgullo cuando estéis con él, pues él no quiere nada y nada le gusta sino vos; el pecado es fruto de la locura, pero su locura tiene una gran

---

<sup>25</sup> *Lanzarote del Lago*, I, ed. cit., p. 181.

justificación, pues tiene motivo y le honra. Si hay locura en vuestro amor, es una locura más digna de honra que cualquier otra, pues amáis al señor, a la flor de este mundo<sup>26</sup>.

Amadís revela una distinta concepción de la caballería artúrica en lo referente al tema amoroso, fundamental para entender que el caballero está en el siglo XVI, inmerso en una religiosidad férrea que le aparta del adulterio, hecho que caracteriza a Lanzarote y el que precipita el fin de la caballería bretona. La diferente idea del amor, y unido a este, de la aventura es el elemento que separa ambos ejemplos de narrativa caballeresca, porque si algo caracteriza a Amadís es la fidelidad a Oriana, que por encima de todo es su esposa; frente a ellos, Lanzarote traiciona sus principios como caballero, porque traiciona a su rey al establecer una relación íntima con Ginebra. Por esta causa, hay quienes han considerado que Amadís representa la expurgación definitiva de la historia de Lanzarote, porque alejado del adulterio, se vuelve a formular el romance con nuevos temas para un público nuevo<sup>27</sup>.

Esta diferente concepción del amor en Amadís separa el texto de sus modelos franceses medievales. Afirma F. Pierce que Montalvo crea su propia forma de entrelazamiento a la hora de hilar las relaciones erótico-amorosas de Amadís y Oriana, porque estas relaciones se estructuran a través de una serie de ciclos de crisis en la evolución de los amantes, que tienen que superar a través de la presentación de personajes de carne y hueso, encaminada a la consolidación de la novela moderna<sup>28</sup>.

Una de dichas crisis, quizá la más importante en la relación de los amantes, tiene lugar por la promesa que hace el rey Lisuarte de entregar a su hija Oriana en matrimonio al emperador de Roma, y Amadís y sus compañeros la rescatan de camino hacia Roma. Este episodio tiene lugar en el libro III y su desarrollo y resolución abarca desde capítulo 76 hasta el 81, en ellos se narra lo que sigue:

Los embajadores del emperador Patín llegan al rey Lisuarte con la petición de matrimonio de su hija Oriana para su señor. Lisuarte solicita un plazo de un mes para pensar su respuesta. Oriana, que permanece en Miraflores, rechaza ese matrimonio porque está enamorada de Amadís. El autor a partir de este momento va trazando una red de informaciones de unos personajes a otros a propósito de la conveniencia o no de dicho matrimonio. Lisuarte finalmente, ante la insistencia de los caballeros del emperador romano, accede al matrimonio. Cuando Oriana es llevada en las naves romanas hacia el emperador, Amadís y los suyos aparecen, luchan con los romanos y liberan a Oriana, a la cual conducen a la Ínsula Firme.

El episodio del matrimonio de Oriana con el emperador de Roma y el rescate que lleva a cabo Amadís de su señora cierra el tercer libro y prepara todo el argumento del cuarto y último, ya que el hecho del rescate de Amadís y la retirada a la Ínsula Firme

---

<sup>26</sup> Ibídem, p. 627.

<sup>27</sup> E. Williamson, *El Quijote y los libros de caballerías*, op. cit., p. 74.

<sup>28</sup> F. W. Pierce, "Unos aspectos menos conocidos del "Amadís"", en AIH. Actas V, 1974, p. 686.

es uno de los factores que indispone al rey Lisuarte con Amadís. El cuarto libro, por tanto, se centrará en la contienda entre ambos, Lisuarte por un lado, y Amadís por el otro. De este modo, el lector comprueba que es el tema amoroso el motor de la aventura, por encima de las motivaciones estrictamente bélicas de la caballería andante.

Por otro lado, y desde la problemática que entraña en el siglo XVI la prosa de ficción, *Amadís de Gaula*, al igual que la novela de caballerías hispánica, integra lo maravilloso y lo fantástico como elementos que estructuran el relato. La categoría de lo fantástico implica que el lector se cuestiona la existencia de hechos extraordinarios en la vida real; lo maravilloso acepta, por el contrario, la total autonomía de la ficción con respecto de la vida real<sup>29</sup>. Lo fantástico es un elemento constituyente de la ficción en la literatura caballeresca, que ya aparecía en la novela artúrica -aunque en ésta no es un problema en la creación literaria-; y este elemento está intrínsecamente unido a lo maravilloso, que mediante la creación de espacios imaginarios, se asocia con la magia y provoca una vacilación en el comportamiento del lector. La textualización de lo fantástico en la narrativa caballeresca se ve favorecida por una estructura episódica que perdura en la literatura ficcional durante el siglo XVI. La diferencia de la narrativa hispánica con respecto a los *romans* de materia de Bretaña es que los escritores de novelas de caballerías, especialmente desde Montalvo, conscientes en todo momento, al menos teóricamente, del problema planteado en el ámbito teórico entre realidad y ficción, se afanan en solucionar la dualidad e intentan dotar de historicidad a sus narraciones.

Desde el Prólogo que precede al *Amadís de Gaula*, Montalvo echa mano de historiadores, como Tito Livio, al tiempo que intenta una separación entre historia y ficción, cuando defiende aquello que contiene buenos ejemplos, prescindiendo de si es verdadero o falso. Así, al hablar de los cuatro libros de *Amadís* y su continuación en las *Sergas de Esplandián*, afirma que aunque

[...] más por patrañas que por crónicas eran tenidos, son con las tales enmiendas acompañados de tales enxemplos y doctrinas, que con justa causa se podrán comparar a los livianos y febles saleros de corcho, que con tiras de oro y de plata son encarcelados y guarnescidos, porque así los cavalleros mancebos como los más ancianos hallen en ellos lo que a cada uno conviene<sup>30</sup>.

El autor justifica en todo momento su quehacer. Afirma haber corregido los tres primeros libros de *Amadís* y haber trasladado y enmendado el cuarto. En cuanto a las *Sergas de Esplandián*, el recurso es de sobra conocido, ya que acude al tópico del manuscrito encontrado, y dice de este quinto libro que:

[...] hasta aquí no es en memoria de ninguno ser visto, que por gran dicha pareció en una tumba de piedra, que debaxo de la tierra en una hermita, cerca de Constantinopla fue

---

<sup>29</sup> J. Gómez Montero: "Lo fantástico y sus límites en los géneros literarios durante el siglo XVI", en *Anthropos*, nº 154-155, Barcelona, 1994, pp. 51-60.

<sup>30</sup> *Amadís de Gaula*, ed. cit., pp. 224.

hallada, y traído por un úngaro mercadero a estas partes de España, en letra y pargamino tan antiguo, que con mucho trabajo se pudo leer por aquellos que la lengua sabían; [...]<sup>31</sup>.

Son muchos los esfuerzos de Montalvo por reconciliar historia y ficción en el *Amadís de Gaula* y en las *Sergas de Esplandián*. Prueba de ello es la importancia de los testigos presenciales utilizados por Montalvo para dar veracidad a los hechos; bajo la rúbrica de que los hechos fueron vistos y oídos de primera mano por dichos testigos, se asegura su autenticidad. Este recurso es más evidente en las *Sergas* que Montalvo afirma estar escritas por el sabio Elisabat, personaje del *Amadís* y "cronista" en las *Sergas*:

Aquí comienza el ramo que de los cuatro libros de Amadís sale, llamado Las Sergas de Esplandián, que fueron scriptas en griego por la mano de aquel gran maestro Elisabat, que muchos de sus grandes hechos vió y oyó, como aquel que, por el grande amor que a su padre Amadís tenía, se quiso poner en tan gran cuidado, y por ver sus grandes hechos en armas y le socorrer con sabiduría, como lo hizo en muchas partes donde mal herido fué. Las cuales Sergas después a tiempo fueron trasladadas en muchos lenguajes, según a las provincias y reinos donde llevarlas quisieron por donde a muchos manifestadas fuesen, que habiendo leído las grandes cosas del padre, con mucha afición las del hijo deseaban ver<sup>32</sup>.

En las *Sergas*, además, hay dos capítulos que tienen como finalidad el justificar los hechos en sí y su difusión. Estos capítulos son el 98 y 99<sup>33</sup>, en los cuales el autor, que se confiesa cansado, decide concluir la narración del relato. Cuenta entonces cómo estando en su habitación fue transportado a una roca desde la que vió un barco con una doncella; esta doncella le llevó hasta su ama, Urganda la Desconocida, la cual le ordena no seguir escribiendo el libro. En el capítulo siguiente, el 99, el autor explica cómo Urganda le mandó proseguir la narración, después de haber caído en un pozo cuando paseaba por el Castillejo, y ser llevado por Urganda hasta la Ínsula Firme. Urganda actúa aquí de intermediaria entre el mundo de las maravillas y el mundo real, interpolación y superposición de un mundo en otro. Mediante este recurso Montalvo intenta una vez más ofrecer a sus lectores garantías sobre la veracidad de su relato.

A pesar de estos recursos (a los que habría que añadir la creación de personajes de enlace para salvar ciertas situaciones imposibles, o la función importantísima de personajes inverosímiles que intentan lo contrario, dar verosimilitud al relato, como es Urganda la Desconocida), Montalvo no consigue la veracidad que persigue. Desde el comienzo de su relato, muestra un claro deseo por dotar de historicidad a unos acontecimientos claramente inverosímiles. Con esta finalidad crea la figura del testigo presencial, que se presenta como mediador entre la inverosimilitud heredada del *roman* y la verosimilitud pretendida en la normativa poética de su tiempo. Sin embargo, éste y otros recursos no son suficientes para conseguir la narración verosímil.

---

<sup>31</sup> Ibidem, pp. 224-225.

<sup>32</sup> Garci Rodríguez de Montalvo, *Las sergas del muy esforzado caballero Esplandian*, en P. de Gayangos (1963), cit., p. 403.

<sup>33</sup> Ibidem, pp. 495-501.

En el *Amadís de Gaula*, hay un autor real, Garci Rodríguez de Montalvo, y un narrador heterodiegético que figura no como autor, sino como editor de una obra encontrada, que posteriormente pone su obra en manos de otro narrador heterodiegético omnisciente. Esta situación se modifica con la introducción en las *Sergas* de un personaje, Elisabat, que pasa a ser cronista y responsable de la obra. Todo ello para intentar resolver la dicotomía historia/ficción planteada en la literatura de la época. Luego las técnicas de enunciación tienen en la narrativa caballeresca una función específica: la de corroborar la pretendida historicidad de los hechos que el género caballeresco presenta como característica propia, y con este fin se articulan .

Toda esta preocupación por resolver la dualidad historia/ficción no aparecía en los relatos acerca del Arturo y sus caballeros; son evidentes las deudas del caballero Amadís con su antecesor francés Lanzarote, pero también es necesario señalar que el ejemplo español presenta una evolución clara que se codifica en dos elementos de distinto carácter, el tratamiento del amor y la problemática en torno al carácter de la ficción. Y desde el punto de vista del género, este último punto es el que distancia definitivamente a la narrativa de caballerías hispánica de los relatos de la materia de Bretaña, de los que sí obtiene el asunto general, pero no su desarrollo y resolución final, porque, no en vano, entre unos y otros median, entre otras cosas, cuatro siglos de evolución histórico-social y literaria.

## Bibliografía

GARCÍA GUAL, C., *Orígenes de la novela medieval*, Madrid, Itsmo, 1988 (2ª ed.).

CHRÉTIEN DE TROYES, *Erec y Enid*, traducción de C. Alvar, V. Cirlot y A. Rosell, Madrid, Editora Nacional, 1982.

-- *El caballero de la carreta (Lancelot)*, traducción de L. A. de Cuenca y C. García Gual, Madrid, Alianza, 1984.

-- *El caballero del León (Ivain)*, traducción de M. J. Lemarchand, Madrid, Siruela, 1984.

-- *Cligés*, traducción al francés de René Louis, París, 1967.

DURAND, G., *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981, págs. 323-329.

FRAPPIER, J., "The Vulgata Cycle", en *Arthurian Literature in the Middle Ages*, ed. de R. S. Loomis, Oxford, 1959.

GÓMEZ MONTERO, J., "Lo fantástico y sus límites en los géneros literarios durante el Siglo XVI", en *Anthropos*, nº 154-155, Barcelona, 1994, pp. 51-60.

GRACIA, P., *Las señales del destino heroico*, Barcelona, Montesinos, 1991.

*Lanzarote del Lago*, ed. C. Alvar, Madrid, Alianza, 1983.

LIDA DE MALKIEL, Mª R., "El desenlace del *Amadís* primitivo", en *Estudios de Literatura Española y Comparada*, Buenos Aires, Eudeba, 1966, pp. 149-156.

*Perceval o El cuento del Grial*, traducción de Martín de Riquer, Madrid, Espasa Calpe, 1962.

PIERCE, F. W., "Unos aspectos menos conocidos del 'Amadís'", en AIH. Actas V,

1974, p. 686.

RANK, O., *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona, Paidós, 1991.

RODRÍGUEZ DE MONTALVO, G., *Amadís de Gaula*, ed. J. M. Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1987.

WILLIAMSON, E., *El Quijote y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1991.



## La caballería y la leyenda artúrica en Lope García de Salazar

Juan Luis RAMOS MERINO

Universidad de Alcalá

### Introducción

Las aproximaciones a la vida y obra del cronista vizcaíno, Lope García de Salazar, han sido numerosas y dispares, fruto de los intereses, primero de la historia política, luego de la historia literaria y en la actualidad historia social y cultural (Mañaricua, 1971; Villacorta, 2000).

Son muchas las páginas dedicadas a trazar la vida y la obra de Lope García de Salazar (1399-1476), principalmente basadas en las notas autobiográficas dispersas en *Las Bienandanzas e fortunas*, obra escrita entre 1471 y 1476, así como en otras fuentes indirectas de carácter judicial relacionadas con su trágico fin (Aguirre, 1994). Así que, se nos antoja tedioso y, es más, pretencioso volver a recorrer el mismo camino, bien delimitado por los últimos trabajos, de presentar una semblanza del cronista y nos parece más atractivo, plantear nuevas líneas de investigación relacionadas con el tema planteado en estas Jornadas, próximo a los mitos y símbolos de la cultura medieval de occidente europeo, a los que el cronista encartado no era ajeno.

La caballería, como miembro del estamento guerrero, la nobleza belicosa de las postrimerías del medioevo castellano, suponemos era un concepto consustancial a la mentalidad de Lope, que subconscientemente disociada su práctica de los presupuestos ideológicos y doctrinales para los que fue concebida, el modelo nobiliar, militar y cristiano, aunque tuvo interés en incluir en su obra el mito que englobaba estos valores, el <<...rey Artur de Inguelatierra...>> y hablar de <<...sus nobles fechos>> (Marín Sánchez: *Cap. I.*, Fol. 3 v., col. a.), así como de la tradición en la que se incluía esta figura.

Así pues proponemos una nueva aproximación. Vamos a intentar establecer la relación de Lope con la cultura de la nobleza de la época, similar a la que poseía este estamento en el resto de Europa, en especial con su idea de la caballería y su conocimiento de la materia de Bretaña.

## La ideología caballeresca en Lope García de Salazar

Lope García de Salazar nace al despuntar el siglo XV (ca. 1399-1400) en el seno de una familia vizcaína de parientes mayores. Los parientes mayores eran el más alto estamento de la nobleza local, aunque distaban mucho de poder homologarse con la nobleza castellana de la época, y como tales disfrutaban de una serie de privilegios reconocidos desde antiguo. Entre las aspiraciones de este grupo nobiliario se encontraba, precisamente, la de emular y homologarse a los linajes norteños –Ayala, Manriques, Mendozas, Estúñigas- que ascienden como nueva nobleza con la Casa de Trastámara (Díaz de Durana, 2004; Dacosta, 2004).

El modo de ser de los parientes mayores se caracterizaba, en muchas ocasiones, por sus grandes ambiciones de posesión y dominio consustancial a la tradición del linaje. El origen de las luchas banderizas vascas se debe en gran parte a la solidaridad agnática del linaje, la cual llevaba a enfrentar a unos contra otros por el deseo de demostrar quién valía más, quién era más fuerte, más poderoso, más rico y más grande. “Mayor” no sólo hacer referencia a antiguo u originario sino también alude a importante y grande (Arocena, 1959). El *valer más*, como señala Caro Baroja, es uno de los elementos fundamentales en la teoría de honor a fines de la Edad Media, dentro del sistema de bandos y linajes como el que dominaba el norte peninsular en el siglo XV y contra el que lucharon con más éxito que otros los Reyes Católicos y sus colaboradores (Caro, 1970, 82-83). En el más valer, asevera el mismo autor, está el *quid* de toda la actividad de los hombres libres.

Aunque en el enfrentamiento banderizo concurren otros elementos de tipo social y económico, no cabe duda de que el orgullo familiar, la emulación y la prepotencia del linaje fueron notas distintivas de estos conflictos (Díaz de Durana, 1998).

Lope García de Salazar toma las armas por primera vez en 1415 a los dieciséis años y, como indica, mató a su primer adversario dos años más tarde en una emboscada. Así pues, la violencia de la guerra dominará toda su vida, ya que fue, a la sazón, uno de los principales protagonistas de los conflictos banderizos que marcarán la historia de Vizcaya en las postrimerías del medievo.

En plena adolescencia, Lope alcanza la consideración de pariente mayor de los García de Salazar, acaudillando a su linaje en el combate contra el de sus enemigos, en aquel momento el linaje de los Marroquines. Quizás no fuera armado caballero formalmente, no obstante, la tradición familiar y la hidalguía de la que gozan los naturales de estas tierras del norte, hace que Lope se eduque según las ideas y valores de la cultura caballeresca de su tiempo (García Mateo, 1991, 5-28)<sup>1</sup>.

Su padre, Ochoa de Salazar, era vasallo del rey, perteneciente a la pequeña nobleza, y por él poseyó años más tarde, el prebostazgo de Portugalete.

---

<sup>1</sup> Puede encontrarse cierto paralelismo en la trayectoria vital de Lope García de Salazar e Ignacio de Loyola del cual se dispone más datos biográficos.

Ya en la legislación de Alfonso XI (1311-1350) y de Juan II (1405-1454) sobre los hidalgos se constata que hidalgo, etimológicamente hijo de algo, quiere decir <<hijo de bien>> y que la hidalguía contiene en sí lealtad y nobleza, dos virtudes afines a código de la caballería.

Lope vive personalmente el proceso de fortalecimiento de la alta nobleza a lo largo de los siglos XIV y XV, hasta llegar a convertirse en este último en una auténtica aristocracia lo que es, sin duda, el rasgo más destacado de la historia social del reino de Castilla en la Baja Edad Media. Las luchas violentas que protagonizaron los nobles, divididos en bandos, y la actitud agresiva de un sector importante contra la monarquía se agudizaron durante los reinados de Juan II y Enrique IV (1454-1474).

A lo largo del reinado de Juan II y su larga minoría, los constantes conflictos bélicos entre los diferentes estamentos (monarquía y nobleza) provocan que los valores éticos y morales inculcados en épocas anteriores se desvanezcan en cierta medida y sea fundamental *in exemplo ex contrariis* el papel del caballero.

La conflictividad y la pugna por el poder entre los diferentes estamentos, monarquía y nobleza, provoca que los valores éticos y morales establecidos previamente se desvanezcan hasta cierto punto y permanezca incólume la figura del caballero.

En dos ocasiones, Lope García de Salazar, se alza ante la autoridad real en defensa de sus privilegios. En 1451 contra la autoridad del rey Juan II oponiéndose al nuevo corregidor de Vizcaya. Años más tarde, ya en el reinado de Enrique IV, fue desterrado con otros parientes mayores a la frontera sur del reino como respuesta a los conflictos sociales que minaban el norte peninsular, provocados por la oposición de los principales linajes a la instauración de un nuevo orden jurisdiccional.

Castilla, inmersa en la crisis político-social de los reinados de Juan II y Enrique IV, había visto decaer el ideal ético caballeresco y visto nacer, al igual que en el resto de Europa, los libros de caballería, que por el camino de la desmesura llegaron a ser al final de su evolución torpe burla del verdadero arquetipo de caballero (Sánchez Albornoz, 1965, 634).

Es en estos momentos, en pleno siglo XV, cuando se fraguarán una serie de valores y de ideas que consolidarán el mundo moderno. Surgirá, pues, bajo este panorama la figura del intelectual que se encargará de perpetuar la historia, siendo importantísima la influencia que ejerce la Italia humanista en la Europa del siglo XV y el papel que jugarán los *studia humanitatis*; pero, asimismo, surgirá dentro de la cultura castellana, la pugna entre las armas y las letras (Pardo, 2007).

Un <<nuevo>> modelo de caballero –noble y cortesano- es propugando por la política monárquica y la literatura doctrinal de la época que se sustenta en la primera mitad del siglo XV en la obra de autores como Enrique de Villena (1384-1434) e Iñigo

López de Mendoza (1398-1458) que lo conciben capaz de compatibilizar su habilidad en el manejo de las armas con el cultivo de las letras. En palabras del Marqués de Santillana: «La sciencia non embota el fierro de la lança, nin face floxa el espada en la mano del cavallero» (López de Mendoza, 1928, 34.35).

Esta evolución ideológica, que en pleno siglo XV culminará con las aportaciones de Alonso de Cartagena y Juan de Mena, cuyas obras forjan los nuevos valores éticos y morales de la sociedad cortesana de la época, permite ensalzar la figura del intelectual que combatirá con la pluma y no con la espada en provecho del reino (Pastor, 2007). A pesar de modelos y políticas, como la emprendida un siglo antes por Alfonso XI (1311-1350), tendentes a corregir comportamientos morales y a restaurar ideales en decadencia: restablecer un modelo nobiliario, militar y cristiano, la caballería más que un código rígido de normas morales, es un camino y una forma de vida en franca decadencia.

En la mentalidad de Lope los ideales de nobleza y caballería, valga la redundancia, constituyen la excepción que confirma la regla. El aprecio por la fama y el prestigio, que se obtenían mediante la demostración y la honra, prevalecen sobre principios morales como la religiosidad, la devoción, la caridad y la piedad. Los unos son ejemplos extraídos de la realidad cotidiana cuyas actitudes y valores parecen desaprobados y denunciados por la crítica social; los otros, en cambio, son imágenes ideales que encarnan con gran fuerza, los principios estimados positivamente por la monarquía y la sociedad en el marco de una crisis política que perdura hasta el reinado de Isabel y Fernando.

En ocasiones, Lope, consciente de su poder sobre los más débiles, no dudaba en utilizar la fuerza para conseguir sus objetivos. Episodios, como el registrado por Darío de Areitio, que dan testimonio de que el señor de Muñatones<sup>2</sup> (2) tras raptar a las hijas, reprimía con la cárcel y el tormento las protestas de padres escandalizados por este hecho, debían ser una costumbre muy habitual (Areitio, 1926, 10).

### **La Cofradía de los Caballeros de Santiago de Burgos**

Lope García de Salazar pudo formar parte de la Cofradía de los Caballeros de Santiago Burgos, institución cívico-religiosa que no estaba relacionada con la orden militar de nombre similar.

Su linaje se establece en el Norte de Burgos, avanzando paulatinamente hacia el mediodía desde sus asentamientos en las Merindades, por lo que sería probable que hubiera pertenecido a la Cofradía de los Caballeros de Santiago con sede en la Iglesia de Nuestra Señora la Real y la Antigua de Gamonal de Burgos.

---

<sup>2</sup> La casa-torre de Muñatones, cuna del linaje Salazar en Vizcaya, es el castillo situado en el valle de Somorrostro, donde Lope nació y murió.

Su nombre y sus armas figuran en el armorial de dicha institución cívico religiosa aunque no aparece en la relaciones de nombres de los cofrades que han sido conservadas en el *Libro de la Cofradía* (Menéndez Pidal, 1977). Puede plantearse como una hipótesis, que él o algunos de sus descendientes hubiera accedido a formar parte de la misma, incluyendo la imagen del pariente mayor de su linaje entre las imágenes de los caballeros que ilustran dicho *Libro*.

La cofradía como otros colectivos similares exigía a sus miembros una posición social desahogada, así como la posesión de caballo y armas:

*Establecemos que en esta confradria sean regebidos por conrades todos los buenos e fijos de los buenos que sean para ello e los que lo pudieran faser que mantengan cavallo e armas e coberturas para servir e guardar esta confradria segunt que aquí dira. Et daqui adelante que non sea regebido ninguno por confradre si non tiene coberturas* (Heusch, 2000, 198).

### **Las armas y las letras**

Lope es un hombre de su tiempo. Afín al modelo de caballero, guerrero y versado, que propugna la ideología de la Castilla del siglo XV. La cultura literaria evidente en su obra sugiere que debió de educarse en el entorno de la corte, porque sólo en aquellos círculos era posible a principios del s. XV que un joven adquiriera los conocimientos y el gusto por la lectura de los que hace gala en su madurez.

Debemos recordar también que era un hombre de grandes recursos económicos, uno de los poderosos señores de Vizcaya y vasallo del rey. El cronista vivía rodeado de una extensa parentela que controlaba territorios ricos en mineral, su explotación y exportación por vía marítima, amén de los pingües beneficios del prebostazgo de Portugalete y que, por lo tanto, como señala en el mismo autor en el prólogo de las *Bienandanzas* <<...me trabaxé de aver libros e estorias de los fechos del mundo, faziéndolos buscar por las provincias e casas de los reyes e príncipes cristianos de allende la mar e de aquende por mis despensas con mercaderes e mareantes e por mí mesmo a esta parte...>> (Marín Sánchez: Cap. I), lo que significa que tenía capacidad económica para sufragar la adquisición y copia de libros y voluntad para la creación de una colección idónea para emprender su obra literaria.

Lope García de Salazar, tras una dilatada existencia dedicada al servicio de su linaje y de la corona, dedica los últimos años de su vida retirado de forma forzosa en su casa-torre de Muñatones, a plasmar por escrito el acervo acumulado desde su juventud, compendio de noticias, leyendas, relatos de transmisión oral —<<... alcancé de todos ellos lo que obe en memoria, por lo qual de todos ellos e de la memoria de los antepasados e de las oídas e vistas mías e obrando sobre mí la fortuna...>> (Marín Sánchez) — y de la lectura de <<...los libros e estorias de los fechos del mundo...>> (Marín Sánchez), legando una obra de trascendental importancia para el estudio de la vida social del bajomedievo vasco y castellano viejo: las *Bienandanzas e Fortunas*.

Antes, ya en su madurez, Lope escribe la que es conocida bajo el título de *Crónica de Vizcaya* que data de 1454. Dos décadas después en plena senectud, manuscrite *Las Bienandanzas e Fortunas* su obra capital, que constituye un hito de la historiografía vasca y castellana.

*Las Bienandanzas e Fortunas*, obra minuciosamente elaborada, una tarea de seis años, a pesar de redactarse en un estilo rudo y árido, constituyen una fuente documental inagotable y accesible, que ha sido objeto en la actualidad de una nueva edición crítica (Villacorta, 2000, 2006).

Comenzó la obra en julio de 1471, persistiendo en su tarea hasta las vísperas de su muerte el 9 de noviembre de 1476. En ella, Lope, nos da noticia de forma llana del devenir de su época, sea verdad o tradición, de las leyendas relativas a la historia del país hasta tratar los acontecimientos vividos en primera persona, entre los que destacan las rivalidades y las luchas de los linajes de su tierra que, como señala Mañaricua, son una fuente preciosa e insustituible para el historiador que quiera conocer la Vizcaya del ocaso de Medievo (Mañaricua, 1971, 65).

Los cronistas de Bajo Medievo fueron consumados maestros en la exaltación de las virtudes o supuestas virtudes individuales o colectivas de los personajes que retrataban en sus textos. A su vez tenían la virtud, de la cual también hace gala García de Salazar, de introducir material fantástico en el marco de una crónica como si se tratase de hechos reales.

Sin embargo, el texto cronístico del hidalgo vizcaíno, como otros similares del Bajo Medievo occidental defienden, en realidad, unos valores caballerescos que tienen como contrapartida el desprecio hacia las clases inferiores. Fue Johan Huizinga quien afirmó con rotundidad que <<es asombroso cómo fracasa la caballería en el acto mismo en que tiene que hacerse frente a los no valorados como iguales. Tratándose de las clases inferiores, falta toda necesidad de elevación caballeresca>> (Huizinga, 1930, 147). Mitre lo explica señalando que el artificio de lo heroico sustituye muchas veces a lo propiamente heroico, y acaba siendo la envoltura que recibe unos hechos de armas que, objetivamente considerados, no son otra cosa que una interminable cadena de traiciones y crueldades (Mitre, 2005, 65).

### **La materia de Bretaña**

El ideal caballeresco, consustancial al estamento nobiliario de hecho y de derecho, es un elemento ideológico que, en la Castilla del siglo XV, se renueva constantemente a través de la crónica de los hechos de armas, protagonizados por los nobles guerreros en el ajuste de sus diferencias y la celebración de las hazañas contra el infiel en la frontera sur del reino; la denominada literatura cortés, entroncada con la materia de Bretaña y sus continuas reelaboraciones, con una presencia muy extendida en las colecciones de libros palaciegos; y, por último, el modelo de caballero propagando por la política monárquica y la literatura doctrinal de la época.

A principios del siglo XIII, Jean Bodel distingue en la *Chanson des Saisnes*, tres materias que todos los hombres deberían conocer: la materia de Francia, compuesta por las canciones de gesta (las historias de Carlomagno y sus paladines), la materia antigua (la materia de Roma la Grande: las historias clásicas de Troya y Tebas, de Alejandro y de César) y la materia de Bretaña, los “contes de Bretagne” que califica de “vains e plaisants” (las de Artús y la Tabla Redonda), que en opinión de Keen constituyen los mejores temas de la literatura caballeresca y en su tiempo fueron algo más que literatura, convirtiéndose en un espejo de virtud y de conducta para el hombre medieval. En un ejemplo a seguir e imitar para alcanzar en vida el reconocimiento social y, tras la muerte, la gloria y el recuerdo de la generaciones futuras (Michel, 1832, 1-2; Keen, 1986, 139).

En una época en la que instintivamente se miraba al pasado como ejemplo de sabiduría y de vida virtuosa, la literatura que repetía estas historias tradicionales mantuvo los valores de la caballería y la proveyó de una intachable genealogía sumamente atractiva. El éxito de las tres materias fue muy duradero y continuaron siendo los temas laicos preferidos para los que escribían para un auditorio caballeresco hasta el final de la Edad Media. A finales del siglo XII, cuando escribía Chrétien de Troyes se puso de moda la materia de Arturo de Bretaña.

El ciclo bretón o *materia de Bretaña* es más novelesco y amoroso y canta las aventuras del rey Arturo y sus caballeros de la Tabla redonda enfrentados valientemente, hacia la mitad del primer milenio, a los invasores sajones. Fue Godofredo de Monmouth (siglo XII), con su *Historia Regum Britannie*, quien introdujo esta veta artúrica en el continente, pronto continuada por el *Roman de Brut* de Wace o los poemas del mencionado Chrétien de Troyes (con el *Roman de Vaillant Perceval* entre otros) y sus epígonos. Pertenecen a este ciclo los libros de *Merlín* (el célebre mago), *Santo Grial*, *Lancelot du Lac*, *Mleiadus de Leonnoys*, *Tristan e Isolde*, *Ysaie le Triste*, *Roy Artus*, *Gyron le Courtois*, *Perceforest*, *Arthur of Little Britain*, *La mort d'Artus* o *Cleriadus*.

La obra de Lope, en concreto el Libro XI, constituye un precioso ejemplo de la difusión que la tradición artúrica tuvo en la España medieval. En los libros tercero y cuarto de *Las Bienandanzas e fortunas*, García de Salazar incluye la materia de Troya, y en el undécimo reconstruye los hechos más importantes de la legendaria historia de Bretaña sirviéndose de una versión de las tres ramas de la Post-Vulgata *Roman du Graal* (Sharrer, 1979, 34)

Sharrer a través de la edición crítica que hace de la materia artúrica de *Las Bienandanzas e fortunas*, confirma la tesis ya avanzada por Rey en su edición de las *Sumas de Historia Troyana* (Rey, 1932) –una composición pseudo-histórica atribuida a Leomarte–, que Lope utiliza las mismas para la elaboración del libro oncenso de su obra. En el análisis comparativo que Sharrer hace de ambos textos, se observa que Salazar

condensó el texto de Leomarte, eliminando los detalles descriptivos y reduciendo la historia a lo esencial<sup>3</sup>.

Sharrer, tras el estudio de la documentación sobre las diferentes ramas en que se divide la materia artúrica, llega a la conclusión de que García de Salazar utilizó una versión de las tres ramas de la Post-Vulgata *Roman du Graal*. Sin embargo, algunos detalles de los fragmentos que no coinciden con dicho texto marco, pudo haberlos extraído de *La Vengeance Nostre Seigneur*, poema francés escrito a caballo entre los siglos XII y XIII, que fue traducido a lenguas hispánicas.

En el capítulo primero de *Las Bienandanzas e fortunas*, donde enumera las razones que le indujeron a escribir esta obra anuncia que hablará de las Islas Británicas y Arturo.

*...Otrosí hablaré de los pueblos de los reinos de Inguelatierra e d'Escoçia e d'Erlanda e de la çibudad de Londres e de la venida que en ella fizieron Josep Abarimatía e Josés, su fijo, e de los nobles rey Artur de Inguelatierra e rey Carlos de França e de sus nobles fechos* (Marín Sánchez: fol. 3r, col. b y fol. 3 v., col. a.)

Después, en el undécimo libro de *Las Bienandanzas y fortunas* García de Salazar reconstruye los hechos más importantes de la legendaria historia de Bretaña. Comienza el relato con la fundación del reino por Bruto; a continuación narra la llegada a Inglaterra de José de Arimatea con el Santo Grial, el nacimiento de Merlín y el reinado del rey Arturo.

La historia de Bretaña narrada por Salazar combina elementos de la historia troyana con otros de la leyenda artúrica. Este artificio “historiográfico” le permitirá situar el devenir histórico de Britania como un hito en la concepción medieval del mundo, presentándola como la síntesis de la estructura clásica cristiana. Un lugar donde el mundo clásico y el cristiano y la mitología pagana mantienen un diálogo armónico y enriquecedor.

El autor distribuye el contenido del Libro en tres episodios casi independientes, comprimidos de tal manera que, a veces, le resulta imposible ensartar lo que se cuenta en uno con el argumento del siguiente.

Así, en el primer episodio narra el periplo de Bruto, desde su salida de Italia hasta arribar a las costas de Inglaterra y poblarla con colonos de origen troyano

---

<sup>3</sup> *Sumas de Historia Troyana*, que se atribuye a un tal Leomarte, es la primera historia independiente sobre Troya, escrita a mediados del siglo XIV.



liberados en Grecia. Y no olvida hacer una referencia a Lucius, primer líder cristiano de Inglaterra, lo que le sirve para introducir el material artúrico.

El segundo apartado comprende la leyenda de Merlín y los hechos de rey Arturo, tras contar la llegada del Santo Grial a tierra inglesa de manos de José de Arimatea, responsable de la conversión al cristianismo de los paganos de la isla y cabeza del linaje real inglés. Y por último, en la tercera parte, ofrece una relación de los reyes que gobernaron Inglaterra después de Arturo.

Lo más original de la versión de Salazar se encuentra en la parte dedicada a la *Mort Artu*. Avalón, la última morada de Arturo, es sustituida por Brasil, la isla que desaparece. Sharrer cree que esta versión expresa tradiciones orales, cartográficas y literarias que probablemente oyeran contar a los marineros ingleses que visitaban los puertos del norte peninsular. Él mismo autor opina que la mayor aportación de Lope consiste en haber introducido la tradición artúrica en el marco de una crónica como si se tratase de un hecho real.

La narración de Salazar se caracteriza, en líneas generales, por una condensación de las fuentes y por la prisa en pasar de un episodio a otro. Seleccionaba arbitrariamente los materiales que manejaba; unas veces copiaba literalmente la fuente original, desechando lo que consideraba que carecía de interés. A menudo incluía observaciones propias e interpolaciones recogidas de la tradición oral. De esta manera como señala Villacorta, consiguió imprimir cierta “originalidad” a su particular visión de la historia del mundo (Villacorta, 2000, XXII-XXIV).

Sin embargo, es un hecho, que los dos personajes míticos básicos del ciclo artúrico: Arturo y Merlín no tienen sus correspondientes directos en la mitología cristiana y representan seres mitológicos de origen celta actualizados en las novelas medievales (Magalhães, 2006).

A la existencia del Arturo histórico (siglos IV y V a.C.), *miles* romano, que acaudilló la resistencia de los bretones frente a las primeras invasiones sajonas que asolan Britania tras la caída del Imperio Romano, se superpone la pervivencia del héroe de la épica medieval que alejado de la evocación histórica se afirma como una actualización arquetípica de mitos ancestrales. El Arturo mítico, en concreto, se encuentra más ligado a Artehe, divinidad de origen celta cuyo culto se localizaba en los Pirineos, que al *alter ego* histórico (Campbell, 1997, 209).

*Myrddin*, personaje histórico –un bardo– que debía haber vivido en el siglo VI d. C. gozó de gran popularidad en la tradición celtobritánica, antes de que Godofredo de Monmouth lo introdujese con el nombre de Merlín en la literatura latina. Sus historias circulaban en poemas escoceses, galeses e irlandeses que no se plasmaron por escrito hasta varios siglos después. En estas tradiciones, *Myrddin* enloquece súbitamente, adquiere el don de la profecía y huye al bosque *Coed Celyddon* (Caledonio), donde a partir de entonces llevará una vida salvaje (Escamilla Sánchez, 2002, XIV). Jarman (1991, 117-145) añade

que el *Myrddin* galés debió de tomar prestada la faceta de hombre salvaje con poderes adivinatorios de *Lailoken*, personaje de la tradición escocesa cuyas aventuras debieron de llegar a Gales hacia el siglo IX o X después de Cristo. Por último, también puede relacionarse el nombre del bardo galés con el topónimo *Caer-fyrddin* (Ciudad de Merlín), Carmarthen en inglés, localidad situada en el sur de Gales, donde la leyenda sitúa su lugar de nacimiento. Merlín representa al druida por excelencia.

Las relaciones entre Merlín y el rey Arturo pueden entenderse en el ciclo mítico medieval como un “recuerdo” legendario de las relaciones entre druidas y monarca-guerreros en el primitivo mundo céltico, supeditado el segundo al primero por una dependencia mágica y basado en el recuerdo del fundamento druídico del edificio social céltico, donde se produce un sometimiento de la función guerrera a la casta sacerdotal y donde la soberanía reside en la sabiduría religiosa (Aranzadi, 2000, 359).

En este sentido, <<la reducción de los hechos en categorías y de los individuos en arquetipos, llevada a cabo por consciencia de las camadas populares de Europa, casi hasta nuestros días, es realizada de conformidad con una ontología arcaica>> que afirma Eliade (1992, 44) explica que la memoria histórica sólo subsiste en la medida en que se aproxima y se confunde con los contenidos míticos. Así que, las características que adornan y transforman los héroes históricos antiguos en héroes literarios medievales, fruto de largos siglos de cultura cristiana, revelan que el individuo de la sociedad medieval camina hacia la afirmación de su individualidad, heredada de las culturas precristianas (Magalhães, 2006).

De ahí que Lope García de Salazar, como otros autores en las “novelas” y “romances”, se permita en sus crónicas la licencia de manipular el mito artúrico, autónomo y provisto de un núcleo inmanipulable con una lógica propia (Aranzadi, 2000, 348), al servicio de los intereses del estamento social al que pertenece, aquella nobleza vizcaína de no excesivas rentas, en un periodo en el que se está jugando su destino.

El objetivo de Lope, alejado del de los de autores de la materia de Bretaña, no es el contar una historia vana y agradable, tampoco profundizar en el simbolismo del Santo Grial, sino, como anuncia en prólogo de *Las Bienandanzas e fortunas*, que cada grupo y cada uno de los personajes, en el Libro XI en concreto, tenía algo que enseñar de particular pertinencia ya que

*... las istorias antiguas de los cavalleros e de todos los otros nobles fechos que fallaron los saveres e las otras cosas de fazañas por que los honbres pueden deprender las buenas costumbres e saber los famosos fechos que fizieron los antigos e tovieron que amenguarían en sus buenos fechos e en su bondad [e lealtad]... (Marín Sánchez, Prólogo)*

y a su vez representaban unos valores que ayudan a conformar una identidad cultural. El mundo de Arturo era esencialmente el de la caballería cristiana y la historia de los

caballeros de la Tabla Redonda, es la historia de la más grande compañía de caballeros cristianos que jamás el mundo haya conocido (Keen, 1986, 159). Porque en la Edad Media pocos dudaban de la historicidad de Arturo, noble rey de un reino donde <<falla que los primeros cristianos del mundo fueron en Yngelatterra despues de los Iherusalem>> (Villacorta, 2000, 12). Tras narrar la muerte del monarca britano, García de Salazar escribe sobre <<los reyes que reynaron en Ynguelatterra despues deste noble rey Artur que fue uno de los XIX nobles del mundo e uno de los XIII que fueron cristiano>> (Villacorta, 2000, 30). Lope incide en esta cuestión, fundamentada posiblemente en las tradiciones que defienden el monoteísmo primitivo de los vascos y la temprana recepción del evangelio.

En el Libro XX de *Las Bienandanzas e fortunas* Lope narra cómo los vizcaínos, tras vencer a un ejército astur-leonés en la legendaria batalla de Arrigoriaga (pedregal rojo), pactan con su primer señor Jaun Zuria (Señor Blanco), de ascendencia real escocesa y, por lo tanto, descendiente de Bruto y Eneas. El mito de Jaun Zuria y, en concreto, su origen vincula de nuevo, en la obra de Lope, la mitología medieval vizcaína con la materia de Bretaña. En su *Crónica de Siete Casas de Vizcaya y Castilla*, escrita en 1454, recoge dos versiones de la concepción del primer señor de Vizcaya: en la primera, la refiere a una paternidad desconocida; en la segunda la atribuye a un numen vizcaíno llamado Culebro (vinculado en la mitología vasca a *Maju* o *Sugaar*: Serpiente-Macho). Esta última versión ha permitido plantear que el origen de Jaun Zuria tome como modelo la concepción del mago Merlín debida al diablo Ynquibides, narrada por Geoffrey de Montmouth e incluida por el propio Lope en el Libro XI de *Las Bienandanzas e fortunas* (Juaristi 1980, 37). De esta manera, tal como la plantea García de Salazar, la figura de Jaun Zuria, sincretizará (consciente o inconscientemente) dos arquetipos, el del monarca-guerrero –Arturo–, por su significado “político”, y el del sacerdote-mago –Merlín– por su concepción mágica, apegada a los poderes telúricos, y representará el mito de <<autoctonía y de dependencia mágica respecto a la Tierra de la función de soberanía y de la función guerrera>> (Aranzadi, 2000, 359). Todo ello nos evoca el “recuerdo” legendario de las relaciones entre druidas y monarca-guerreros en el primitivo mundo céltico trasladado al ciclo mítico medieval, en este caso vizcaíno, aludido con anterioridad, trasunto de los fundamentos del pacto entre el señor y los vizcaínos, cuyos términos según Mañaricua, podrían recordar los del Fuero Viejo de Vizcaya (Mañaricua, 1971, 151).

## Conclusión

Es el momento de poner el colofón a esta exposición, que tan sólo, ha pretendido vincular la notable familiaridad que poseía la nobleza vasca de la literatura medieval y el claro influjo de la ideología caballerescas a través de la figura y la obra de Lope García de Salazar.

Como hemos puesto de manifiesto los ideales de caballería en Lope no se desvían del aprecio por la fama y el prestigio del resto de la nobleza castellana del siglo XV y tampoco del modelo de caballero, amante de las armas y las letras, propugnado en aquellos momentos por la política monárquica y la literatura doctrinal.

El autor, sin duda buen conocedor de romances y de la literatura de su época, estaba muy familiarizado con los libros de caballerías y claramente influenciado por la ideología que de ellos emanaba y recoge con cierta habilidad la tradición europea de su época y la inserta, ampliándola y modificándola, en una historia que reescribe según sus intereses y utiliza como arma de propaganda política de su estamento, la pequeña nobleza vizcaína, enfrentado a la autoridad real ante la pérdida de poder a la que se encontraba abocado en las postrimerías del medioevo.

Así, la materia artúrica, hábilmente interpretada en los valores que ella implicaba, constituye un argumento <<sólido>> más, utilizado por García de Salazar en su obra para defender los alegatos a favor de los privilegios de los hidalgos, frente al nuevo orden social que los amenazaba.

## Referencias bibliográficas

AGUIRRE GANDARIAS, Sabino (1994). *Lope García de Salazar: el primer historiador de Vizcaya (1399-1476)*. Viajes y costumbres. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia.

ARANZADI, Juan (2000). *El milenarismo vasco: edad de oro, etnia y nativismo*. Madrid: Taurus.

ARETIO, Darío de (1926). "De la prisión y muerte de Lope García de Salazar". *R.I.E.V.* 17, pp. 9-16.

AROCENA, Ignacio (1959). *Oñacinos y gamboínos. Introducción al estudio de la guerra de bandos*. Pamplona: Imprenta Gómez.

CAMPBELL, Joseph (1995). *Las máscaras de Dios*. Madrid: Alianza Editorial.

CARO BAROJA, Julio (1970). *El señor inquisidor y otras vidas por oficio*. Madrid: Alianza.

DACOSTA MARTÍNEZ, Arsenio (2004). *Los linajes de Bizkaia en la Baja Edad Media: poder, parentesco y conflicto*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

DÍAZ DE DURANA ORTIZ DE URBINA, José Ramón (2004). *La otra nobleza: escuderos e hidalgos sin nombre y sin historia: Hidalgos e hidalguía universal en el País Vasco al final de la Edad Media (1250-1525)*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

DÍAZ DE DURANA ORTIZ DE URBINA, José Ramón (ed) (1998). *La lucha de bandos en el País Vasco. De los Parientes Mayores a la hidalguía universal: Guipúzcoa, de los bandos a la provincia (XIV-XVI)*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

ESCAMILLA SÁNCHEZ, Adelina (2002). *Una nueva edición de la "Historia de Merlin" (tesis doctoral dirigida por Carlos Alvar)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.

GARCÍA MATEO, Rogelio, SJ (1991). "El mundo caballeresco en la vida de Ignacio de Loyola". *Archivum historicum Societatis Iesu*. Vol. 60, pp. 5-28.

HEUSCH, Carlos (ed) (2000). *La caballería castellana en la edad media: textos y contextos*. Montpellier: ETILAL.

HUIZINGA, Johan (1930). *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza.

LÓPEZ DE MENDOZA, Iñigo (1928). *Proverbios de gloriosa doctrina e fructuosa enseñanza*. Madrid.

JARMAN, O.H. "The Merlin Legend and the Welsh Tradition of Prophecy". *The Arthur of the Welsh: The Arturian Legend in Medieval Welsh Literature*, ed. Rachel Bromwich, O.H. Jarman, B.F. Roberts. Cardiff: University of Wales Press, 1991.

JUARISTI, Jon (1980), *La leyenda de Jaun Zuría*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra (2006). "O Imaginario cristão nas novelas de cavalaria e nas cantigas da amor". *Mirabilia* 6 [en línea], <<http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num6/art4.html>> [Consulta: 12/04/2007].

MAÑARICÚA y NUERE, Andrés de (1971). *Historiografía de Vizcaya (desde Lope García de Salazar a Labayru)*. Bilbao.

MARÍN SÁNCHEZ, Ana María. *Bienandanzas e fortunas de Lope Garcia de Salazar* [en línea], <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/bienandanzas/Menu.htm>> [Consulta: 14/04/2007].

MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino (ed) (1977). *El libro de la cofradía de Santiago de Burgos*. Bilbao.

MICHEL, F. (ed) (1832). *Chason des Saisnes*. Paris.

MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (2005). *La Guerra de los Cien Años*. Madrid: Alba Libros.

PARDO PASTOR, Jordi, *La monarquía autoritaria y la literatura doctrinal en la Castilla de los siglos XIV y XV* [en línea], <<http://www.hottopos.com/rih4/jordi.htm>> [Consulta: 12/04/2007].

REY, Agapito (ed) (1932). *Leomarte. Sumas de Historia troyana*. Madrid: S. Aguirre.

SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio (1956). *España, un enigma histórico*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.

SHARRER, H.L (1979). *The legendary History of Britain in Lope García de Salazar's Libro de las Bienandanzas e Fortunas*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

VILLACORTA MACHO, Consuelo (ed) (2000). *Libro XI de la Historia de las Bienandanzas y Fortunas*. Bilbao: Universidad de País Vasco, 2000.

VILLACORTA Macho, Consuelo (2006). “Edición crítica de Libro de las buenas andanças e fortunas que fizo Lope Garçia de Salazar. Transmisión manuscrita, fuentes escritas y tradición oral”. *Ohienart*. 21, pp. 521-536.

## **La traducción española del Parzival y la teoría de la traducción de los textos medievales**

Antonio REGALES SERNA

Universidad de Valladolid

### **¿Cómo traducir los textos medievales?**

Ante todo, la respuesta a esta pregunta no puede ser normativa. En la traducción sucede como en el arte en general y en la literatura en particular: un mismo tema puede ser visto desde perspectivas distintas. Los caballos que pinta Picasso son tan aceptables como los que pinta Velázquez. Nadie en su sano juicio podría intentar imponer una norma para pintar un caballo, pues hay otras formas de ver la cuestión. Por ejemplo, un caballo cubista y desarticulado como reflejo de una sociedad deshumanizada por el desarrollo técnico, el fascismo, etc. La propia historia del arte y de la literatura es una sucesión de estilos, de formas de plasmar la realidad. Los artistas y los literatos se empeñan con frecuencia en negar el pan y la sal a los que profesan un credo artístico diferente. Esto sucede no sólo en las vanguardias, sino en todas las épocas. Baste recordar la enemiga de Gottfried von Straßburg y sus seguidores a Wolfram von Eschenbach, cuya concepción artística era en muchos respectos diametralmente opuesta. En el mismo molde de un soneto se puede ser culterano o conceptista. Y ser un genio en cada estilo y hacer sendas obras maestras.

Merece la pena detenerse en estas consideraciones, aunque parezcan obvias, porque, a pesar de que se acepten en la teoría, casi nunca se aceptan en la práctica. A menudo tampoco se aceptan en la teoría. Las modas levantan un fortín llamado *escuela*, crean sus propias ideas y vocabulario y zahieren a las escuelas contrarias. También revisan el pasado y salvan a unos y condenan a otros. Así avanza no sólo el arte, sino la filosofía y la ciencia. Todo el pensamiento humano. Los críticos llevan con frecuencia sus orejeras y censuran un cuadro, una novela o un filme sólo porque no pertenecen a su escuela o incluso porque “no les gusta”, como si el gusto no fuera perfectible, analizable y ampliable a las distintas perspectivas de ver la realidad.

Frente a los que se circunscriben exclusivamente a lo propio y niegan lo de los demás, se puede defender la pertenencia a una escuela y el respeto a las otras. El crítico tiene que tener la suficiente apertura de miras como para aceptar la perspectiva del otro y analizar si la obra supone un avance dentro de esa perspectiva. No se trata de dogmatizar, sino de comprenderse a sí mismo y, por ende, de comprender al otro.



La situación actual es la misma que sucedía con Alexander Pope y William Cowper en el s. XVIII, aunque quizá agravada hoy por el avance del capitalismo, que condiciona la publicación de las obras a intereses comerciales, y por la sumisión de buena parte de la crítica a las leyes del mercado. Pope y Cowper habían traducido a Homero (el primero la *Iliada* y la *Odisea*, el segundo sólo la *Odisea*) con planteamientos casi opuestos. Cowper estaba orgulloso de su proximidad al original; Pope, de su traducción libre. Cowper decía de la traducción de su rival: “It is a pretty poem, Mr Pope, but you must not call it Homer”. Cada uno de ellos tenía a sus propios partidarios y hasta los alumnos estaban divididos. Hoy debemos considerar ambas traducciones *magistrales*, aunque militemos en una u otra trinchera.

La pregunta “¿cómo traducir los textos medievales?” no pretende, por tanto, tener una respuesta exclusivista. En principio, todas las buenas traducciones existentes en la historia de la traducción son, en mayor o menor medida, dignas de figurar como modelos. Lo que sucede es, primero, que no todas las formas pretéritas de traducir son hoy aceptables y, segundo, que se abren caminos nuevos, apenas hollados aún, que merecen ser explorados. A esto último se suelen oponer las fuerzas más dispares: las editoriales, que no desean embarcarse por aguas procelosas y de dudoso final; los críticos, que acostumbran encastillarse en sus propias posiciones y ven con recelo cualquier novedad; o, para no seguir, los demás traductores, que suelen ser más celosos de lo propio que de los *inventos* de los demás.

Como ejemplos de que no todo modo de traducir nos resulta hoy aceptable, podemos recordar, pongamos por caso, el de Wúlfila y el de Cicerón. Wúlfila, siempre que es posible, traduce cuidadosamente palabra a palabra, básicamente del griego y a veces de la *Vulgata* o de la tradición de la *vetus latina*. Su respeto a la palabra de Dios es tan grande que no le tiembla la mano incluso para introducir infinitivos no concertados, genitivos absolutos y otras construcciones ajenas a la lengua gótica. Lo mismo sucede con el vocabulario, pues introduce muchas palabras que todavía flexionan, total o parcialmente, en griego. Cuando en una relación de vicios (I Timoteo 1,10) Wúlfila, por las razones que fueren, omite a los pederastas, tendemos a considerar que esos motivos serían de mucho peso. Ni una literalidad tan extremosa ni esas omisiones nos parecerían hoy aceptables, ni siquiera en la traducción de la Biblia. Decir que la pederastia era considerada como un pecado desmesurado entre los germanos, o que era desconocido entre ellos y que Wúlfila no lo deseaba introducir, no justifica a nuestros ojos la omisión de la palabra. Y ni siquiera en una traducción con fines didácticos -v.gr. para aprender cómo son determinados tipos de textos en alemán- se permitirían en castellano estructuras alemanas o palabras flexionadas en alemán. En la orilla opuesta tenemos a Cicerón. En la Antigüedad romana existía un gran interés por la traducción, debido a causas de política cultural y de poder, determinadas por la relación de Roma con Grecia. Las primeras traducciones de obras griegas (incluso las traducciones de comedias griegas por Plauto y Terencio) son, más bien, un monumento a la sumisión. La cultura griega se veía como algo tan imponente que ante ella sólo se entendía una especie de sumisión embelesada. Pero tras la victoria sobre Grecia, sucede todo lo contrario. Se ejerce con fruición el *ius victoris*. Con un arrogante sentimiento de superioridad, se toma el original griego como una “cantera” y se cambia libremente, tanto en la forma como en el contenido. El fin último de la traducción no era la *interpretatio*, que se guía por el texto, ni tampoco la *imitatio*, que toma la forma y el

contenido del original (traducción de alta literalidad, también llamada *documental*), sino la *aemulatio*, por la que se entendía en Roma una traducción que sigue el *exemplum graecum*, pero que puede superar el original en expresividad estética, poniendo al traductor incluso por encima del autor griego. Cicerón es uno de los mejores ejemplos de este principio de la traducción, un principio que buscaba la autoafirmación retórica, un aspecto particular de la autoafirmación política y cultural. Cicerón estaba prisionero de una concepción excesivamente ambiciosa y agresiva de la función retórica y estilística de la traducción. Su famosa fórmula *ut interpretes, ut orator*, aunque depurada de los mayores extremismos seguirá vigente a través de los siglos, hasta la actualidad.

Algunos hitos de esta tradición son Horacio, Quintiliano, S. Jerónimo, Lutero, Schleiermacher y W. Benjamin. El traductor, según su inclinación teórica o natural y según su propósito, siempre tenderá más hacia la traducción literal (*ut interpretes*) o a la traducción libre (*ut orator*). S. Jerónimo tiene una visión más matizada que la radical de Cicerón en favor de la traducción *ut orator*. En su *De optimo genere interpretando* falta toda referencia al tema de la traducibilidad o intraducibilidad y se distinguen dos métodos de traducción: traducción literal y por el sentido (“verbum e verbo et sensum exprimere de sensu”). Pero la diferencia más importante es que S. Jerónimo defiende que son factores textuales los que deciden qué criterios de equivalencia hay que aplicar en cada caso para la traducción. Prescindiendo de ciertas contradicciones, S. Jerónimo postula para los textos mundanos la traducción por el sentido y para los textos bíblicos la traducción literal, puesto que la palabra de Dios es intocable (“absque Scripturis sanctis, ubi et verborum ordo mysterium est”). En esta literaridad se opone tajantemente a Lutero, quien, ante la necesidad del éxito de su empresa, desarrolló una concepción pensando en los destinatarios a los que pretendía llegar. Se anticipaba así a las ideas de Nida sobre la traducción de la Biblia. Lutero trata de “mirar al pueblo a la boca”, y así traduce libremente “Ex abundantia cordis os loquitur” (S. Mateo 12.34) como “Wes des Herz voll ist, des gehet der Mund über”.

La cuestión de con qué ideas sobre las metas debe enfrentarse el traductor al texto está también en el centro de “Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens” (1813), de Fr. Schleiermacher. En este trabajo Schleiermacher intenta responder a la pregunta, formulada por Goethe el mismo año, de si la traducción se tiene que someter al original o si es el original el que se ha de subordinar a la traducción. El autor subraya la idea de que la traducción de textos literarios y científicos es una sucesión de procesos de formulación condicionados por la creatividad y que exige una capacidad hermenéutica muy superior a la traducción de textos de la comunicación trivial. Según Schleiermacher, la competencia estilística del traductor se tiene que demostrar principalmente en la mezcla del modo de hablar propio con el modo de hablar del autor extranjero, de suerte que la lengua originaria del texto de partida se mantenga en el texto de llegada. Aquí está el pensador alemán en la línea de la *estética de lo feo*, en la de una concepción *simbiótica* de la esencia de la traducción, en la que el texto de partida y el de llegada viven en común para provecho recíproco. Como ejemplos de esta tendencia podemos citar la traducción que hace Lutero de los Salmos, la traducción de Platón al alemán realizada por Schleiermacher, la versión de Antígona a cargo de Hölderlin o el principio de W. Benjamin según el cual las Sagradas Escrituras deberían traducirse en versión interlineal. Estos autores van tan lejos como para proclamar este tipo de traducción como modelo e ideal de todas las traducciones, una postura extrema que está

en la tradición cabalística. Como veremos, la traducción del *Parzival* realizada por D. Kühn entronca de algún modo con esta tradición<sup>1</sup>.

Hemos visto cómo no todos los planteamientos de la teoría de la traducción resultan hoy aceptables. En otro lugar he recogido y comentado diversas traducciones de la canción de Walther von der Vogelweide “Under der linden”, aparecidas a lo largo de los siglos<sup>2</sup>. Veamos aquí sólo algunos ejemplos.

Como texto de partida tomamos el de F. Maurer, ligeramente modificado por N.R. Wolf:

Under der linden an der heide  
dâ unser zweier bette was,  
dâ mugt ir vinden schône beide  
gebrochen bluomen unde gras.  
Vor dem walde in einem tal,  
tandaradei,  
schône sanc diu nahtegal.  
Ich kam gegangen zuo der ouwe,  
dô was min friedel komen ê.  
Dâ wart ich enpfangen: ‘hêre frouwe’,  
daz ich bin saelic iemer mê.  
Kust er mich? wol tûsentstunt,  
tandaradei,  
seht wie rôt mir ist der munt!  
Dô het er gemachet also rîche  
von bluomen eine bettestat.  
Des wirt noch gelachet inneclîche,  
kumt iemen an daz selbe pfat.  
Bi den rôsen er wol mac,  
tandaradei,  
merken wâ mirz houbet lac.  
Daz er bî mir laege, wessez iemen  
(nu enwelle go!), sô schamt ich mich.

---

<sup>1</sup> Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt, 1994.

<sup>2</sup> “Cuestiones teóricas y prácticas sobre la traducción de la lírica medieval”, *Revista de Investigación*, Colegio Universitario de Soria, 1986-1990, págs. 7-39.

Wes er mit mir pflaege, niemer niemen  
bevinde daz wan er unde ich,  
und ein kleinez vogellîn,  
tandaradei,  
daz mac wol getriuwe sîn.

En la traducción de Kl. E. K. Schmidt (1774), pongamos por caso, se pierden elementos esenciales del original (el estilo, la estructura estrófica, el ritmo, la rima, incluso algunos versos), en beneficio del sentimentalismo y el gusto anacreóntico. El traductor está en la línea del círculo poético de Gleim e introduce en el texto ideas que le son ajenas, en particular la de la fugacidad de las cosas y la de un desbordado sentimentalismo, que se refleja ya en las numerosas interjecciones.

Como ejemplo sirva la tercera estrofa:

Minnelager uns zu machen,  
Nahm er Rosen und Jasmin.  
Hey! des muß ich jetzt noch lachen!  
Doch die Blumen möchten leicht verblühen:  
Waller, willst du wissen, wo ich lag,  
Tandaradey!  
Geh' doch heute noch darnach.

Tan libre como Schmidt traduce J. Chr. Fr. Haug, aunque intenta imitar la forma del original.

La segunda estrofa dice así:

Glühend die Wangen,  
Sanft gedrunge,  
Naht' ich jenem Bezirk der Lust.  
Küssend empfangen,  
Froh umschlungen,  
Sank ich an des Liebenden Brust,  
Und wir küßten die Lippen wund.  
Tandaradei!  
Noch ist brennendroth der Mund.

Un caso distinto y no menos significativo es el de J. Görres (1817). Se ciñe en lo posible al original y trata de conservar el ritmo y las palabras medievales, pero el problema es que éstas han cambiado de significado o incluso han desaparecido del alemán moderno.

La segunda estrofa reza:

Ich kam gegangen  
Zu der Aue,  
Da was mein Friedel kommen eh;  
Da ward ich enpfangen,  
Here Fraue,  
Daß ich bin selig immer meh.  
Er küßte mich wohl tausend Stund,  
Tandaradei, seht wie roth ist mir der Mund!

Otra forma de alejarse del original consiste en recrear su sentido profundo. Es lo que hace A. Schröter (1881), quien se rebela contra esa mixtura de alemán medieval y moderno.

Ésta es su segunda estrofa:

Als ich kam gegangen,  
Hat mich auf der Au  
Schon mein Freund empfangen.  
Heil'ge Himmelsfrau -  
Ew'ges Glück ist mir ersprossen,  
Als er mich an's Herz geschlossen;  
Ob er mir geküßt den Mund?  
Seht, er ist noch roth zur Stund -  
Tandaradei!

Una de las traducciones antiguas más próximas al original, en particular en el ámbito de la estrofa, es la de K. Panier. Poco afortunada, sin embargo, nos parecen la elección de algunas palabras y la conservación de otras medievales.

Como muestra sirva la tercera estrofa:

Da hat er gemachet  
Schnell bei Scherzen  
Von Blumen reich die Ruhestatt.  
Ja, mancher noch lachet  
Von ganzem Herzen,  
Wenn er kommt denselben Pfad.  
An den Rosen er wol mag,  
Tandaradei!  
Merken, wo das Haupt mir lag.

Maurer defiende los siguientes principios para la traducción de una canción como la de Walter<sup>3</sup>:

1. Richtiges Verstehen;
2. Erhaltung der Stillage, also kein Unterbieten, aber auch kein Überhören;
3. Nachbildung von Rhythmus und strophischer Struktur;
4. Zuletzt (und nicht unabdingbar) der Reim.

Con excesiva severidad, considera fallida su traducción del poema, cuya segunda estrofa dice:

Ich kam gegangen zu der Aue,  
da war mein Liebster schon vorher da.  
Da ward ich empfangen, heilige Herrin,  
daß es mich allzeit glücklich macht.  
Küßte er mich? Wohl tausendmal,  
tandaradei,  
seht wie rot der Mund mir ist.

Según Maurer, los autores modernos que han traducido a Walther (junto a otros más recientes, Fr. Pfeiffer, M. Wehrli, P. Stapf, H. Böhm y P. Wapnewski) han capitulado ante las dificultades. Abundan las versiones excesivamente libres, las traducciones en prosa y las reediciones con comenterios y notas. La mayoría de las versiones son más *pálidas* que el original.

---

<sup>3</sup> Fr. Maurer, “Zum Übersetzen der Lieder Walthers von der Vogelweide”, en H. Backes (ed.), *Festschrift für Hans Eggers zum 65. Geburtstag*, Tübingen, 1972, págs. 484-500, 495.

El propio Maurer nos ofrece una traducción en prosa, de la que recojo aquí la segunda estrofa:

Ich kam gegangen zu der Aue,  
da war mein Liebster schon vorher gekommen.  
Da wurde ich empfangen, heilige Herrin,  
daß es mich allezeit glücklich machen wird.  
Küßte er mich? wohl tausendmal,  
tandaradei,  
seht wie rot mein Mund ist!

La traducción de Wapnewski resulta un tanto interpretativa en algunos aspectos (así cuando traduce por *Nachtigall* tanto *nahtegal* como *vogellîn*) y un tanto arcaizante en otros (en especial en la sintaxis)<sup>4</sup>.

He aquí la segunda estrofa:

Ich kam gegangen  
zu der Wiese,  
da war mein Liebster schon vor mir gekommen.  
Da wurde ich empfangen  
-Heilige Jungfrau!-  
daß es mich immer glücklich machen wird.  
Ob er mich küßte? Wohl tausendmal,  
tandaradei,  
seht wie rot mein Mund ist.

La traducción de K. Bertau es todavía más preciosista y raya en la afectación. Por otro lado, introduce en ella algunas alusiones filológicas, que derivan de su interpretación de la lírica medieval alemana en general y de la de Walther en particular (trasfondo de la poesía clerical, etc.).

Sirva como prueba también la segunda estrofa:

---

<sup>4</sup> Vid. N. R. Wolf, "Das Übersetzen aus dem Mittelhochdeutschen als linguistisches Problem", en R. Schützeichel (ed.), *Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters*, Bonn, 1979, págs. 232-248.

Ich kam hin zur Aue geschlendert, da war der Liebste schon vor  
mir. Dort wurde ein Gruß mir, edle Herrin, darob ich ewig selig  
bin. Ob er mich küßte? Tausendmal -tandaradei-. Sehen Sie, wie  
der Mund mir glüht!

Como ejemplos de traducciones del poema al castellano, citaremos la de C.  
Alvar y la de B. Dietz:

Bajo el tilo,  
en el campo,  
allí donde estuvo nuestro lecho,  
podréis encontrar  
con gracia  
rotas las flores y la hierba.  
En un valle, junto al bosque,  
*tandaradei*  
cantaba, bello, el ruiseñor.

Fui andando  
a la pradera  
y ya estaba allí mi amor.  
Allí fui recibida  
como gentil dama,  
por lo que estaré siempre contenta.  
¿Me besó? ¡Más de mil veces!  
*Tandaradei*,  
mirad cómo tengo de roja la boca.

Él había hecho allí  
un lecho  
muy rico, de flores.  
Aún sonreirá  
de corazón  
quien vaya por aquel sendero:  
entre las rosas,  
*tandaradei*



reconocerá dónde apoyaba yo la cabeza.

Lo que hizo conmigo,  
si lo supiera alguien  
(¡no quiera Dios!), me avergonzaría.  
Cuál fue su comportamiento conmigo  
nadie lo sabe, sino él y yo  
y un pajarillo:  
*tandaradei*,  
fielmente nos guardará el secreto.  
(C. Alvar)

Bajo el tilo  
    en la campiña,  
    donde estaba nuestro lecho,  
encontraréis  
    donde los dos  
    quebramos flores y hierbas.  
En un valle frente al bosque,  
    *tandaradei*,  
    cantaba bello el ruiseñor.

Fui andando  
hasta la pradera:  
    Mi amado ya había llegado.

Allí, ay,  
    fui acogida;  
    dichosa soy desde entonces.  
¿Sus besos? ¡Deleite sin fin,  
    *tandaradei*,  
    ved qué roja está mi boca!

Le vi cómo hacía  
    con flores

nuestro lecho primoroso.  
 De ello reirá  
 con ternura  
 quien transite ese camino.  
 Las rosas le descubrirán,  
 tandaradei,  
 donde apoyé mi cabeza.  
  
 Que mi amor  
 yació conmigo  
 nadie (quiera Dios) se entere.  
 Lo que él  
 conmigo hizo  
 sólo él y yo sepamos,  
 y un pequeño pajarillo,  
 tandaradei,  
 que nos guardará el secreto.

(B. Dietz)

Ambas traducciones pretenden guiar al lector hacia el original. El metro, el ritmo y la rima se pierden. El resultado es mucho más pobre que la canción de partida.

Las dos traducciones presentan numerosas deficiencias. Veamos sólo algunas.

Alvar traduce *schône* (I, 5) como *con gracia*, sin saberse si se refiere a *encontrar* o a *rotas*. No es el ruiseñor el que es bello, sino su canto. Es innecesaria la traducción de *komen* por *estar*. *Mîn friedel* no es *mi amor*, sino *mi amado* (o *mi amigo*). *Como gentil dama* altera sin base el original (II, 5). *Sonreír de corazón* (III, 4-5) no es muy poético ni muy adecuado. *Lo que hizo conmigo* es algo demasiado diferente de *yacer a mi lado*. *Nadie lo sabe* (IV, 6) es otro error, pues de lo que se trata es de que *nadie lo sepa*, de que *nadie debe saberlo*.

La traducción de Dietz es más poética, aunque se olvida demasiado del texto de partida. Los versos I, 4-6 se traducen como *encontraréis donde...*, mientras lo que se puede encontrar son *flores y hierbas quebradas*. ¿*Sus besos*? *Deleite sin fin* no traduce *kust er mich? wol tûsentstunt* (II, 6); ni siquiera lo interpreta. Es un cambio sin fundamento. Algo más grave aún sucede con la omisión del verso II, 5 y con la de *so schamte ich mich* (IV, 3).

Lo menos que se puede decir en ambos casos es que estos dos grandes maestros no han estado muy acertados al traducir esta bellísima canción, a la que no han hecho mucho honor, como tampoco lo han hecho a la tradición literaria española, tan insigne como la alemana.

Volviendo a las traducciones de *Under der linden* al alemán, vemos, así pues, cómo los traductores y sus traducciones están condicionados históricamente. La situación pragmática condiciona la estructura textual de la traducción. Cuando realizamos una traducción para ser gozada de modo independiente del original (en particular, porque suponemos que el público destinatario no entiende el original o cuando intentamos crear otra obra artística en la lengua de llegada), las divergencias textuales serán por lo general muy notables. Y cuando, por el contrario, la traducción tenga una función ancilar respecto del original, cuando sea una ayuda para enfrentarnos con el original (algo que sucede con muchas traducciones alemanas modernas de la literatura medieval), las cadenas de *tópicos* textuales serán muy parecidas, aunque el original y la traducción se diferencien por la forma poética (sobre todo, verso/prosa) y en las unidades léxicas.

Los traductores alemanes modernos suelen aprovechar los avances de la Filología y tratan de ofrecer unas traducciones, generalmente en prosa y en un lenguaje no excesivamente artificioso y arcaizante, como ayuda para comprender el texto de partida. El hecho de que muchas ediciones sean bilingües es un exponente de esta tendencia didáctica, que, por lo demás, no excluye el que se cuide el texto de la traducción como texto literario, con el grado de autonomía exigible. Algunas ediciones, como muchas de las dirigidas a estudiantes de Germanística, siguen más al pie de la letra el original, a veces incluso línea a línea. Esta concepción didáctica se utiliza menos en las ediciones en lenguas extranjeras, principalmente porque se trata de dar a conocer a un público amplio los principales monumentos literarios de la Edad Media alemana, aunque no faltan ejemplos. En español destacan las ediciones bilingües de *Der arme Heinrich* y *Gregorius*, de Hartmann von Aue, y alguna antología del *Minnesang*<sup>5</sup>.

Otro tipo de traducción que no suele hacerse hoy, pero que no deja de ser legítima, es la traducción que llamaremos *interpretativa*. Existen textos muy difíciles, bien porque son demasiado elípticos, bien porque se prestan a múltiples interpretaciones. Un caso eminente es el *Parzival*. Añadiendo algunas palabras interpretativas a la traducción el resultado puede dejar de ser incomprensible para el lector. Esta situación suele darse preferentemente cuando el estilo del texto fuente es particularmente vivo y próximo a la lengua hablada. Faltan entonces las referencias textuales al contexto, pues en la lengua hablada intervienen el conocimiento de la situación, los gestos, etc. En el *Parzival* sucede más de una vez que hay varios referentes posibles para palabras como *er*, *dieser*, etc. y que tenemos que decidarnos por alguna interpretación, si no queremos producir en el lector la mayor sensación de extrañeza y de impericia. Naturalmente, si la interpretación trasciende un pequeño número de palabras y expresiones podemos perder el plano de la traducción e incluso el

---

<sup>5</sup> A cargo, respectivamente, de F. Pérez Varas (Madrid, 1993) y A. Regales (Valladolid, 2002). Entre las antologías destacan la de B. Dietz (Madrid, 1981) y la de C. Alvar (Madrid, 1981).

de la versión libre y pasar al de la recreación (*Nachdichtung*). Una versión libre interpretativa, magistral en su género, es la de W. Spiewok. Se le puede criticar que no se ciñe al tenor literal de la obra de Wolfram von Eschenbach, pero precisamente ahí está su peculiaridad y su grandeza: en ser una traducción interpretativa. La traducción de Spiewok, con independencia de algunos pasajes discutibles o excesivamente arriesgados, es muy útil para una comprensión en profundidad del texto de partida. Tampoco necesita un gran aparato de notas como otras ediciones porque lo esencial de la interpretación está incorporado al texto. El resultado, por lo demás, es una obra más autónoma y de mayor calidad literaria que otras traducciones más literales.

En última instancia, la imagen de la obra y del poeta serán diferentes en las distintas traducciones porque en todo proceso hermenéutico interviene la propia personalidad del traductor, y no sólo sus conocimientos previos y sus circunstancias históricas.

Hoy en día el traductor puede y debe servirse de las investigaciones filológicas existentes sobre la obra que se va a traducir, algo que evidentemente no era factible antes de la creación de las distintas Filologías. Antes del s. XIX los traductores, como los poetas cortesanos medievales, tenían que realizar la doble función: la interpretación lingüística y literaria del texto fuente y la traducción propiamente dicha. Hoy la interpretación viene dada, en mayor o menor medida, por la Filología. La Filología, no obstante, no exime por completo de la interpretación. Por un lado, existen obras, como de modo eminente el *Parzival*, cuya interpretación filológica es controvertida en su conjunto y en muchos pasajes y aspectos, por lo que el traductor tiene que decidirse constantemente en una u otra dirección, razón por la cual necesita una formación filológica lo más rigurosa posible. Por otro lado, la traducción es una comunicación en un doble sentido: primero, una comunicación entre el texto de partida y el traductor; segundo, entre el texto de llegada y el lector; y, como en la comunicación literaria, el receptor de cada una de esas comunicaciones reconstruye activamente el mensaje de partida, lo entiende en función de sus conocimientos previos, de su forma de ser, de su sensibilidad, de su biografía, etc. En la traducción de textos literarios, que es la que nos ocupa, se produce por partida doble la comunicación literaria inherente a toda obra artística, en el paso del texto fuente al traductor y en el de la traducción al público.

Desde luego, la calidad literaria se reducirá cuando primen otros valores distintos de la traducción como obra plenamente literaria, en particular cuando se busquen fines didácticos, si bien, a mi juicio, nunca debería perderse el principio de que las obras literarias deben dar lugar a obras literarias, aunque su función sea sólo la de guiar a la comprensión del texto de partida. Sea como fuere, los conocimientos filológicos del traductor tienen que ser lo más sólidos posible. En el caso de las obras cortesanas alemanas no basta con ser un experto en Filología Alemana medieval, sino que hay que serlo también en Filología Francesa y, por supuesto, en Filología Española. A ello habría que añadir, según las obras de cada caso, conocimientos suficientes de Filología Latina, aparte del dominio instrumental de otros idiomas, para entender la bibliografía, y una vasta cultura, para poder interpretar las referencias culturales de las obras. A veces, ni siquiera esto sirve para traducir correctamente los textos. En el *Parzival* hay que recabar la ayuda, v.gr., de los especialistas en Filología Árabe, pues en esta lengua cita Wolfram los planetas, aunque los términos que emplea suponen una

peculiar adaptación al alemán medio, o de los especialistas en mineralogía, para traducir la famosa lista de minerales que toma el autor alemán de un tratado en latín y muchos de cuyos nombres aparecen también notablemente deformados. El conocimiento de la Filología Española es, por lo menos, tan importante como el de la Filología Alemana. En el s. XXI no es aceptable, pongamos por caso, decir Etzel en español, sin darse cuenta el traductor de que se trata de Atila, conocido hasta de los niños de nuestro país. La historia de la lengua, la historia de la literatura y la historia de la cultura españolas nos ofrecen soluciones para los contenidos más difíciles de la traducción, como pueden ser las cosas y los nombres propios de la sociedad medieval que han caído en desuso. Gran parte de la sociedad cortesana pertenece a este apartado. Hoy han dejado de existir, con su riquísimo vocabulario, las armas de la guerra y de los torneos, la vestimenta, los bailes y tantos otros contenidos de aquella época y de aquella literatura. Son obras de hazañas y de amor. El vocabulario de ambos campos léxicos está hoy, en buena medida, en desuso. E. Lorenzo, en su magistral traducción del *Cantar de los Nibelungos*, introduce el término *bloca* para la pieza de hierro del escudo, en forma puntiaguda, que protege la mano de quien lo lleva. La palabra se utilizaba para algo ligeramente distinto, pero es un gran hallazgo, pues entronca con la terminología de los escudos y, a la vez, se presume que es conocida para el público culto. ¿Sucede lo mismo en el campo léxico del amor? Por supuesto que sí: la propia palabra *minne* no significa propiamente “amor”, sino “amor cortés”. Como se dice repetidamente en las obras cortesanas -y en el propio *Parzival*- el amor es un *juego*, que tiene sus propias reglas. La *minne* es una institución social específica de la sociedad cortesana. Desaparecida esta sociedad, el término cambia de sentido y, con el tiempo, desaparece del vocabulario activo del alemán. La traducción por *amor cortés* será necesaria cuando deseemos conservar esa peculiaridad histórica, aunque ello no excluye que digamos simplemente *amor* cuando estilísticamente sea más oportuno, como, v.gr., en el caso de *vrou minne*, *doña Amor*, o cuando la palabra alemana aparece con frecuencia, caso en que el sintagma *amor cortés* puede resultar demasiado pesado, frente al más ágil *amor*. Por lo general, será suficiente con traducir *amor cortés* sólo en algunas ocasiones, en particular cuando la matización sea conveniente para comprender la peculiaridad de esta institución.

Pero no basta con tener conocimientos filológicos y culturales para ser un buen traductor de obras literarias. Tan importante o más es ser buen escritor. Todo buen escritor puede llegar a ser buen traductor, pero no todo buen traductor puede llegar a ser buen escritor. De nada sirven todos los conocimientos instrumentales del mundo si no se tiene el don de plasmarlos en una obra de calidad artística.

Para terminar este primer apartado, me parece conveniente entrar un tanto deliberativamente en el campo de la crítica de la traducción, pues ésta responde, sobre todo en la práctica, a la pregunta de cómo traducir.

La crítica de la traducción se encuentra ella misma en una gran *crisis*, una crisis que comparte, por cierto, con la de la propia traducción. Si gran número de traducciones no tiene la calidad mínima indispensable para transmitir al lector la grandeza de las obras de partida, otro tanto sucede *mutatis mutandis* con las críticas de las traducciones. Estas críticas suelen ser o excesivamente globales (*mala traducción*) o demasiado puntillistas y anecdóticas (con frecuencia los críticos se recrean en algún error material).

Raramente los críticos se basan en lo que deberían basarse: en criterios y métodos objetivos, en argumentos, en la exposición de los principios traductológicos propios y en el respeto de los del traductor. Por desgracia, muchas veces la crítica actúa como mera prolongación del *marketing*, de una manera no esencialmente distinta a la de la crítica de la música de consumo.

Numerosos estudios demuestran que la calidad de las traducciones, sobre todo de las literarias, es deficiente. El mal, además, se va agravando por razones como éstas: hoy se traduce demasiado y excesivamente deprisa, los traductores tienen una formación deficiente, no están bien pagados y su trabajo no suele ser suficientemente reconocido por la crítica en particular y por la sociedad en general. Las malas traducciones perjudican de manera grave la propia valoración de la literatura extranjera. Una mala traducción de una obra cumbre es uno de los principales daños que se puede hacer a la cultura extranjera y universal. La literatura universal se está traduciendo tan mal al español que parece que todas las obras las hubiera escrito el mismo autor. Se falsea la peculiaridad de cada caso y se uniformiza y momifica la diversidad y la vida. Esto sucede principalmente en las obras *clásicas*. Frente a las traducciones literarias, las traducciones científicas son cada vez de mayor calidad, aunque sigan presentando algunas deficiencias (sobre todo, en el uso de la terminología).

En principio, el original y la traducción se pueden comparar con fines muy diversos, aparte de los de la crítica de la traducción. Por ejemplo, para apreciar mejor el estilo de un poeta o la recepción de su obra, para la Teoría de la Traducción basada en pares de lenguas (búsqueda de equivalencias potenciales entre la lengua de partida y la de llegada, para la Interlingüística de Wandruszka (a partir de las traducciones se obtienen los rasgos esenciales del mayor número posible de lenguas) o para la Lingüística contrastiva (las traducciones constituyen una fuente de material empírico).

Seleccionaremos aquí sólo tres enfoques fundamentales de la crítica de la traducción: el de A. Popovic, el de W. Wilss y el de K. Reiß<sup>6</sup>.

Popovic se basa en la literatura. La crítica de la traducción sitúa el texto en la literatura de la lengua de partida y en la de llegada, y en relación con el receptor. ¿Qué lugar ocupa la obra en la historia de la literatura de su país? ¿Es conforme la traducción con ese lugar? La crítica de la traducción analiza lingüística y estilísticamente el texto de partida y el de llegada y compara después el texto fuente y el texto meta respecto de los medios lingüísticos y estilísticos. El estudio de las deficiencias lingüísticas y de contenido es sólo un aspecto de la crítica de la traducción.

Wilss se ocupa principalmente de la objetividad de la crítica de la traducción. El crítico sólo tiene cierta seguridad cuando se trata de verificar la equivalencia del contenido. Según Wilss, la crítica de la traducción objetiva no es posible cuando el texto

---

<sup>6</sup> Cf. W. Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Heidelberg, 1979, en particular para la concepción del propio autor, que por su complejidad no es posible resumir aquí.

presenta muchas connotaciones y muchos rasgos estilísticos, pues entonces es demasiado subjetiva-hermenéutica. El autor alemán no proporciona criterios que tendrían que estar en la base del análisis y la valoración de las relaciones entre textos fuente y textos meta, sino un modelo de desviación de la norma, orientado a la lengua de llegada, como base de una futura crítica objetiva de la traducción. Wilss distingue cuatro campos de la crítica de la traducción: 1) relación entre la norma y la desviación en el ámbito de la *langue*; 2) lo mismo en el ámbito de la norma de uso; 3) lo mismo en el de las “modalidades de actuación” motivadas por la presión social de los roles (K. Heger); 4) idem de la *parole* individual, donde el proceso de la traducción se desarrolla como “proceso de la elección de variables complejas” (R. W. Jumpelt). Según Wilss, el campo 1 sería sencillo, pero trivial (“correcto” / “incorrecto”); el 2 y el 3 prometedores, y el 4 imposible, porque el texto de llegada es creativo, dentro de posibilidades ilimitadas, inconmensurable con el texto de partida. Este enfoque deja fuera lo que más necesita la crítica de la traducción: los campos 1 y 4. La concepción de Wilss se rebaja a una crítica de errores. El autor es consciente de que a mayor individualidad (*parole*), menor objetividad.

Para Reiß, la objetividad no se refiere a los presupuestos teóricos y a la forma de la argumentación, sino sólo al hecho de que se argumente. La objetividad es la exigencia práctica de que hay que fundamentar exhaustivamente y documentar con pruebas el juicio sobre la traducción. Según Reiß, la adecuación no se refiere a que haya que indicar la calidad literaria, la riqueza de las ocurrencias, la profundidad de las ideas, la exactitud científica, etc., sino que quiere decir que hay que criticar la traducción en cuanto tal. Reiß, aunque sea muy sugestiva su referencia al texto meta, está prisionera de una contradicción: según ella, el crítico (y el traductor) no tendría que ocuparse de la calidad del original, pero como debe corregir los errores de ese original, pues, si no, se dirá que son del traductor, tiene que ocuparse forzosamente también del original. La teoría de la traducción de Reiß parte de la especificidad de los textos. El tipo de texto decide de forma decisiva sobre el método de la traducción y sobre la jerarquía de lo que hay que conservar en la lengua meta. La base teórica de la crítica de la traducción de Reiß es problemática, pero muy útil para la crítica de errores orientada a la praxis. Las “instrucciones intralingüísticas” pueden ser: semánticas (polisemia y homonimia; falta de equivalencia entre las unidades de traducción en la lengua de partida y en la de llegada; la falsa interpretación, los añadidos y supresiones, etc. son fuentes de errores); léxicas (terminologías especializadas, falsos amigos, palabras *intraducibles*, giros idiomáticos y proverbios, etc.); gramaticales (corrección gramatical en la lengua de llegada y correcta identificación y reproducción de los aspectos semánticos y estilísticos de las estructuras gramaticales de la lengua de partida), y estilísticas (valoración de la correspondencia estilística, en función de factores como el registro lingüístico y el estilístico, el estilo individual y de la época, etc.). En general, hay que tener en cuenta el texto fuente y el texto meta y la transferencia entre ambos. La crítica del texto meta, como hace Reiß, es una fase heurística previa de la crítica de la traducción propiamente científica.

La crítica de la traducción puede contribuir a mejorar las traducciones, a agudizar la conciencia lingüística del traductor y su horizonte lingüístico y extralingüístico y a reflexionar sobre las posibilidades y los límites de una crítica de la traducción objetiva. La crítica de errores ha de ser constructiva: a cada crítica negativa

hay que contraponerle una solución mejor. La crítica, además, no debe ser atomista, sino basarse en un modelo explícito. El crítico debe respetar, en principio, el modelo del traductor y, cuando lo critique, presentar explícitamente el suyo propio. El crítico debería saber de la obra más que el traductor, cosas que muchas veces no sucede. Lo que a veces le parece a un crítico un error es sólo una interpretación filológica del texto que desconocía.

En resumen, el *status* gnoseológico de la crítica de la traducción es todavía *preteórico*. Pero, como en el caso de la crítica literaria o de la cata de vinos, ello no quiere decir que los juicios de los buenos críticos sean *subjetivos*, ni menos *arbitrarios*. Si de hecho se ejerce la crítica es porque hay criterios objetivos, aunque no se hayan explicitado por completo. Los buenos críticos, como los buenos catadores, suelen acertar, aunque sus argumentos no siempre sean válidos. Al menos, ya sabemos que para juzgar una traducción hay que argumentar y hay que tener en cuenta no sólo el original y el texto de la traducción, sino también la concepción de la teoría de la traducción y de la crítica de la traducción del traductor (aunque sean implícitas) y nuestra propia concepción sobre éstas (que ha de ser lo más explícita posible).

Volvemos aquí a nuestra pregunta de partida. ¿Cómo traducir los textos medievales? Depende del texto concreto y de la finalidad. En general, hoy se exige más fidelidad que antes de la creación de la Filología y la misma calidad artística que el original. Cabe, sin embargo, toda la gama que va de la traducción con fines didácticos a la recreación del original. En principio, un *lied* medieval debería ser traducido de manera que pudiera ser cantado y representado, no como un mero pergamino cubierto de polvo. Lo más parecido a un *lied* que existe hoy es una canción *rock* cantada en un concierto. Frente a las traducciones uniformes y pálidas, deberíamos conservar el estilo individual y de época. Si un texto es provocador, como lo son muchas canciones de Walther von der Vogelweide, deberíamos traducirlo de modo provocador, y no en ese tono de solemnidad con que suele traducirse la literatura cortesana.

### **La traducción del *Parzival* al español**

Traducir el *Parzival* al castellano ha supuesto una labor de muchos años de enfrentamiento con el texto y con la oceánica bibliografía existente sobre él, si bien la traducción definitiva se realizó en unos dos años. La obra, como se sabe, es una de las más difíciles y controvertidas de la literatura alemana.

Sin buscar ya pasajes aislados difíciles de entender y donde la interpretación filológica y, en consecuencia, las traducciones son más divergentes, podemos abrir la obra al azar, para darnos cuenta de que son legítimas traducciones distintas, basadas en principios traductológicos diferentes.

Tomemos, v.gr., los versos 338, 15-30:

wer sol sinnes wort behalten,



es enwelln die wîsen walten?  
valsch lûgelîch ein maere,  
daz waen ich baz noch waere  
âne wirt ûf eime snê,  
sô daz dem munde wurde wê,  
ders ûz für wârheit breitet:  
sô het in got bereitet  
als guoter liute wûnschen stêt,  
den ir triwe zarbeite ergêt.  
swem ist ze sôlhen werken gâch,  
dâ missewende hoeret nâch,  
pfliht werder lîp an den gewin,  
daz mouz in lêren kranker sin.  
er mîdetz ê, kan er sich schemn:  
den site sol er ze vogte nemn.

(6<sup>a</sup> ed. de K. Lachmann)

Los mejores traductores modernos han traducido así este pasaje:

P. Knecht:<sup>7</sup>

Wer aber wird vernünftige Worte bei sich aufnehmen, wenn nicht die Klugen unter den Hörern es tun? Eine untreu lügnerische Geschichte wäre am besten aufgehoben, so meine ich, draußen vor der Tür; im Schnee soll sie stehen, damit es dem Lügenmaul, das dergleichen als Wahrheit vor uns hinbreitet, auch weh tut. Dann hätte Gott ihm das Schicksal bereitet, das ihm die Guten, die ihre Treue zur Wahrheit oft mit Schmerzen büßen müssen, immer gewünscht haben. Da gibt es manche, die zieht es mit Gewalt zu einer solchen Arbeitsweise hin, die lauter Schwindel hervorbringt. Wenn ein Leib, der Adel hat, sich zu denen schlägt, die diese Leute auch noch fördern - da muß schon ein rechter Schwachkopf drauf sitzen. Er käme gar nicht erst in Versuchung, wenn er sich nur zu schämen wüßte. Diese Tugend soll er sich zum Vormund nehmen.

D. Kühn:

Wer nimmt die Dichterworte auf,

---

<sup>7</sup> Wolfram von Eschenbach, *Parzival. Studienausgabe*, W. de Gruyter, Berlin/New York, 1998.

wenn es die *Kenner* nicht mehr tun?  
Erzählung, die belügt, betrügt,  
die bliebe besser, meine ich,  
als ungebetner Gast im Schnee;  
fährt dort der Frost ihr übers Maul,  
das Lüge noch als wahr ausgibt,  
dann hätte Gott ihn *so* belohnt,  
wie das gute Leute wünschen,  
die wort-getreu sind (kostet Mühe...).

Wer mit Nachdruck Werke wünscht, die jenen Makel in sich tragen -  
wenn ein Gönner so was fordert,  
so steht dahinter nichts als Wachsinn!

Wer noch Scham kennt, meidet das!  
Er mache dies Prinzip zum Schirmherrn.

W. Spiewok:<sup>8</sup>

Wo soll aber große Kunst ihr Publikum suchen, wenn sich sogar urteilsfähige und kluge Men-schen abwenden? Falsche Lügenmärchen sollte man obdachlos in Schnee und Kälte zittern lassen, und jeder, der sie für Wahrheit ausgibt, müßte vor Kälte mit den Zähnen klappern. Gott hätte ihn dann so behandelt, wie es alle ehrenwerten Männer wünschen, die für ihre wahrheitsgemäße Darstellung nur Verdruß ernten. Fördert ein Edelmann solche Dichter, deren Werke eigentlich Tadel verdienen, so beweist er wenig Urteilvermögen. Hat er nur einen Funken Ehrgefühl, sollte er künftig die Hände davon lassen.

Ya en este pasaje advertimos que Knecht se aventura menos en la interpretación que Kühn, y ambos menos que Spiewok. La traducción de Knecht suele coincidir con la primera impresión del traductor. Kühn, que se basa en una extensísima bibliografía, suele proporcionar interpretaciones más personales. También es más personal, v.gr., el uso de los nombres propios. Sus notas son más extensas y útiles que las de las restantes traducciones. El estilo de la traducción es asimismo más personal (utiliza anacolutos, muchas expresiones en francés, etc.). La traducción de Spiewok, por su parte, es una recreación. Constantemente añade cosas que no figuran en el original, para ambientarlo, interpretarlo y guiar al lector hacia él. Como sucede en el pasaje citado, a veces no duda incluso en omitir contenidos del original (aquí la última frase). Esta forma de traducir no está hoy muy extendida, pero, como hemos visto, cuenta con una larga tradición. Su principal ventaja es que esclarece el texto sin necesidad de llenarlo de notas. Utilizado este método con moderación (añadiendo sólo unas pocas palabras cuando sin ellas el

---

<sup>8</sup> Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, Reclam, Stuttgart, 1981.

texto de la traducción sería incomprensible) es, a mi juicio, de gran utilidad en una obra tan complicada como el *Parzival*.

Mi traducción dice así:<sup>9</sup>

Pero ¿quién acogerá las palabras del poeta si incluso los expertos se apartan de ellas? Sería preferible, creo yo, que las historias mendaces quedasen sin techo en la nieve. Si les doliera la boca, que divulga como verdades tales falsedades, Dios les habría premiado como desean las gentes que son fieles a la verdad, algo que ciertamente acarrea fatigas. Poco juicio tiene quien protege a esos poetas cuyas obras tienen semejantes tachas. Quien sepa escandalizarse, evítelas, y convierta este principio en su protector.

Como se ve, he preferido especificar las palabras a que se alude en el comienzo, pues sólo así se consigue esclarecer el sentido del texto, sin añadir una nota casi constantemente. Aquí aciertan, a mi entender, más Kühn o el propio Spiewok que el más circunspecto Knecht, aunque éste se ve forzado también a menudo a interpretar. En general, la traducción de Knecht es más literal, más propia de un *studienbuch*, y la de Kühn más interpretativa, más autónoma y más perfecta artísticamente. La traducción de Spiewok es, más bien, una versión libre con fines didácticos. Es como si diera un primer paso en la línea que llevó a Th. Mann a escribir *Der Erwählte*, una novela moderna (irónica, psicológica y realista) escrita a partir del *Gregorius*, de Hartmann von Aue.

La pretensión de *fidelidad* que tienen algunos críticos es fruto de su ignorancia. He conocido a alguno que hasta quería ver traducidos todos los prefijos del alemán por prefijos en español o, a la inversa, *ser* y *estar* en alemán. No han comprendido que la traducción es, desde el punto de vista lógico, un esquema de transformaciones, en el que unos contenidos se pierden, otros se añaden y otros quedan invariantes. Así sucede con todas las cosas que en el mundo han sido, empezando por nosotros mismos, que no somos idénticos a cuando éramos niños y, sin embargo, somos la misma persona. El propio Knecht añade palabras que no están en el original cuando lo cree conveniente para la traducción (en nuestro ejemplo, *unter den Hörern*, *Schicksal* o *büßen*). Es un error traducir pensando en la literalidad que nos van a exigir esos críticos. En cierto sentido, tiene aquí razón K. Reiß. Cuando el público compra la edición del *Parzival* en español es para disfrutar de la lectura, no para confrontar la traducción palabra a palabra con el original.

Ya desde el primer verso del *Parzival* el traductor se encuentra ante problemas de difícil o imposible solución:

Ist zwîfel herzen nâchgebûr,

---

<sup>9</sup> Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, Siruela, Madrid, 1999.

daz muoz der sêle werden sûr.

Las interpretaciones de *zwîfel* son controvertidas. Para muchos, significa sencillamente “duda”; para otros, la palabra tendría aquí acepciones diversas, que van desde la “indecisión” a la “desesperación”.

Veamos las principales traducciones:

Wenn Zweifel nah beim Herzen wohnt, das muß der Seele sauer werden.

(Knecht)

Wenn das Herz mit Zweifeln lebt,  
so wird es für die Seele herb.

(Kühn)

Ist Unentschiedenheit dem Herzen nah, so muß der Seele daraus Bitternis  
erwachsen

(Spiewok)

Si le péché de désespérance se loge auprès du coeur, cela peut valoir à l'âme un  
amer destin.

(Buschinger, Spiewok y Pastré)

Si la duda anida en la vecindad del corazón, habrá de nacer amargura en el alma.

(Regales)

¿Cómo decidirse ante la disparidad de opiniones de los filólogos? Por mi parte, me he decidido por “duda” principalmente porque es la palabra que emplea Wolfram. Si hubiera querido decir otra cosa, la hubiera dicho. Es verdad que hay otras interpretaciones filológicamente bien fundadas, pero no es menos cierto que la *duda* encierra de algún modo esos significados. Subrayando, v.gr., el significado de “desesperación”, se pierden otras acepciones posibles, que encierra el término más general -y más literal- de *duda*. Por otro lado, el pecado de la duda aparece en Alemania y otras literaturas y culturas, en particular en las españolas, y conviene, siempre que sea posible, entroncar con la tradición. Por último, es un sabio consejo no sobreinterpretar demasiado al traducir y no dejarse llevar por el último artículo que hemos leído sobre un concepto. A fin de cuentas, lo que hay que traducir es el original, no los artículos sobre él.

La dificultad principal para traducir el *Parzival* radica, como hemos apuntado, en el estilo narrativo de Wolfram. Wolfram es un narrador muy peculiar. Ni siquiera hay que creerle cuando habla de sí mismo, pues no se trata de ingredientes autobiográficos, sino de una estilización. En Wolfram todo es subjetividad y colorido. En la obra, como en el *Tristan*, se da un plano de la narración y un plano del comentario, y el énfasis no siempre coincide en ambos. En el plano del comentario el autor funciona como un segundo narrador, que habla con el público, le hace preguntas y apela a su sentido común. En muchos pasajes cambian bruscamente los dos planos, sin una razón clara. La narración se interrumpe continuamente con los comentarios o con otras historias. Wolfram va saltando de un lado a otro, casi siempre buscando la sorpresa. En el prólogo vemos que es muy consciente de ello, pues nos dice que su historia avanza, arremete y se da la vuelta. Wolfram domina como *deus ex machina* toda la narración. A veces nos insinúa algo, aparentemente sin importancia, y en el curso de la obra vemos que era de la mayor trascendencia. Su subjetivismo se sirve a menudo de la comicidad. No sólo son cómicos los chistes, casi siempre del ámbito sexual, sino la propia forma narrativa. Lo que busca el autor es sorprender y, para ello, disloca lo que está ajustado y ajusta lo que aparentemente nada tiene que ver entre sí. Wolfram se las arregla para que el público esté siempre pendiente de lo que dice. El cambio de la perspectiva de la narración consigue que también los puntos de vista vayan cambiando. Al final de la obra las contradicciones se superan en una unidad más alta, la del Grial.

La fama de oscuro y caprichoso le viene a Wolfram de su propio tiempo. En el *Tristan* se dice de él, sin nombrarlo, como signo de menosprecio, “der maere wildenaere”, autor de “wilde maeren”, de historias insólitas, para las que hay que buscar “die glose” (la explicación de la cosa y la palabra) (v. 4665 y sig., y 4689). La estructura, sin embargo, es celebrada. En otros pasajes habla Wolfram de esta estructura y la compara con el arco:

ich sage die senewen âne bogen.  
diu senewe ist ein bîspel.  
nu dunket iuch der boge snel:  
doch ist sneller daz diu senewe jaget.  
ob ich iu rehte hân gesaget,  
diu senewe gelîchet maeren sleht:  
diu dunkent ouch die liute reht.  
swer iu saget von der krümbe,  
der will iuch leiten ümbe.  
swer den bogen gespannen siht,  
der senewen er der slehte giht,  
man welle si zer biuge erdenen  
sô si den schuz muoz menen.

(241, 8-20)

ez ist niht krump alsô der boge,  
diz maere ist wâr unde sleht.  
(805, 14-15)

Veamos cómo lo vierten nuestros traductores de referencia:

Ich sage die Sehne, nicht den Bogen - die Sehne ist nämlich ein Gleichnis. Ihr denkt vielleicht, der Bogen wäre schnell. Doch schneller als der Bogen ist, was von der Sehne schnellst. Also: Wenn es richtig ist, was ich gesagt habe, so gleicht die Sehne einer geraden Geschichte; die finden die Leute ganz recht. Wenn aber einer seine Geschichte vom Bogen her aufzieht, dann will euch der auf krumme Wege führen. Jeder, der einen gespannten Bogen sieht, wird sagen, daß die Sehne das Gerade ist von beiden. Es könnte aber einer kommen und sie anziehen: Dann ist sie auch gebogen und gibt erst so dem Schuß die Sporen.

Sie ist nicht krumm so wie der Bogen, diese Geschichte, sondern wahr und gerade.

(Knecht)

Mein Wort ist Sehne - und nicht Bogen!  
Diese Sehne ist ein Gleichnis:  
der Bogen mag euch schnell erscheinen,  
was die Sehne schießt, ist schneller.  
Trifft dies zu, bedeutet 'Sehne':  
ganz geradheraus erzählen.  
Und das gefällt dem Publikum.  
Wer euch in krummer Tour erzählt,  
der führt euch an der Nase rum.  
Ihr wißt, daß beim bespannten Bogen  
die Sehne ganz gerade ist,  
es sei denn, sie wird eingewickelt,  
um den Pfeil dann abzuschellen.  
Die Geschichte ist nicht krumm  
wie ein Bogen, ist grad und wahr.

(Kühn)

Mein Erzählen gleicht eben der Sehne und nicht dem gekrümmten Bogen. Das ist natürlich nur ein Gleichnis: Manchem scheint schon der Bogen rasch, doch rascher noch ist der von der Sehne abgeschnellte Pfeil. Wenn ich mich richtig ausgedrückt habe, wäre also die Sehne mit einer geradlinig fortschreitenden Erzählung zu vergleichen, was auch den Zuhörern eher behagt. Wer aber auf umständliche Weise erzählt, die sich mit der Krümmung des Bogens vergleichen läßt, der will euch nur zu Umwegen verleiten. Wenn ihr den ungespannten Bogen betrachtet, wird die Sehne wie eine gerade Linie sein, es sei denn, der Bogen wird gespannt, um den Pfeil davonzuschnellen.

Doch der Lauf dieser Geschichte ist nicht krumm wie ein Bogen, sondern geradlinig und wahr; ich kann mich daher nicht mit Nebenhandlungen aufhalten.

(Spiewok)

Mon récit est comme la corde et non comme l'arc. La corde n'est naturellement qu'une parabole. L'arc vous paraît déjà rapide, mais plus rapide encore est la flèche que lance la corde. Si je me suis expliqué clairement, la corde est comme un récit qui progresse de façon rectiligne, ce qui plaît aux auditeurs. Mais le poète qui raconte d'une manière compliquée, ressemblant à la courbure de l'arc, veut vous mener par des voies détournées. Quand on regarde l'arc tendu, la corde est droite, à moins qu'on en la tire pour qu'elle lance la flèche.

Cependant le cours de mon récit n'est pas courbe comme un arc, il est droit et véridique; aussi en puis-je perdre mon temps à faire des digressions.

(Buschinger, Spiewok y Pastré)

Mi narración es como la cuerda, no como el arco. La cuerda es una comparación. El arco os puede parecer rápido, pero es más rápido lo que lanza la cuerda. Si esto es cierto, la cuerda significa contar las cosas por derecho, y esto le gusta a la gente. Quien narra con circunloquios se burla de vosotros. Sabéis que cuando el arco está tenso, la cuerda está recta, a no ser que se ponga en ángulo para lanzar la flecha.

Pero esta historia no es torcida como un arco, sino recta y verdadera.

(Regales)

Los traductores se han encontrado aquí con otro de los muchos pasajes controvertidos. En principio, Wolfram está próximo a “la droite voie aler”, al “andar el

camino derecho” de Chrétien. La técnica literaria del autor alemán consistiría en la cuerda cuando el arco está tenso. Pero la mayoría de los intérpretes, en función de los vv. 241, 15 sigs., creen que se decide en última instancia por la curvatura de la cuerda, lo que debería entenderse como un rasgo humorístico. Nuestra traducción es una de las que más se ajusta al original. La de Spiewok añade explicaciones de su propia cosecha (en la traducción francesa también se ha añadido la frase final del texto, que no figura en el original y que, a mi entender, es innecesaria para la comprensión). La traducción de Kühn es, como casi siempre, la más personal y osada, como se evidencia en expresiones del tipo de *in krummer Tour*. Ninguno de los traductores traduce de forma completamente literal, pues lo elíptico del texto haría incomprensible la traducción.

En suma, para disparar la flecha, hay que curvar el arco, y para llegar al público, hay que *curvar* la narración. La narración es, así pues, recta y curva al mismo tiempo.

Wolfram se distancia a cada paso de la literatura artúrica. En primer lugar, establece dos sociedades: la del rey Arturo y la del Grial, más alta. Después se distancia de la cronología, en beneficio de ideas astrológicas y del calendario litúrgico. También se distancia de la literatura culta, que es la tradicional:

ine kan decheinen buochstap.  
dâ nement genuoge ir urhap:  
disiu âventiure  
vert âne der buoch stiure.

(115, 27-30)

Por cierto, es éste un pasaje controvertido, como puede verse en las siguientes traducciones:

Mit Buchstaben hab ich nichts im Sinn, da gibt's genügend andre, die daraus  
ihre Hefe nehmen. Dieser Roman geht seinen Weg, da braucht es keine Bücher.

(Knecht)

denn ich bin nicht *schrift*gelehrt!  
Schriften: Sauerteig für viele,  
doch sie lenken *nicht bei mir*  
den Ablauf der histoire.

(Kühn)



Ich selbst kann nämlich weder lesen noch schreiben. Es gibt ihrer freilich viele, die Dichtung auf Bildung und Gelehrsamkeit gründen. Diese meine Geschichte fügt sich nicht den Grundsätzen gelehrter Schulweisheit.

(Spiewok)

No sé leer ni escribir. Muchos hacen nacer la poesía de la erudición. Esta historia navega sin el timón de los libros.

(Regales)

Aquí la traducción española se ciñe más al original. Conociendo a Wolfram, por lo demás, no hay que creer que se presentara como analfabeto, sino como opuesto a los poetas cultos, como Hartmann von Aue y Gottfried. Casi se podría interpretar como “no entiendo nada de latines”.

La traducción francesa de D. Buschinger, W. Spiewok y J. M. Pastré<sup>10</sup> es menos interpretativa que la de Spiewok, si bien el término *gloire* va mucho más lejos de lo aconsejable:

Je en sais lire ni écrire! Nombreux sont, certes, ceux qui y trouvent leur gloire, mais ce récit se déroule sans l'aide des livres.

Wolfram se muestra orgulloso de ser escritor y dice entender bastante en asuntos de versos: “ich bin Wolfram von Eschenbach, / unt kan ein teil mit sange” (114, 12-13). Se aparta, sin embargo, de la literatura cortesana, cuyos autores hacen protestas de fidelidad en la traducción de sus obras a partir del francés o del latín y, con ello, demuestran su calidad artística y su vasta cultura. Wolfram quiere ser él mismo. No desea someterse a ese principio de la fidelidad. En el prólogo del Willehalm nos indica que es poco lo que ha aprendido de los libros y que su formación consiste únicamente en su talento poético, al que debe sus capacidades. Pero Wolfram exagera. Su cultura, aunque sea autodidacta, es muy amplia. Igual entiende de astrología que de las fuerzas secretas de los minerales, de esoterismo, de mística, de leyendas o de literatura contemporánea. La acción se detiene en ocasiones por estos saberes, que enriquecen y complican la obra y ponen a prueba al traductor. Las interminables listas de antropónimos y topónimos, más o menos insólitos, parecen un guiño del autor frente a la literatura cortesana. En Wolfram todo es hiperbólico y ha de ser traducido de forma hiperbólica. En algunos aspectos, como en el de los nombres o en el de la riqueza y variedad del vocabulario, presenta una creatividad comparable a la de Rabelais o Fischart.

---

<sup>10</sup> Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1989.

Wolfram es muy exigente con su arte y también con el público, al que le pide que sea crítico. Toda traducción del *Partival* ha de hacer honor a esa exigencia.

Wolfram, con su estilo tan personal, se distancia del ideal estilístico de la literatura cortesana contemporánea. La traducción debe dar cuenta de ello. No se puede traducir a Hartmann o a Gottfrid como a Wolfram porque, en buena medida, son dos polos opuestos. Wolfram combina su lengua cortesana con ingredientes fundamentales de la lengua hablada, de la épica precortesana y de la epopeya<sup>11</sup>. Entre esos elementos destacan el presente histórico, los anacolutos, las elipsis, los paréntesis, las construcciones apo koinou, las repeticiones formularias, la hiperbolía, el nominativo *pendens* y la falta de concordancia en número y modo. Propios de su estilo son también los juegos de palabras y las etimologías populares.

Kühn es el traductor que más pretende conservar el estilo de Wolfram. En su traducción encontramos incluso anacolutos y faltas de concordancia. El estilo de esta traducción es a menudo tan entrecortado y elíptico como el de la lengua hablada. El resultado es una traducción magistral, pero más destinada al especialista que al gran público. Para el común de los lectores es punto menos que imposible de seguir. En el caso de la traducción al español, dirigida al público culto en general, las licencias de Kühn hubieran estado completamente fuera de lugar. Ya el conjunto de expresiones en francés y los nombres reinterpretados hiperbólicamente serían de todo punto inaceptables en una edición con la finalidad de la nuestra. ¿Quién iba a aceptar un español que propiamente sería una lengua mixta de español y francés, llena de anacolutos y de construcciones agramaticales? Las licencias que se toma Wolfram son hoy en buena medida inaceptables en la lengua escrita. Le alabamos sin reservas el mérito de traducir del francés sin que existieran gramáticas ni diccionarios de las lenguas vernáculas, o el torrente personalísimo de su estilo, pero hoy la lengua está codificada. Igual que el concepto de “traducción” no es el mismo en los autores cortesanos que en la actualidad, tampoco lo es el de la lengua literaria. Pedir que dejemos tal cual las licencias gramaticales de Wolfram sería como pedir que respetemos las peculiaridades ortográficas del original. Lo que hay que conservar es el ritmo, las figuras retóricas, la ironía y, en suma, todo lo que sea conservable del estilo.

En el campo del vocabulario y de la metáfora se muestra asimismo la poderosa personalidad del autor del *Parzival*. No duda en usar palabras arcaizantes que eran evitadas por sus rivales, como *balt*, *ellen*, *gemeit*, *gêr*, *snel* o *wîgant*. Junto a ellas, en un *totum revolutum*, introduce neologismos arriesgados, como *gampelsite*, *halsscharlich*, *mangenswenkel*, *slôzlich*, *strâlsnitec* o *valschheitswant*. Wolfram siente gran inclinación por el sonido extranjero y por el *verfremdungseffekt*. Le gusta sorprender constantemente al público y confundirlo. La desmesura juega aquí también un notable papel. Se cuentan por centenares las palabras francesas que utiliza, como *agraz*, *glaevîn*, *kapûn*, *kurteis*, *topeln* o *zimierde*. A ellas hay que añadir creaciones tan rimbombantes como *Condwîramurs*, *Munsalvaesche*, *sarapandratest* o *schahtelakunt*. En nuestra traducción hemos tratado de tener en cuenta, en la medida de lo posible, estas

---

<sup>11</sup> Cf. W. Brandt, “Mittelhochdeutsche Literatur: Epik”, en L. E. Schmitt, *Kurzer Grundriß der germanischen Philologie bis 1500*, vol. 2, págs. 384-463, en especial pág. 455 sig.

peculiaridades del vocabulario (arcaísmos, neologismos, compuestos insólitos, etc.), aunque, como en la mayoría de las traducciones, hemos traducido las palabras francesas, excepto en los nombres propios no acuñados en la tradición cultural española.

Como labor previa a la traducción estudié en alemán, francés, latín y español campos como el de las armas, las técnicas de combate, las telas, los vestidos, la caza, los torneos, la construcción naval, la medicina, la mineralogía, la gastronomía, etc., en particular en el siglo XIII. Siempre que ha sido posible he sido fiel al original y a la terminología tradicional española.

Con los nombres propios he seguido el criterio fundamental de dejar en alemán todos aquellos que no cuentan con un equivalente acuñado en la tradición cultural española. Como el *Parzival* es una obra autónoma alemana, no me parece, en principio, adecuado utilizar los nombres con que se ha recibido en la cultura española la tradición del *Perceval* francés. En unos pocos casos los nombres alemanes se han adaptado ligeramente al castellano, por razones casi siempre estilísticas. El criterio seguido, aparte de ser el más académico, permite conservar el sonido extranjero como una de las metas estilísticas del autor. Esto puede apreciarse cuando el texto español se lee en voz alta. Arturo me parece más adecuado que Artus, como Tabla Redonda mejor que Mesa Redonda, pues son denominaciones más tradicionales. El caso más difícil de los nombres propios es el de *bertûn* (plural *berteneisen*), los pobladores de *Britanje*. Tradicionalmente se ha traducido por *bretón* y *Bretaña*. Wolfram no es un erudito y parece tener vago el concepto. El problema es que las novelas artúricas no se desarrollan en Bretaña, sino en la zona de las Islas Británicas dominada por los normandos, razón por la cual he utilizado el gentilicio *britano* (Kühn se inventa *Britanne*, derivado de un cruce entre *Bretagne* y *Britannien*).

Las notas de la edición española del *Parzival* son relativamente abundantes, como era de esperar y de desear en una obra de esta naturaleza. No pretenden en ningún caso interrumpir excesivamente la lectura, sino complementarla (por ello van al final y no a pie de página). Aparte de explicar algunas palabras, conceptos o pasajes de especial relevancia o dificultad, pretenden sobre todo acercar al lector a la vida cotidiana del s. XIII, tal como se refleja en la obra. En este sentido, se cuentan cosas como que el cuchillo se usaba sólo para trincar, que los manjares se partían en pequeños trozos, que los nobles se sentaban a la mesa en camas, que las ventanas con cristal eran poco frecuentes o que las mujeres casadas se tocaban de modo diferente a las solteras. También figuran en nota las alusiones literarias y muchas otras informaciones de interés.

Las notas entroncan con mi introducción al *Parzival* y con el magistral epílogo de René Nelli, sobre “El Grial en la etnografía”.

## Y si la tierra es mujer, ¿qué es el destierro? Exilio y vida ausente en *Tristán*

Roberto RUIZ CAPELLÁN

Universidad de Valladolid

### Divagación inicial

El destierro material e históricamente documentado podría definirse, en una formulación de tanteo, como el estado de quien se ve desplazado a la fuerza fuera de la tierra natal. Quiero que se tenga en cuenta que por tierra natal no hay que entender sólo los elementos cuantificables y friamente objetivos. Porque el lazo afectivo que une a un hombre con su tierra es –o puede ser– de naturaleza tan radical y poderosa que las realidades perfectamente cuantificables y objetivas, y hasta las más prosaicas, llevan una carga emocional de gran intensidad, aunque malamente mensurable. Los elementos más corrientes y en apariencia más neutros del propio paisaje adquieren un poder altamente evocador y apasionado: el suelo, los valles y colinas, ríos y fuentes, árboles, perfectamente descriptibles para el topógrafo, el geólogo y el naturalista, en cuanto pertenecen al solar natal, dejan de ser objetos analizables de realidad trivial para transformarse en núcleos emisores y receptores de afectos profundos. Y es porque a ese suelo y a sus escenarios van asociados indeliblemente los seres queridos, los antepasados, vivos o muertos, padre y madre, amigos, nuestra tierna niñez o rebelde adolescencia, los amores primeros, esto es, nuestro pasado más radical, el pasado en que nos fundamos. Y, eso por no mencionar la casa ni vivencias socioculturales, creencias, costumbres, lenguaje, que crean vínculos tan fuertes.

Deseo hacer, antes de avanzar, una derivación que me será indispensable al analizar algo más extensamente el caso de Tristán e Iseo. La mujer es no sólo un componente importante de la patria, sino que es patria ella misma, *matria*<sup>1</sup>. Si la tierra natal es concentración de tantos afectos y tan profundos, no cabe duda de que la mujer amada le es equiparable, y hablo sólo desde mi sentir de varón, que vosotras, las mujeres, tendréis las mismas cosas que decir, o parecidas, o diferentes<sup>2</sup>. A mayor abundamiento, la imaginación masculina –¿o hay que decir humana?– se complace en ver a la mujer como tierra, con sus colinas y vallecicos, constituyéndose así en paradigma del paisaje amado y deseado. En cualquier caso, el más viejo atributo de la

---

<sup>1</sup> La víspera de su marcha al destierro, Ovidio asocia el abandono de Roma y de su esposa: «Roma relinquenda est.../ uxor in aeternum uiuo mihi uiua negatur» (*Tristia* I, 3). Otro tanto se advierte en Martín Antolínez y Mío Cid al abandonar Castilla.

<sup>2</sup> Tecmesa, despojada de parientes y de patria, ante el inminente suicidio de su marido, le pregunta: «¿Quién salvo tú podría hacerme de patria?... Sólo en ti está mi vida toda» (Sófocles, *Ayax* 518-9).

tierra es su feminidad o, mejor, su maternidad<sup>3</sup>. ¿No hemos brotado todos del surco de nuestra madre?

Voy a citar unos textos de dos autores, uno antiguo, otro moderno, sin más precisiones, para que intentéis acertar, en vuestro fuero interno, cuándo el poeta añora a su patria o a su amada, a menos que el sujeto sea intercambiable y cualquiera de los dos, patria o mujer, sea válido y congruente:

«Jerusalén de mis deseos,  
no volverán mis ojos  
a contemplar tus altas puertas,  
ni tus murallas esbeltas,  
ni las cúpulas blancas,  
ni las columnas de tu templo,  
ni el íntimo recinto  
donde late el misterio».

Cito otro, tan conocido:

«Jerusalén, si yo de ti me olvido,  
que se me seque la mano derecha;  
que se me pegue la lengua al paladar,  
si de ti no me acuerdo».

Y aún otro, inspirado en el anterior:

«Encima de las corrientes  
que en Babilonia hallaba,  
allí me senté llorando,  
allí la tierra regaba,

---

<sup>3</sup> En la tragedia griega, en particular la dedicada a Edipo y su linaje, abunda la imagen de la mujer como tierra de sembradura: «Sembrar el sagrado terruño de su madre» (Esquilo: *Los Siete contra Tebas* 938-9). «¿Cómo, cómo los surcos sembrados por tu padre pudieron aguantarte en silencio tanto tiempo, desdichado de ti?» (Sófocles: *Edipo Rey* 1210-11). Yocasta es tierra labrada por dos sembradores (ib. 1256-57). «Vuestro padre mató a su padre y labró la tierra de la que él mismo había nacido» (ib. 1496-97). «También otras tienen campos que arar» (Sófocles: *Antígona* 569). El que sigue es texto misógino, como de Apolo: «De su hijo no es la madre engendradora; es nodriza tan sólo de la siembra que en ella se sembró. Quien la fecunda, ése es el engendrador. Ella, como tierra extraña, tan sólo ampara el brote» (Esquilo: *Euménides* 658-61).

acordándome de ti,  
¡oh Sión!, a quien amaba.  
Era dulce tu memoria,  
y con ella más lloraba».

¿Dónde Jerusalén o Sión son Jerusalén, o son Carmen, Marta, Elisa? ¿Y de qué tierra o mujer se dice este verso: «¿Cuándo de tus colinas y valles reposaré a la sombra?»<sup>4</sup>.

## Los destierros

Dos actitudes básicas, con muchas variantes y matices, se distinguen desde la Antigüedad con relación al destierro: 1º.- Una visión, digamos optimista y universalista, de corte racional y moral, de raíz estoica y cínica, que sostiene que todo el mundo es común, que en todos los países brilla el mismo sol, luce el mismo cielo y hay hombres, hermanos. De forma que cualquier hombre, sin consideración de su lugar de origen, podría considerarse «cosmíos», esto es, habitante y natural de cualquier lugar del mundo, no sintiéndose ajeno en parte alguna. Y, así, ninguna tierra es destierro. La postura parece resultado de una elaboración filosófica y ética, con finalidad consoladora, sin demasiado arraigo en la vivencia real, ¿o sí?. 2º.- En segundo lugar, hay una visión pesimista, particularista, de perfil afectivo, cuyo representante más claro en la Antigüedad es Ovidio. Entre ambas posturas se da la oposición Razón vs. Dolor. Para los primeros, la Razón es el guía más fiable para dirigir los pasos de los hombres y el medio más eficaz para sobreponerse a la adversidad: las penas y las alegrías son inconsistentes. En la segunda actitud planea por doquier el dolor de la ausencia, la incesante rememoración nostálgica<sup>5</sup>, el lamento, la elegía, un continuo afán y esperanza —o desesperanza— de retorno: el sol, el mar, el cielo del exilio no son como los de la patria, y su pan es amargo. Para los heridos por estos sentimientos, cualquier camino es bueno para volver, por tierra o por mar, o por el sueño<sup>6</sup>.

Con todo, son múltiples las voces del desterrado, y no todos ellos cantan igual cantar. Porque si hay hombres que no se sienten desterrados en parte alguna, los hay que así se sienten en cualquier parte del mundo, porque la vida para ellos, dondequiera que transcurra, es un exilio. Para ellos no es necesaria la expatriación o el traslado físico a

---

<sup>4</sup> Repárese en los dos textos que siguen: «Tenemos una hermana pequeña:/ no tiene pechos todavía./ ¿Qué haremos con nuestra hermana/ el día que se hable de ella [para un matrimonio]?/ —Si es una muralla,/ construiremos sobre ella almenas de plata;/ si es una puerta,/ apoyaremos contra ella barras de cedro./ —Yo soy una muralla,/ y mis pechos como torres» (*Cantar de los Cantares* 8, 8-10). «Llora que llora por la noche,/ y las lágrimas surcan sus mejillas./ Ni uno hay que la consuele/ entre todos sus amantes./ Todos sus amigos la han traicionado,/ ¡se le han trocado en enemigos!» (*Lamentaciones* 1,2).

<sup>5</sup> Esta actitud, reconoce Ovidio, actualiza a diario el sufrimiento del destierro: «Torqueor en grauius: repetitaque forma locorum/ exilium renouat triste recensque facit» (*Pontica* III, 7). Igual pensamiento en los versos antes citados de Juan de la Cruz.

<sup>6</sup> Tomo la doble clasificación de Claudio Guillén: «*El Sol de los desterrados: literatura y exilio*», Sirmio, Quaderns Crema, Barcelona, 1995.

otro lugar, pues sus almas se sienten extrañas y alienadas en su propio lugar de nacimiento, sin que siempre sepan decir cuál es su lugar de origen, pero siempre con el sentimiento persistente de ser de otro lugar y el deseo de volver a él.

Ovidio añoraba Roma en su destierro del Ponto Euxino. Du Bellay añora Francia desde su destierro en Roma. Las Troyanas cautivas lloran a Troya perdida. Los Troyanos de Eneas, siendo imposible el retorno, buscan tierras nuevas donde levantar la nueva Troya. Odiseo se extravía largamente en su regreso a Ítaca, al lado de Penélope<sup>7</sup>. Sin duda Mío Cid llora por Castilla<sup>8</sup> en sus adentros, y hasta los duros corazones de los guerreros francos del *Cantar de Roldán*, después de «siete años enteros en España», añoran Francia, su tierra y sus mujeres, pues en cuanto avistaron Gascuña,

«Dunc lur remembret des fiurs e des honurs, E des pulcele e des gentilz oixurs; Cel nen i ad ki de pitet ne plurt»	«Empiezan a acordarse de sus feudos y honores y de las doncellitas y sus mujeres nobles; ni uno solo hay allí que de piedad no llore».
--	--

(*Roland* vv. 820-22).

Y Thomas Becket, tanto tiempo alejado de su Inglaterra natal, a punto de tomar el navío de regreso, todavía en la costa normanda, no se puede contener y desciende a la playa a pasear como anticipo de las arenas cercanas de su tierra:

«De sun país veeir aveit grant desirier, ..... A Witsant est venuz; ala par le gravier Por esguarder l'oree e pur esbanier» <sup>9</sup> .	«De ver su tierra tenía gran ansiedad ..... Cuando llegó a Wissant, se fue por el arenal para contemplar la orilla y darse a su solaz».
---	--

Pero, ¿qué añora el alma de Platón, griego en Grecia? Todos sabemos que una de las funciones esenciales del alma de Platón es recordar, añorar, igual que los desterrados, su origen primero y el mundo de las Ideas, que en el superrealismo platónico son lo único real y bellissimo. Tan bello, que el alma platónica languidece de volver a él y pasa esta vida en un suplicio de privación y ausencia. Cuando el filósofo explica el amor, hace algo parecido: el ser humano original fue escindido en dos in illo tempore, y desde entonces vive en la ansiedad de reintegrarse a aquella mitad perdida. También en la tradición judaica, y luego la cristiana, al principio está el exilio con la expulsión del jardín del Edén, y, aún antes, tenemos al ángel caído. Y en la Edad Media cristiana es un sentimiento vivísimo y muy compartido que la vida del hombre en la

---

<sup>7</sup> También en numerosos dramas del teatro antiguo el tema del destierro aparece tratado o brevemente evocado.

<sup>8</sup> Desde la salida de Vivar, «De los sos ojos tan fuertementre llorando/ tornava la cabeça i estábalos catando».

<sup>9</sup> Guernes de Pont-Sainte-Maxence: *La Vie de Saint Thomas Becket*, vv. 4651-55.

tierra es un destierro y un penoso tránsito, y el hombre un desterrado y un peregrino errante, como se encarga de recordarnos la antifona medieval de *Salve, Regina*, en la que todos los hombres nos decimos desterrados hijos de Eva en este valle de lágrimas. ¿Y qué echa en falta San Juan de la Cruz, español en España?<sup>10</sup> ¿De qué se siente privado, separado? Pero, sin connotación religiosa alguna, ¿cuántos tienen el sentimiento de estar mal ubicados, de no ser de aquí, de ser extranjeros, como el extraño Meursault, protagonista precisamente de la novela llamada *El Extranjero*?

Así que podríamos ensanchar el concepto de destierro para todo aquel que se siente desposeído, extraño, extrañado, ajeno, enajenado. Privado de algo precioso y amado, esencial: la vida. Y este es, acaso, el distintivo más radical de los desterrados de esta estirpe: que la vida está ausente de ellos, en otra parte. Y de ahí ese vivir en una melancolía sin fin, que más es un malvivir o un estar muerto, esa nostalgia del país perdido o del país soñado, hecha de briznas de esperanza —o desesperanza—, que incapacita para vivir donde se reside y para vivir el presente. Un vivir partido en dos, descoyuntado espacial y temporalmente, pues mientras el cuerpo se mueve en el destierro y en el presente, el corazón está puesto en el lugar amado, donde vive el pasado por el recuerdo y proyecta el futuro por el sueño.

Mas también acontece que la madre sea madrastra, y la patria destierro o cárcel, y que la próxima y cercana se haga extraña. Y, entonces, la extranjera, la hechicera, la Calipso es la amada. Recuerdo, a este respecto, los amotinados de la *Bounty*, anclados y enraizados en el país de llegada, atados a mujeres recién halladas. Y también sucede que se regresa a la patria, después de tanto añorarla, y uno la encuentra cambiada, desmejorada o, sencillamente, distinta de como la recordaba o la había construido en sus sueños vanos. Y con un canto en los dientes podría darse el que regresa, si no le sale la Muerte al encuentro entre los brazos abiertos de la esposa, como al desdichado Agamenón<sup>11</sup>. Y, entonces, desea uno volverse al destierro, que de pronto se hace más llevadero, preferible. Habría que preguntar al discretísimo Odiseo por sus callados sentimientos al verse de vuelta en Ítaca, de donde, acaso, andando el tiempo, querría irse otra vez para llorar en las riberas dulces del destierro y sentir de nuevo la nostalgia y el deseo de regresar a casa, una vez más. Del piadoso Eneas se deja presentir que jamás se ha de olvidar de su abandonada Elisa. De Du Bellay sí sabemos sus sentimientos de nostalgia de Francia, cuando está en Roma, y del desengaño de su retorno y de su deseo de Roma:

Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage,	Et je pensais aussi ce que pensait Ulysse,
Ou comme cestui-là qui conquit la toison,	Qu'il n'était rien plus doux
Et puis est retourné, plein d'usage et raison,	
Vivre entre ses parents le reste de son âge!	

Quand reverrai-je, hélas, de mon petit village	que voir encore un jour
--	-------------------------

---

<sup>10</sup> «Esta vida que yo vivo/ es privación de vivir;/ y así es contino morir/ hasta que viva contigo» (*Coplas del alma...*).

<sup>11</sup> «La trampa es la esposa, la cómplice del crimen» (Esquilo: *Agamenón* 1116-7).



Fumer la cheminée, et en quelle saison  
Reverrai-je le clos de ma pauvre maison,  
Qui m'est une province, et beaucoup davantage?

Fumer sa cheminée, et après long séjour  
Se retrouver au sein de sa terre nourrice.

Plus me plaît le séjour qu'ont bâti mes aïeux  
Que des palais romains le front audacieux,  
Plus que le marbre dur me plaît l'ardoise fine,

Las, mais après l'ennui de si longue saison,  
Mille soucis mordants je trouve en ma maison,  
Qui me rongent le coeur sans espoir d'allégeance.

Plus mon Loire gaulois que le Tibre latin,  
Plus mon petit Liré que le mont Palatin,  
Et plus que l'air marin la douceur angevine.

Adieu doncques, Dorat, je suis encor romain.  
(*Regrets* 130)

(*Regrets* 31)

Y aún está, digamos, el capricho o la frivolidad, cuando se desea lo nuevo, el trocar lo que se tiene por lo que no se tiene, porque es constante el corazón del hombre en la inconstancia. Cuando, incluso, se desea la guerra –es un tópico en la literatura– tras una paz larga juzgada monótona y tediosa. Son movimientos del corazón. «Donde está tu tesoro, allí está tu corazón», dice el adagio, acertadamente. Pero, ¿no cambia tanto el corazón y oscila a impulsos del deseo cambiante? «Donde está tu tesoro, allí está tu corazón», pero ¿dónde estará el corazón cuyo tesoro nunca es el mismo o cambia de sitio a cada instante? En fin,

«Todas las cosas dan fastidio. Nadie puede decir que no se cansa el ojo de ver ni el oído de oír» (*Eclesiastés* 1,8).

Y en un libro bien distinto:

«Toda cosa en verdad produce hartura,  
tanto el sueño como hacer el amor,  
el dulce canto, el baile sin tacha,  
cosas cuyo deseo un hombre anhela  
echar fuera de sí incluso más  
que la guerra ...» (*Iliada* XIII, 636 ss.)<sup>12</sup>.

Y cabría incluir aquí las expediciones de aventura, no tanto porque se se vaya en pos de ella cuanto por evitar el tedio del lugar de residencia. Y hasta los breves viajes, en los que por unos días nos bañamos en otras aguas. Y aquí, sin duda, habría que contemplar las largas peregrinaciones medievales, que, sin perjuicio de la motivación piadosa, se hacían por gusto de la aventura y por salir temporalmente del marasmo de la

---

<sup>12</sup> Traducción española de A. López Eire, Cátedra, Madrid, 1989.

cotidianidad. Y no digamos de quienes se han apartado y se apartan al desierto o al cenobio, o de los andantes caballeros que abandonaban el espacio conocido y acogedor para extraviarse en la floresta y en el extravío hallarse. Y hasta los que buscan en la caza y en la pesca solitarias unas vacaciones, como diría Ortega y Gasset, de humanidad, un descanso, una interrupción de ser hombre.

Puede sentirse uno extraño en su tierra por múltiples motivos, por razones de lengua, como por desgracia sucede. Así lo hace constar en uno de sus poemitas el viejo poeta Conon de Béthune, que se queja de las risas despectivas de la reina y su hijo el rey al escuchar su francés de Picardía<sup>13</sup>.

Hay casos extremosos, como aquellos en que el desterramiento llevaba aparejada la esclavitud, y aquellos otros, muy antiguos y modernos, de las deportaciones de grandes masas humanas. Y hay hombres de muchas tierras, o de una sola, o de ninguna. Y aún hay hombres asentados como esos árboles bien crecidos y arraigados en tierra que sienten un día en sus hojas el soplo de la mar, enloquecen de pronto y se dan a navegar, mástiles de un navío.

Ya va siendo hora de centrarnos en *Tristán*.

### **El destierro es el edén.**

Ya, al poco de comenzar, la leyenda nos cuenta de la orfandad de Tristán desde la hora de su nacimiento, al cabo del cual la madre muere. Algo después –o antes, según variantes– muere el padre. No cabe más radical desterramiento que esta doble orfandad de los seres que nos dan la vida y constituyen el núcleo de la patria. De ahí vendría, por una etimología popular, la explicación del nombre de Tristán, de lo triste de sus primeros pasos en la vida, de su desvalimiento. Sin poderlo evitar, Tristán niño es despojado de la tierra de su heredad por el malvado Morgan. Buscando la seguridad, es conducido al exilio por el fiel ayo Govenal, y el azar los encamina a Cornualles, suavizado destierro, pues es el reino de su tío Marco.

---

<sup>13</sup> «Mout me semont Amours que je m'envoie,  
Quant je plus doi de chanter estre cois,  
Mais j'ai plus grant talent que je me coise,  
Por çou s'ai mis mon chanter en defois;  
Que mon langage ont blasmé li François  
Et mes chansons, oiant les Champenois,  
Et la contesse encor, dont plus me poise.  
La roïne n'a pas fait que cortoise  
Qui me reprist, ele et ses fuis li rois;  
Encor ne soit ma parole françoise,  
Si la puet on bien entendre en François.  
Ne cil ne sont bien apris ne cortois,  
S'il m'ont repris, se j'ai dit moz d'Artois,  
Car je ne fui pas norriz a Pontoise».

«Mucho me invita Amor a divertirme  
Cuando más debo abstenerme de cantar,  
Pero mi mayor deseo ahora es callarme:  
Por eso, me he prohibido cantar.  
Y es que mi habla han censurado los Franceses,  
Y mis canciones, ante los Champañeses,  
Incluso la condesa, y es lo que más me duele.  
Tampoco la reina ha sido amable  
Al reprenderme, ni su hijo, el rey,  
Pues, si bien mi habla no es francesa,  
Se la puede entender bien en francés.  
Poca educación muestran y cortesía  
Al reprocharme haber dicho palabras de Artois,  
Pues yo no me crié en Pontoise».

No se siente Marco muy inclinado al matrimonio, pero, presionado por sus barones, finge aceptar, poniendo una condición imposible. El azar quiere esta vez que lo imposible se cumpla: Tristán le trae la novia. Pero, en la travesía, el vino de la vida –un poderoso filtro– los enloquece de amor y se entregan a una pasión todopoderosa. Los dos extraños quedan encadenados de por vida irremediabilmente. A la acción determinante del filtro habría que añadir que siempre el extranjero, el forastero se ha caracterizado por la ambigüedad: suscitar la desconfianza y la curiosidad, repeler y seducir. Y, en el caso, Tristán contaba y cantaba, tañía el harpa, hechizaba; e Iseo sabía de encantamiento y magia, como su madre.

Iseo, irlandesa, es y se siente extranjera en Cornualles<sup>14</sup>: esposa del rey, no ama al rey. Los amantes se aman a hurtadillas, y, en ocasiones, acuciados por el deseo, no toman precauciones, o, más ajustadamente, sus enemigos sospechan y los tienen bajo vigilancia despiadada y sin tregua. Este cerco implacable, esta atmósfera agobiante de sospecha es el signo más claro del extrañamiento<sup>15</sup>. Así que la propia casa se transforma en espacio hostil, en trampa mortal.

La pareja no tiene otro recurso que el destierro, en una huida de la muerte llena de angustia, pues son perseguidos de cerca. Así llegaron a lo más profundo del bosque de Morrois, donde moraron por tres años en medio de penalidades y privaciones sin tasa. Durante esos tres años, incluso, cambiaban constantemente de lugar, y el sitio en que dormían de noche lo abandonaban por la mañana<sup>16</sup>. Nada es más opuesto, real y simbólicamente, que palacio y bosque, extremos de lo refinado e inculto, polos de la humanización y de lo salvaje. Nada es más destierro que el regreso a la animalidad y el apartamiento de toda comunidad humana. Y, sin embargo, ¿no era prisión el palacio? Y, así, sucede que este infierno de condena y miseria social de tres años en el bosque constituye, precisamente, su paraíso de amor, la etapa más feliz e idílica de su larga pasión mortal.

«Aspre vie meinent et dure:	«Áspera vida llevan y dura:
Tant s'entraiment de bone amor	pero se aman con tal amor,
L'un por l'autre ne sent dolor».	que, estando juntos, no sienten dolor».

(Bérroul, vv. 1364-66)

«Longuement par Morrois fuïrent:	«Largo fue su exilio en el Morrois:
Chascun d'eus soffre paine elgal,	ambos sufren tormento igual,
Qar l'un por l'autre ne sent mal».	pues el uno, si está el otro, no siente mal».

<sup>14</sup> Bérroul, vv. 174, 3239-41, 3426-27.

<sup>15</sup> Milan Kundera, en *La Insoportable levedad del ser*, describe la Praga de la ocupación como tierra enajenada, y uno de sus signos más evidentes es el estado de generalizada desconfianza y delación, la filmación de asistentes a ciertos actos juzgados sospechosos, etc.

<sup>16</sup> Bérroul, vv. 1360-1, 1430, 1639-40.

(Bérout, vv. 1648-50)

«Fu ainz maiss gent tant eüst paine?	«¿Sufrió alguien nunca tanta desdicha?
Mais l'un por l'autre ne le sent,	Pero, por su mutuo amor, no la padecen,
Bien orent lor aaisement.	[sino que] gozaron de sí mismos libremente.
Ainz, puis le tens que el bois furent,	Jamás, desde que en el bosque se escondieron,
Deus genz itant ne burent;	bebieron dos seres poción tal;
.....	.....
Nule gent tant ne s'entramerent	Nunca dos seres a tal extremo se amaron
Ne si griment nu compererent».	ni tan caro lo pagaron».

(Bérout, vv. 1784-92)

Ellos dos, estando juntos, donde quiera que estén, crean la vida, fundan el reino y la patria. Y, donde quiera que estén, si no están juntos, es el destierro y la muerte. Es el don del amor y su condena. Iseo es la patria de Tristán; Tristán es la de Iseo. En la ausencia, los dos son desterrados.

En fin, en todo el relato de Bérout, al que pertenece este episodio del bosque, los amantes nunca llegan a estar separados por grandes distancias o dificultades que no sean capaces de superar. Y, cuando el rey envía al amante al destierro, en realidad éste finge irse, pero permanece escondido, de modo que la comunicación con la amada queda asegurada por terceros amigos o usando de argucias. De ahí que, pese a toda la miseria, el tono de Bérout sea optimista y vital.

### **Mendigo, borracho, leproso y loco**

En este punto fundamental el relato de Bérout es opuesto a la versión que hacen Thomas y la *Folie*, la del ms. de Oxford, en particular, que narran la separación y la ausencia. Y aquí el destierro lo es sin paliativos, con todo su cortejo de recuerdos del pasado, de sospechas y celos, de soledad y desesperación, de errores. La prolongada separación envenena el alma de Tristán con la ponzoña de la desconfianza: su alma se tortura con la malsana obsesión de que Amor lo trata con muy desigual medida que a su amada, pues la imagina pasablemente feliz en el lecho de su marido, a quien ella no ama, desde luego, pero al que acabará por amoldarse. Y, así, irá olvidándose de él. Estos negros pensamientos atormentan a Tristán hasta el punto de querer probar el mismo género de vida que Iseo lleva: si ella no ama a su esposo, pero convive y cohabita, sacando de ello algún placer, él va a intentar hacer lo mismo, para experimentar lo que es el placer con quien no se ama. Y así es como se casa con Iseo Manos Blancas, que es mujer del país, de su destierro. Parece que con esta decisión Tristán se pliega a la necesidad de lo real, a la conveniencia y a la norma social, a la ley del destierro, que consiste en aceptarlo tomando esposa de la tierra ajena. Se equivocaba el amante suponiendo a Iseo feliz y olvidadiza, y se equivoca con su boda, porque, contrariamente a lo que calculaba, nunca será capaz de ser marido para la nueva. Y esta esposa, agriada

por el desamor, esposa siempre virgen, resentida, frustrada, causará la muerte de su esposo imposible y de su amante. Pero en aquella ocasión de soledad, Tristán

«... tant ert d'amur en destreiz	«... tan afligido del mal de amor estaba,
Qu'il volt encontre amur ovrer	que en contra del amor quiso actuar
Pur de l'amur sei delivrer;	para desvincularse de ese amor;
Pur sei oster de la dolor,	y por apartarse del dolor,
Par tant chaï en greinur».	hundióse en otro mayor».

(Thomas, *Sneydl* vv. 332-36).

La vida se le va a Tristán en cavilar, añorar. Así que no vive:

«Mort est assez k'en dolor vit;	«Bien muerto está quien en dolor vive;
Penser cunfunt hume e ocit.	pensar trastorna al hombre y lo mata.
Peine, dolor, penser, ahan	Pena, dolor, pensar, afán
Tut ensement cunfunt Tristan».	todo a la vez trastorna a Tristán».

(*Folie O.*, vv. 11-14).

En las distintas versiones Tristán se manifiesta bajo aspectos variados. Los textos, casi siempre, racionalizan estas transformaciones y las califican de disfraces con que pasar inadvertido. Pero no son máscaras o disfraces en el sentido más superficial, porque, en todo caso, manifiestan más que ocultan la naturaleza de Tristán; ocultan la superficie, pero revelan el fondo. Todos esos aspectos diferentes son variaciones de la enajenación y del extrañamiento. Y a propósito uso aquí estos términos, pues enajenamiento se dice de cualquier clase de privación: dinero, patria o razón.

El peldaño menos bajo de la depauperación de su vida es la mendicidad a la que recurre en dos ocasiones principales<sup>17</sup>. Pero en ambos casos el mendigo convive con el leproso, y este es ya mal mayor. Cualquier enfermo es siempre un desterrado de la vida. Pero los leprosos, por apestados, han vivido históricamente, y desde luego en la Edad Media, marginados de la comunidad de los sanos, solitarios o formando agrupaciones, a las afueras de los poblados, con la obligación de hacer sonar sus tablillas para advertir a los sanos<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> En el Vado de la Aventura (Bérout, vv. 3628-31, etc.) y en el frag. *Douce* v. 501 ss.

<sup>18</sup> Y, como casos reales de marginación, aunque de la historia de la literatura, tenemos a los poetas Jean Bodel y Baude Fastoul.

Si no fuera por su grave y honda implicación en esta historia de filtro o vino de amor, la embriaguez podría ser el síntoma más leve de la degradación de Tristán. Pero, en este caso, ya digo, la embriaguez no es un rasgo más, sino la esencia misma de los personajes: todo empieza, se mueve y acaba por el filtro, aquel trago de amor. El borracho es un evadido de la vida más o menos radical. Y el borracho crónico, como Tristán, que lo reconoce<sup>19</sup>, sólo se halla cuando está poseído; pues, cuando está sobrio y consciente, la vida es carga insoportable y destierro. El borracho vive mientras vive su sueño; despertar es sufrir. Y, a veces, como en el fragmento *Sneydl*, lo vemos deambular en ese espacio intermedio, entre borrachera y sobriedad, en que confunde realidad y alucinación y no sabe dónde se está.

El destierro más drástico, no de tal o cual país o de esta o aquella casta social, es la locura, que es la ruptura de toda posibilidad de comunicación con los semejantes. Y tanto en Béroul como en Thomas se advierte al loco en la misma persona del menesteroso y del apestado, pero loco, ante todo, se nos presenta Tristán en las dos redacciones conservadas de la *Folie*. Tristán, con el fin de ver a Iseo, se presenta en la corte como un enajenado. Nadie lo reconoce, y los cortesanos ven una buena ocasión para pasar un rato divertido con sus ocurrencias. El caso es que Tristán cuenta su vida con pelos y señales, y su amor con Iseo al detalle. Pero, como es un «loco» el que lo dice, nadie lo cree y todo el mundo ríe a carcajadas.

En este relato de Tristán hay menos ideas delirantes, propiamente dichas, de las que cabría esperar; una se da cuando responde a una pregunta sobre su origen y sus padres, y dice:

«Ma mere fu une baleine,	«Mi madre era una ballena,
En mer hantat cume sereine.	que vivía en la mar como sirena.
Mes je ne sai u je nasqui.	Mas no sé dónde nació.
Mult sai je ben ki me nurri:	Sé bien quién me crió, sí:
Une grant tigre m'alettat	una tigresa grande me amamantó
En une roche u me truvat.	en una cueva en que me halló.
El me truvat suz un perun,	Me encontró bajo una peña,
Quidat ke fusse sun foün,	pensó que su cría yo era
Si me nurri de sa mamele».	y me crió a sus ubres».

(*Folie O.* vv. 273-81)

---

<sup>19</sup> A un comentario de Iseo, que no distingue su identidad bajo el disfraz y lo llama borracho, responde Tristán:

«Vers est, d'itel baivre sui ivre,      «Ciertó es, de tal bebida estoy ebrio,  
Dunt je ne quid estre delivre» que nunca verme libre de ella espero».

(*Folie O.*, vv. 461-62)

Las interpretaciones<sup>20</sup> pueden variar y ser muchas. Pero una cosa parece cierta en este relato disparatado de Tristán: atribuyéndose un origen animal, expresa su radical extranjería, su no pertenencia al mundo de los humanos. O, si se prefiere, adhesión al alma, al oscuro bosque del sentimiento y de lo emotivo, su rechazo de la razón.

Entrar en el detalle del Tristán ebrio, leproso y loco equivaldría a hablar de todo Tristán. Quiero, para terminar, traer aquí tres episodios de Thomas.

### **La expulsión del templo**

En varios momentos de la leyenda, Tristán emprende desde el destierro viajes arriesgados para encontrarse furtivamente con la reina. Son todos de una profunda emotividad. Transcribo aquí el del frag. *Douce* vv.501-582, parte de cuyo contenido ya hemos tratado:

---

<sup>20</sup> La *Folie* de Berna da una versión menos detallada, pero menciona al padre: una morsa macho, un *galerous* (v. 157).

«El amor trastornaba a Tristán:  
de pronto se viste de pobre atuendo,  
de pobre atuendo, de míseros vestidos,  
a fin que ni hombre ni mujer crea  
o advierta que es Tristán.  
Con una hierba a todos da el camelo,  
pues con ella consigue hinchar su cara  
y abultarla, como si fuera enfermo;  
para desfigurarse más convincentemente,  
simula torcer sus pies y manos;  
alíñase como si leproso fuera,  
y luego agarra una escudilla de veteada  
madera  
que la reina le había dado  
el primer año que se amaron;  
metió en ella una gran bola de boj,  
y así se agenció unas tablillas.  
Hacia la corte del rey se encamina  
y se sitúa cerca de la entrada,  
pues desea informarse bien  
y ver cuanto en la corte sucede.  
A ratos pide limosna, suena a ratos sus  
tablillas,  
[mas] no logra oír noticia  
que le dé contento al corazón.  
Un día el rey celebraba una fiesta  
y acudió a la alta iglesia.  
para oír misa mayor;  
acaba de salir de palacio,  
y la reina va tras él..  
Tristán, al verla, pídele limosna,  
pero Iseo no lo reconoció.  
Echa tras ella a andar, agita su matraca  
y, llamándola a voces,  
mendiga su caridad por amor de Dios,  
implorando piedad y compasión.  
Gran escarnio hacen de él los criados,  
sin que la reina deje de caminar,

empujándolo unos, otros zarandeándolo,  
hasta echarlo fuera del camino,  
unos largándole amenazas, y golpes los  
demás;  
pero él los sigue y porfía  
en que por Dios le otorguen algún don,  
sin arredrarse ante las amenazas.  
Todos lo motejan de enojoso,  
[pero] ignoran cuánto es menesteroso.  
En pos de ellos se va hasta la capilla  
si ahora se lo entregáis,  
gritando y tañendo la escudilla.  
Iseo está ya muy molesta,  
míralo llena de rabia  
y se pregunta qué pueda sucederle  
que tan cerca de ella se le mete,  
[hasta que] vio el cuenco y lo reconoció,  
advirtiéndole que era Tristán  
por su garrido cuerpo y su apostura,  
por la silueta de su figura.  
Sintióse el corazón estremecido,  
y subió de color su rostro, enrojecido,  
pues tiene al rey mucho miedo  
Un anillo de oro sácase del dedo,  
mas no sabe cómo se lo pueda dar,  
en la escudilla se lo quiere echar  
Aún lo tenía en la mano,  
cuando Brengain se percató del gesto:  
volvió la vista a Tristán, lo conoció  
y su artimaña advirtió;  
lo llama loco y truhán  
por irrumpir así entre los barones,  
y tacha a los pajes de villanos  
por permitirle estar entre los sanos;  
[luego] reprocha a Iseo su doblez:  
«¿Desde cuándo sois tan santa  
como para dar tan generosamente  
a enfermos y a pobre gente?



Vuestro anillo darle queréis:  
a fe mía, señora, no lo haréis.  
No deis en tal cantidad  
que os arrepintáis más tarde;  
si ahora se lo entregaraís,

hoy mismo lo lamentaríaís».  
Ordena a los criados que allí ve  
que fuera de la iglesia sea echado,  
y ellos hasta la puerta lo empujan:  
él no se atreve ya a pedir».

Por la cita puede observarse el escarnio infligido al mendigo y al enfermo y cómo es apartado, orillado, vilipendiado por irrumpir en el mundo de los sanos, él, que se había autoexcluido, según hemos comentado antes. Pero en este preciso momento quiero que reparéis, por encima de todo, en que es arrojado de la comunidad de creyentes, porque pretendo poner este hecho en relación con otro episodio que voy a exponer a continuación.

### La Sala de las estatuas

El fragmento *Turín* cuenta cómo Tristán, en su destierro de Bretaña, había construido, en un lugar muy apartado de un bosque, en el interior de una caverna, una sala abovedada que había poblado con estatuas de las personas de su pasado y, por delante de todas, de la reina Iseo. A este recóndito lugar, lejos del mundo, se retiraba solo cuando el tedio de la vida, el dolor y la nostalgia se le hacían insufribles, y entonces declaraba su amor ante la estatua de Iseo o la apostrofaba, le recordaba el común pasado, le confesaba su pena, según su estado de ánimo:

«Por iço fist il ceste image	«Había mandado hacerse la estatua, expresamente,
Que dire li volt son corage,	porque quería confiarle su intimidad,
Son bon penser et sa fole errur,	sus nobles pensamientos, su loco desvarío,
Sa paigne, sa joie d'amor,	su congoja y su dicha de amor,
Car ne sot vers cui discoverir	pues no sabía a quién revelar
Ne son voler, ne son desir».	su voluntad y sus deseos».

(*Turín I*, vv. 45-50).

El acondicionamiento del lugar y el retiro a él es uno de los síntomas más estremecedores de la degradación del alma de Tristán, de su desamparo, de su apartamiento del mundo de los vivos. Prefería el retrato inerte de la reina ausente al cuerpo y alma vivos y presentes de su esposa. Fidelidad al amor lejano, renuncia al sexo, suplantación de la realidad por el sueño y el recuerdo, intromisión del pasado en el presente, iconolatría, fetichismo. Desvío o desvarío del alma, imposibilidad de vivir.

La obra de la caverna entra dentro de las formas de conducta del desterrado. Los desterrados acotan, en el espacio extraño, una parcela en que reproducir una réplica de la tierra natal, núcleos, clubes en que encontrarse y verse, incluso cuando el desplazamiento es de pocos kilómetros y uno no sale de las demarcaciones nacionales: Casa de Asturias, de Aragón, de Galicia, Casa de España. En ello no hay sólo nostalgia

y deseo de comunión con la tierra, sino deseo de abolir el extrañamiento. Y es lo que hace Tristán: negar el destierro y la ausencia construyendo en tierra extraña una copia artificial de la isla natal, del bosque en que fue feliz, poblada de simulacros de los seres que le fueron familiares y queridos, con Iseo en el centro. Porque, fuera de la órbita de Iseo, todo es extraño para Tristán.

Pensando en esta sala de estatuas, acuden a mi mente con naturalidad los ejemplos de Alcestris y Admeto, de Laodamia y Protesilao, acude a mi corazón la certeza de que «el amado es un dios para el amante»<sup>1</sup>. Y entonces me convengo de que Tristán ha fundado un santuario en que da culto a su amada. Y me convengo de que, preguntado por su religión, Tristán respondería «Soy isoldiano», lo mismo que Calisto, andando el tiempo: «Melibeo soy». De modo que Tristán inaugura un orden y una religión personales opuestos al mundo y a la religión del entorno. Y, así, también se me aclara, con otra luz, la expulsión del pobre y loco leproso del templo que acabamos de ver en el citado episodio del fragmento *Douce*: es excluido y arrojado porque es un renegado, porque sólo a Iseo tiene por dios.

### **Iseo, tierra natal, vida y felicidad**

Al cierre de esta charla vuelvo a una consideración que hice al principio, pero para aplicarla ahora a nuestros personajes. El héroe se está muriendo en el destierro de Bretaña, su esposa al lado. Ha sido alcanzado en un mal choque por un venablo emponzoñado, y nadie halla remedio eficaz para la herida. En el trance, cuenta su aflicción a su amigo Kaherdín y le pide viaje de incógnito a Inglaterra llevando a Iseo el ruego de que acuda a su lecho de dolor. Toda la conversación la escucha, escondida, la esposa de Tristán. Del dolorido encargo de Tristán entresaco el comienzo:

«Jo sui en estrange país,	«Estoy en extranjero reino,
Jo ne ai ami ne parent,	privado de amigos y parientes,
Bel compaing, for vos sulement.	salvo de vos, mi noble compañero.
Unc n'i oi deduit ne deport,	Nunca aquí tuve contento ni alegría,
Fors sul par le vostre confort.	sino los que de vuestro consuelo me venían.
Ben crei, s'en ma terre fuce,	Creo que si en mi tierra estuviera,
Par conseil garir i puce;	por algún medio, sanar pudiera;
Mais pur ço que ci n'ad aïe,	pero como aquí no hay remedio,
Perc jo, bels compainz, la vie;	mi vida pierdo, querido compañero;
Senz aïe m'estut murir,	sin auxilio, fuerza es que muera,
Car nuls hum ne me put garir	ya que nadie puede sanarme,
Fors sulement reïne Ysolt.	como no sea la reina Iseo.
Et le puet fere, sil' volt:	Si quiere, puede hacerlo:
La mecine ad e le poeir».	en su mano está la medicina y el poder».

---

<sup>1</sup> Platón, *Fedro* 251a.

(*Douce* vv. 1124-37)

En estos momentos en que la muerte cercana sopla sobre el héroe su aliento helado, Tristán identifica, en una imagen eterna, a su amada, señora de la vida, con la tierra materna y nutricia. Y de ahí deriva ese antagonismo radical entre, por un lado, esa tierra patria, la mujer amada donde crece la felicidad, la salud y la salvación, y la tierra de exilio, la otra Iseo, causa de desgracia, muerte y condenación. Isla feliz y continente hostil: Cornualles y Bretaña. Y así es, en efecto: Tristán muere en el destierro, en Bretaña, por obra de una mujer del país, la esposa, la extranjera.

Acaso desconozcáis en qué circunstancias muere Tristán, y al poco Iseo, y deseáis que os lo cuente, en cuyo caso os relataré el episodio en que las velas blancas del navío se pusieron negras.

Pero regresar a la tierra natal, buscar cobijo en su maternal seno ¿no es, acaso, dejar de debatirse, abdicar, morir?

## La popularidad de la literatura artúrica traducida en España

Juan Miguel ZARANDONA

Universidad de Valladolid

### Popular, artúrica y traducida

Los argumentos y razones del presente análisis, como se recoge desde el propio título del mismo, girarán en torno a tres ideas o palabras clave: ‘popularidad’, ‘literatura artúrica’ y ‘traducida’. Empezaré, sobre todo, con el asunto de la «popularidad», aunque en todo momento podrá ser observada una clara combinación de las tres directrices o principios básicos integradores de todo el conjunto.

### La popularidad de la literatura artúrica

En 2001 se publicaba en España, con gran éxito por cierto, la traducción la novela titulada *Baudolino* (Milán 2000) del italiano Umberto Eco. En la contraportapa de la edición española figuraba el siguiente comentario: “*Aventura picaresca, novela histórica, relato de un delito imposible, narración fantástica, teatro de invenciones lingüísticas hilarantes, este libro es una celebración del mito y de la utopía*”. Me interesa señalar la palabra mito.

Baudolino, el protagonista del que se sirve la novela para dotarse de título, es un pequeño campesino medieval del bajo Piamonte, fantasioso y embustero, viajero y liante de profesión, en un ambiente de cruzadas y caída de Bizancio o Constantinopla, que además, en el capítulo veintidós (Eco 2001: 267-277), pierde a su padre y encuentra el *Greal*:

Para consolarlo, le contó los logros de su expedición, que habían capturado a aquel monje infiel, que pronto tendría el mapa que los llevaría al reino del Preste, que el Greal no era un cuento de hadas y que pronto lo depositaría en sus manos. Federico asentía. –El Greal, ah, el Greal -murmuraba con los ojos perdidos quién sabe dónde–, desde luego con él podría, podría... (Eco 2001: 273).

A la mañana siguiente, Baudolino le contaba que al emperador le regalaría el Greal, la copa en la que había bebido Nuestro Señor.

– Ah, ¿sí? ¿Y cómo es?

– Toda de oro, cuajada de lapislázuli.

– ¿Lo ves que eres ñeco del haba? Nuestro Señor era el hijo de un carpintero y estaba con unos muertos de hambre peor que él;... y tú me sales con que se iba de jarana con un cáliz de oro y pispazúlilis.

... Por todos los diablos, decía Baudolino. Tiene razón este pobre viejo. El Greal debía de ser una escudilla como ésta, sencilla, pobre como el Señor. Por eso quizá esté ahí, al alcance de todos y nunca nadie lo ha reconocido porque durante toda la vida han buscado una cosa que reluce (Eco 2001: 275).

Después de tan sabios, aunque novedosos razonamientos, y después de muerto su padre, coge la escudilla de éste, la lava y la hará pasar desde entonces por la Verdadera Copa, lo que constituye todo una original y atractiva reescritura contemporánea de la materia artúrica, que tanto sigue interesando a los públicos lectores de nuestros días.

Por otra parte, como tan a menudo se ha hecho, la belleza y la sabiduría del mito artúrico se pueden empezar a dar a conocer desde edades muy tempranas. Al respecto, de nuevo se publicaba en España, en 2001 y desde el italiano, un gran volumen recopilatorio de cuentos, *El gran libro de clásicos para los más pequeños*, traducidos desde el original firmado por Clementina Coppini. Los argumentos de estos cuentos son, en realidad, adaptaciones para niños, o, lo que es lo mismo, traducciones libremente adaptadas, o manipuladas, de grandes clásicos de la literatura universal para que adquieran una función, la de entretener y enseñar al público infantil, muy distinta a la de los originales.

Coppini resume y manipula, pensando en los intereses de su nuevo público lector, los asuntos de grandes obras clásicas de ficción del siglo XIX, como es el caso de: *La isla del tesoro*, de Stevenson, *Mujercitas*, de Louisa May Alcott, *La vuelta al mundo de ochenta días*, de Julio Verne, y *Los tres mosqueteros* de Alejandro Dumas. Además se nos incluye una sección titulada: *La leyenda de Merlín y los caballeros de la Tabla Redonda* (Coppini 2001: 155-192). Sin embargo, esta última presenta una notoria peculiaridad: la autora-adaptadora no cita autor original alguno de los cuentos artúricos que recoge en este apartado. Probablemente, se deba buscar la explicación en que bebe de varias fuentes; o en que lo considera un asunto común, patrimonio del pueblo, ya anónimo y de todos, un terreno libre para la acción de creadores y recreadores, como en su tiempo lo fueron los romances castellanos con respecto a los cantares de gesta; o, finalmente, que se trata de un producto literario tan personal y libre, en su opinión, que se haya convertido en un conjunto original que tenga a ella misma por autora original. Sea como sea, lo cierto es que de su lectura atenta, se deduce que estos cuentitos tienen mucho del autor artúrico medieval más importante de todos los tiempos, el inglés Thomas Malory (?-1571) y su *Mort Darthur* (1485).

Sea como sea, lo muy cierto es que la autora nos ofrece un repaso muy completo, en breves capitulitos, de todos los puntos esenciales de las leyendas, así como de sus argumentos más canónicos, con excepción de los trágicos sucesos finales, no muy apropiados para las imaginaciones infantiles: *El nacimiento de Arturo*, *Arturo y Ginebra*, *Viviana*, *la Dama del Lago*, *Gawain busca a Merlín*, *Lanzarote del Lago*, *El caballero Negro*, *La Dolorosa Guardia*, *Arturo y la bruja Camila*, *Lanzarote defiende a Ginebra*, *La perversa Morgana*, y *El secuestro de Ginebra*.

Ya he señalado que la autora italiana tiene muy en cuenta a sus niños lectores, y la función a cumplir por el texto meta, para lo que manipula, en el buen sentido de la palabra, sus materiales muy bien y todo lo necesario. Un ejemplo muy evidente lo encarna el espinoso asunto de Merlín y Viviana, una historia de seducción, engaño y sensualidad, de corrupción, amargura y abandono, de lucha por el poder y de destrucción de ideales muy queridos, con el oscuro encantamiento lamentable y trágico, encerrado en vida para siempre, del mago, la cabeza pensante y protectora de la Tabla Redonda.

El tono de la Coppini es mucho más amable, bonito, feliz y armonioso, un buen ejemplo de auténtico cariño incluso:

Así que, para poder estar cerca de ella, le pedí que me encerrara en una torre transparente, invisible, una torre de aire, para toda la eternidad. Con mis poderes, podía seguir aconsejando y guiando a Arturo, si me necesitaba (Coppini 2001: 163).

Así pues, os hablo desde la torre. Estoy bien aquí. Nada me distrae. Mi única diversión son las visitas de mi amada. No se ha cansado de mí, a pesar de que nos vemos desde hace más de mil años (Coppini 2001: 164).

Cerraré este apartado señalando que el hecho de que la lengua origen de estos dos libros traducidos, el novelón *Baudolino* y los cuentitos artúricos, sea el italiano, no debe tenerse en cuenta más que como una casualidad poco significativa. La gran lengua de origen de la popular literatura artúrica traducida al español será el inglés, y, en alguna medida mucho menor, el francés.

### **Literatura artúrica contemporánea original**

Los dos medios lógicos que poseen los lectores para poder acceder a la materia de Bretaña en español y en soporte papel, ya sea en los antemodernos *libros*, o en los posmodernos *textos* de Barthes, por ejemplo (1987), son o originales o traducciones. Se trata de un hecho empírico o dicotomía al que y a la que acudiré para organizar los apartados siguientes.

## El panorama internacional

La última edición de la *Arthurian Encyclopedia* de Norris J. Lacy (1996), junto al necesario tratamiento exhaustivo de la literatura artúrica medieval europea, desde los arcaicos poemas galeses o antiguas crónicas latinas, hasta los sofisticados *romances* de la Baja Edad Media, dedica innumerables páginas, con sus correspondientes entradas independientes, a los autores artúricos contemporáneos en lengua inglesa, así como a sus obras: es decir al amplio elenco de autores británicos y norteamericanos inspirados en la materia de Bretaña, junto a los diferentes géneros, modelos y tradiciones literarias por ellos adoptados. Se demuestra, en consecuencia, que nos encontramos ante un éxito y un florecimiento de dicha materia sin parangón desde la Edad Media, y de una fuerza creativa extraordinaria que se expande de forma inevitable a otras lenguas y culturas.

La variedad del fenómeno permite, además, a los autores de la *Encyclopedia* clasificar estas obras dentro de los límites de una completa y atractiva tipología que establece cinco grandes apartados, con lo que queda probado no sólo el florecimiento, sino la gran variedad de los materiales producidos: *Retellings*, o modernización-traducción de una obra medieval; *realistic fiction*, o desplazamiento de la materia a un ambiente contemporáneo; *science fiction*, o combinación de lo artúrico con los viajes estelares o la vida extraterrestre; *fantasies*, o predominio de lo maravilloso, sobrenatural o mágico; y *historical fiction*, o una obra de ambiente contemporáneo que regresa a los tiempos medievales de Arturo (Lacy 1996: 136-138).

Llegados a este punto, cabe preguntarse por la razón que dé cuenta lógica tanto de dicho florecimiento como de la tal variedad. Hay una palabra clave que nos permite entenderlo, ya antes señalada, y ésta es *el mito*: la materia artúrica, las obras literarias que se sirven de esta materia, no son sólo literatura, son portadoras de otro lenguaje secundario, profundo e imprescindible para la humanidad, o, lo que es lo mismo, el saber esencial, primitivo y eterno de los pueblos, el saber de ayer, de hoy y de siempre. El mito.

Es bien sabido que después del descrédito del saber mítico acontecido en los siglos XVIII y XIX, atribuible al cientifismo, racionalismo y positivismo, a finales del mismo XIX, y durante todo el XX, el mito volvió con gran fuerza a Occidente, y nunca lo ha abandonado de nuevo hasta el momento: psicoanálisis, surrealismo, absurdo, ocultismo, simbolismo, buena parte de las claves para entender el siglo XX participan de este resurgir.

Todas estas ideas llevan la marca de uno de los pensadores esenciales del siglo XX, promotor de la dignidad del mito donde los haya, Mircea Eliade (1978, 1997). El mito no es un capricho, sino una necesidad del hombre que hace que éstos estén hoy tan vivos como en los tiempos de Homero, aunque hoy se expresen mediante la publicidad, el cine, el cómic, el arte, o cierta literatura, como la artúrica. Por lo que respecta a esta última categoría artística, el mito, aunque puede vivir independiente de ella, tiene una gran predilección por refugiarse y apoyarse en la literatura para embellecerse y hacerse más atractivo. Mito y literatura han realizado un largo viaje juntos, desde la Biblia y los griegos hasta Superman, Flash Gordon y la literatura artúrica contemporánea.

Por último, el mito en el siglo XX se caracteriza por demostrar muy poco respeto por la tradición heredada. Se innovan los motivos míticos, se les vuelve del revés, se busca la originalidad, se les adapta a las nuevas realidades, se les reinterpreta. Es decir, se mantienen los menores vínculos posibles con la tradición, y esto se observa de forma muy clara en las derivaciones contemporáneas de la materia artúrica (los cinco tipos recogidos en la *Encyclopedia* de Lacy).

### **Literatura artúrica original española**

Otro dato muy relevante de esta misma enciclopedia es el hecho de que se incluyen las siguientes entradas independientes acerca de literaturas artúricas medievales: ‘irlandesa’ y ‘galesa’, en lenguas celtas, ‘holandesa’, ‘francesa’, ‘alemana’, ‘italiana’, ‘escandinava’, ‘checa’, ‘inglesa’ y la unidad que podría denominarse ‘española-portuguesa’. Sin embargo, en los tiempos modernos, desde el Renacimiento hasta el siglo XX, sólo se consideran entradas para las tradiciones ‘inglesa’, ‘alemana’, ‘holandesa’ y ‘francesa’. Entre otras, la ‘española’, o ‘española-portuguesa’, no parece existir. No se le reconoce, por ejemplo, ni continuidad ni renacimiento contemporáneo alguno. La maldición paródica de *Don Quijote*, con la conocida quema de los libros artúricos y de caballerías, parece haber supuesto una losa que ha logrado disuadir a literatos y creadores españoles desde entonces.

Sin embargo, esto no es cierto. Como pude demostrar en mi tesis doctoral de 2001 titulada: *Alfred Lord Tennyson y la literatura artúrica contemporánea española de los siglos XIX y XX: traducción, manipulación e intertextualidad*, existe una literatura de esta temática, amplia, variada y de un valor literario innegable. Los dos siguientes listados o corpus de obras y autores, el primero a las obras plenamente artúricas, y el segundo a aquéllas que lo son de forma parcial, secundaria o indirecta, así lo pueden demostrar (Zarandona 2001):

#### **PRIMER CORPUS**

José Zorrilla

*Los encantos de Merlín* (1868)

[poema largo - español]

Alexandre de Riquer

*Crisantemes* (1899)

[poema en prosa - catalán]

Emilia Pardo Bazán

*El Santo Grial* (1899)

[cuento - español]



Magí Morera i Galícia  
*Lohengrin. Impressió* (ca1900)  
[poema - catalán]

Xavier Viura  
*Percival Infant* (1904)  
[poema - catalán]

Jeroni Zanné  
*L'Encís del Sant Divendres* (1905)  
[poema - catalán]

Jeroni Zanné  
*Espectral* (1906)  
[poema - catalán]

Jeroni Zanné  
*Tristany i Isolda* (1906)  
[poema - catalán]

Jeroni Zanné  
*Eliana* (1906)  
[poema - catalán]

Jeroni Zanné  
*A Richard Wagner* (1906)  
[poema - catalán]

Jeroni Zanné  
*El cavaller del temple* (1906)  
[poema - catalán]

Alexandre de Riquer  
*La Bella Dama sens Mercé* (1906)  
[poema - catalán]

Jeroni Zanne

*Deliris de Tristany* (1909)

[poema - catalán]

Alexandre de Riquer

*El poema del bosch: Sonet* (1910)

[poema - catalán]

Alexandre de Riquer

*El poema del bosch: «Cant I. El bosch»* (1910)

[poema largo - catalán]

Alexandre de Riquer

*El poema del bosch: «Cant VIII. Escalibor»* (1910)

[poema largo - catalán]

Emilia Pardo Bazán

*La última fada* (1916)

[novela corta - español]

Ramón Cabanillas

*A noite estrelecida: «A espada Escalibor»* (1926)

[poema largo - gallego]

Ramón Cabanillas

*A noite estrelecida: «O cabaleiro do Sant Grial»* (1926)

[poema largo - gallego]

Ramón Cabanillas

*A noite estrelecida: «O soño do rei Arturo»* (1926)

[poema largo - gallego]

Benjamín Jarnés

*Viviana y Merlin. Leyenda* (1929)

[cuento - español]

Benjamín Jarnés

*Viviana y Merlín. Leyenda* (1930, 1936)

[novela - español]

Jeroni Zanné

*Rimes d'amor i reverencia* (1934)

[poema - catalán]

Álvaro Cunqueiro

*Los países del señor Merlín* (1953)

[ensayo - español]

Álvaro Cunqueiro

*La flauta de Merlín* (1953)

[ensayo - español]

Álvaro Cunqueiro

*Carta de Irlanda* (1955)

[ensayo - español]

Álvaro Cunqueiro

*Merlín e familia e outras historias* (1955)

[novela - gallega]

Álvaro Cunqueiro

*Epílogo para El baladro de sabio Merlín* (1956)

[ensayo - español]

Álvaro Cunqueiro

*El caballero, la muerte y el diablo y otras dos o tres historias* (ca1940, 1956)

[cuento - español]

Álvaro Cunqueiro

*Merlín y familia y otras historias* (1957)

[novela - español]

Xosé Luis Méndez Ferrín

*Percival* (1958)

[cuento - gallego]

Álvaro Cunqueiro

*Merlín y Don Pedro el Cruel* (1958)

[ensayo - español]

Álvaro Cunqueiro

*La tumba de Arturo* (1962)

[ensayo - español]

Álvaro Cunqueiro

*La flor de los caminos* (1965)

[ensayo - español]

Álvaro Cunqueiro

*O Graal* (1968)

[ensayo - gallego]

Álvaro Cunqueiro

*A maravillosa historia de Tristán e Isolda* (1970)

[ensayo - gallegol]

Álvaro Cunqueiro

*Merlín en Carmarther* (1970)

[ensayo - español]

Gonzalo Torrente Ballester

*La saga/fuga de J.B.* (1972)

[novela - español]

Carmelina Sánchez-Cutillas

*Matèria de Bretanya* (1976)

[autobiografía - catalán]

Álvaro Cunqueiro  
*Pasei a porta* (1977)  
[poema - gallego]

Leandro Carré  
*El Santo Grial del Cebreiro* (1977)  
[leyenda en prosa - español]

Leandro Carré  
*Galaaz y el Santo Grial* (1977)  
[leyenda en prosa - español]

Álvaro Cunqueiro  
*Tristán García* (1979)  
[cuento - español]

Álvaro Cunqueiro  
*Merlín misionero* (1980)  
[ensayo - español]

Álvaro Cunqueiro  
*Dona Flamenca* (1980)  
[poema - gallego]

Xosé Luis Méndez Ferrín  
*Amor de Artur* (1982)  
[novela corta - gallegon]

Darío Xohán Cabana  
*Cebreiro en materia de Bretaña* (1982)  
[poema - gallego]

Darío Xohán Cabana  
*A invasión* (1982)  
[cuento - gallego]

Joseba Sarrionandia

*Ginebra erregina herbestean* (1983)

[cuento - vasco]

Paloma Díaz-Mas

*El rapto de Santo Grial o El Caballero de la Verde Oliva* (1984)

[novela - español]

Luigi Anselmi

*Beefeater* (1985)

[poema - vasco]

Carlos González Reigosa

*Irmán Rei Artur: «A tentación de Lanzarote»* (1987)

[cuento - gallego]

Carlos González Reigosa

*Irmán Rei Artur: «Amor de Merlín»* (1987)

[cuento - gallego]

Carlos González Reigosa

*Irmán Rei Artur: «A morte do rei Artur»* (1987)

[cuento - gallego]

Darío Xohán Cabana

*Guenebra* (1987)

[poema - gallego]

Darío Xohán Cabana

*Galván en Demonte* (1989)

[poema - gallego]

Darío Xohán Cabana

*Galván en Saor* (1989)

[novela - gallego]

Joan Perucho

*La fata Morgana* (1990)

[ensayo - catalán]

Joseba Sarrionandia

*Amorante ausarta* (1990)

[cuento - vasco]

Ricardo Carvalho Calero

*Soneto* (1991)

[poema - gallego]

Álvaro Cunqueiro

*A xénese da novela occidental* (1991)

[ensayo - gallego]

Joseba Sarrionandia

*Eguziak ortza urdinean nabegatzen* (1996)

[cuento - vasco]

Joseba Sarrionandia

*Ezpata hura arragoan* (1996)

[cuento - vasco]

Xosé Luis Méndez Ferrín

*Lanzarote ou o sabio consello* (1997)

[cuento - gallego]

Graciela Montes

*Arturo, el dueño de la espada* (2001)

[cuento para niños - español]

Graciela Montes

*El mago Merlín* (2001)

[cuento para niños - español]

Graciela Montes

*El misterio del Santo Grial* (2001)

[cuento para niños - español]

Graciela Montes

*Lanzarote, el caballero enamorado* (2001)

[cuento para niños - español]

Graciela Montes

*Tristán e Isolda* (2001)

[cuento para niños - español]

Graciela Montes

*El caballero del León* (2001)

[cuento para niños - español]

Graciela Montes

*Perceval y el caballero Rojo* (2001)

[cuento para niños - español]

Graciela Montes

*La hija del rey* (2001)

[cuento para niños - español]

Manuel Vázquez Montalbán

*Erec y Enide* (2002)

[novela - español]

## **SEGUNDO CORPUS**

José Ojea

*Énide* (1883)

[leyenda en prosa - español]

Vicente Blasco Ibáñez



*Tristán sepulturero* (1887)

[cuento - español]

Benito Pérez Galdós

*Tristana* (1892)

[novela - español]

Xavier Viura

*La vida nova* (1902)

[poema largo - catalán]

Armando Palacio Valdés

*Tristán o el pesimismo* (1906)

[novela - español]

Jeroni Zanné

*Bianca Maria degli Angeli* (1912)

[novela corta - catalán]

Benjamín Jarnés

*Tántalo* (1935)

[novela - español]

Benjamín Jarnés

*En el mundo de Viviana y Merlín* (1936)

[ensayo - español]

Álvaro Cunqueiro

*As crónicas do Sochantre* (1956)

[novela - gallego]

Joan Perucho

*Llivre de cavalleries* (1957)

[novela - catalán]

Álvaro Cunqueiro  
*Inventando Bretaña* (1959)  
[ensayo - español]

Álvaro Cunqueiro  
*Las historias de Llwyn* (1961)  
[ensayo - español]

Álvaro Cunqueiro  
*San Criduec y su palma* (1963)  
[ensayo - español]

Álvaro Cunqueiro  
*Los guardianes de la cruz* (1964)  
[ensayo - españolh]

Álvaro Cunqueiro  
*Peregrinos de Bretaña* (1964)  
[ensayo - español]

Álvaro Cunqueiro  
*Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca* (1972)  
[novela - español]

Álvaro Cunqueiro  
*El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes* (1974)  
[novela - español]

Joan Perucho  
*Les aventures del cavaller Kosmas* (1981)  
[novela - catalán]

Jaume Fuster  
*L'illa de les tres taronges* (1983)  
[novela - catalán]

Jaume Fuster

*L'anell de ferro* (1985)

[novela - catalán]

Xosé Luis Méndez Ferrín

*Arnoia, Arnoia* (1985)

[novela - gallega]

Paloma Díaz-Mas

*Tras las huellas de Artorius* (1985)

[novela - español]

Xosé Luis Méndez Ferrín

*Bretaña, Esmeraldina* (1987)

[novela - gallega]

Jaume Fuster

*El jardi de les tres palmeres* (1993)

[novela - catalán]

Ana María Matute

*Olvidado Rey Gudú* (1998)

[novela - español]

Ana María Matute

*Aranmanoth* (2000)

[novela - español]

La literatura artúrica española de los siglos XIX, XX e, incluso, XXI, puedo afirmar que está escrita en todas las lenguas de España; que hace gala de un gran interés literario, con un buen conjunto de obras maestras originalísimas, con cambios radicales respecto a la tradición; que ha disfrutado de una recepción escasa, al estar muchas de estas obras agotadas, escritas en lenguas minoritarios no traducidas, ser rarezas bibliográficas, o esfuerzos aislados entre sí; así como sufrido de la falta de aprecio por parte de los estudiosos: críticos e historiadores de la literatura, que no han sabido elaborar o tomar y hacer tomar conciencia de su existencia, unidad o continuidad. La ampliación de estos listados para llegar a abarcar toda la península Ibérica, con la vertiente portuguesa, hasta recuperar la comunidad creativa medieval, y con la vertiente

iberoamericana, donde tienen que existir auténticas joyas por descubrir en países tan abiertos a las corrientes culturales foráneas como Colombia, Argentina o Brasil, etc., permanece como una tarea pendiente.

### **Literatura artúrica contemporánea traducida**

Con la literatura artúrica española, contemporánea y traducida ocurre todo lo contrario a lo expuesto para la literatura original, como se verá en los datos de interés que se exponen a continuación. No se tratará de una visión exhaustiva pero sí muy representativa.

Las traducciones al español de volúmenes de materia artúrica realizados en los últimos decenios pueden clasificarse en dos grandes grupos: a) La traducción de grandes clásicos europeos medievales, que de esta forma se modernizan y popularizan; y b) traducciones de obras de ficción muy recientes, la mayoría escritas originalmente en lengua inglesa. En estos dos frentes se satisface, muy principalmente, la sed evidente del público español por los temas artúricos.

#### **Las traducciones medievales**

La traducción al español y la reedición contemporánea de textos artúricos medievales debe mucho, en primer lugar, a la labor emprendida, durante los años 80 y 90 del pasado siglo, por la Editorial Siruela, con su colección, ya cerrada, de *Selección de Lecturas Medievales*. Dicha colección incluía textos artúricos en sus números: 1, 7, 8, 9, 14-15-16, 19, 21, 22, 25, 26, 28, 29-30, 31 y 43, la mayoría traducidos por primera vez al español, desde las variedades medievales de las lenguas latina, galesa, francesa, inglesa o alemana. En concreto, los títulos de los mismos son los siguientes:

- Anónimo: *Sir Gawain y el caballero verde*.
- Chrétien de Troyes: *El Caballero del León*.
- Geoffrey de Monmouth: *Historia de los Reyes de Britania*.
- Geoffrey de Monmouth: *Vida de Merlín*.
- Thomas Malory: *La muerte de Arturo* (tres volúmenes).
- Anónimo: *Perlesvaus o El Alto Libro del Graal*.
- Anónimo: *Lais bretones*.
- Chrétien de Troyes: *Erec y Enid*.
- Gottfried von Strassburg: *Tristán e Isolda*.
- María de Francia: *Lais*.
- Anónimo: *Mabinogion*.
- Anónimo: *Historia de Merlín*.
- Chrétien de Troyes: *El cuento del Grial*.
- Anónimo: *La leyenda de Tristán e Iseo*.

El gran éxito de la colección, totalmente agotada, ha llevado a la editorial a inaugurar una nueva en la misma línea, denominada esta vez *Biblioteca Medieval Siruela*, donde se han ido reeditando algunas de las obras artúricas de la primera serie, así como otros volúmenes novedosos de esta materia, como es el caso del que abrió la colección:

- Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, traducido desde el alemán por Antonio Regales y publicado el año 1999.

En segundo lugar, es necesario aproximarse a la labor en este campo de otra empresa española de publicaciones: Alianza Editorial, la cual, en sus colecciones de libros de bolsillo y a precio reducido, publicó en los años 80 del siglo pasado, mucho antes que en inglés, por ejemplo, la llamada *Vulgata* artúrica, traducida por Carlos Alvar, autor también de un conocido diccionario de mitología artúrica en español. La *Vulgata* fue una recopilación medieval francesa del siglo XIII, en prosa, fruto de la prosificación de versos anteriores de muchos trovadores, de cientos de páginas, de todos los ciclos artúricos. Continuaciones y resúmenes de este magno texto ya fueron traducidas en la Edad Media a las lengua ibéricas: castellano, gallego-portugués y catalán, de las cuales se conservan fragmentos más o menos amplios.

El esfuerzo de Alvar se plasma en nueve volúmenes titulados: *La búsqueda del Santo Grial*, *Lanzarote del Lago* (1-7), y *La muerte del Rey Arturo*, que han sido reeditados numerosas veces. Resulta muy curioso, en consecuencia, comprobar cómo un remoto texto medieval, gracias a la traducción, se convierte en un texto muy leído y muy vendido en el siglo XX. Un éxito de recepción para una composición que, si se analiza bien, no debería ser motivo de sorpresa, pues ya disfrutó ésta de la misma suerte, y aún mucho mayor, en la Baja Edad Media.

El último ejemplo de este fenómeno lo constituye la última colección de Alianza Editorial sobre el tema, su nuevo proyecto de libros de bolsillo muy económicos llamado Biblioteca Artúrica, donde la traducción de Alvar se va reeditando de nuevo poco a poco, así como otros volúmenes de temática artúrica.

### **Las traducciones contemporáneas**

El segundo grupo destacado de traducciones artúricas al español es aquél que se nutre de originales ingleses y franceses de última hora, representantes señeros del auge del género en los últimos tiempos, que se traducen de inmediato y con gran éxito de recepción entre los lectores españoles. De nuevo sin ánimo de exhaustividad, éstos serían los ejemplos más afortunados:

- Barron, T.A. (1999). *Los años perdidos de Merlín. Trilogía del joven Merlín - Volumen I*. Traducción de Víctor Lorenzo. Barcelona: Timun Mas.

Barron, T.A. (2000). *Los siete cantares de Merlín. Trilogía del joven Merlín - Volumen 2*. Traducción de Víctor Lorenzo. Barcelona: Timun Mas.

Barron, T.A. (2000). *Los fuegos de Merlín. Trilogía del joven Merlín - Volumen 3*. Traducción de Víctor Lorenzo. Barcelona: Timun Mas.

Barron, T.A. (2001). *El espejo de Merlín. Las aventuras del joven Merlín - Volumen 4*. Traducción de Víctor Lorenze. Barcelona: Timun Mas.

Bédier, Joseph (1995). *La historia de Tristán e Iseo*. Traducción de Lluís Maria Todó. Barcelona: Sirmio - Quaderns Crema.

Bradley, Marion Zimmer (2000). *Las nieblas de Avalón*. Traducción de Edith Zilli. Barcelona: Ediciones Salamandra.

Chopra, Deepak (1996). *El regreso de Merlín*. Traducción de Roser Berdagué. Barcelona: Martínez Roca.

Cochran, Molly & Warren Murphy (1993). *El regreso del Rey Arturo*. Traducción de Ramón Alonso. Barcelona: Grijalbo-Mondadori.

Cornwell, Bernard (1997). *El rey del invierno. Novela del rey Arturo. Crónicas del Señor de la guerra I*. Traducción de Concha Cardeñoso. Barcelona: Ediciones Península.

Cornwell, Bernard (1998). *El enemigo de Dios. Novela del rey Arturo. Crónicas del Señor de la guerra II*. Traducción de Concha Cardeñoso. Barcelona: Ediciones Península.

Cornwell, Bernard (1998b). *Excalibur. La novela del rey Arturo. Crónicas del Señor de la Guerra, III*. Traducción de Concha Cardeñoso. Barcelona: Península.

Crossley-Holland, Kevin (2001). *Arturo. La piedra de la leyenda*. Traducción de Rosa Pérez. Barcelona: Ediciones B.

Foss, Michael (2001). *El mundo de Camelot*. Traducción de Pilar Tutor. Gerona: Tikal Ediciones.

Green, Roger Lancelyn (1996). *El Rey Arturo y sus caballeros de la Tabla Redonda*. Traducción de José Sánchez Compañy. Madrid: Ediciones Siruela.

Lawhead, Stephen R. (1989). *Taliesin. Ciclo Pendragon I*. Traducción de Gemma Gallart. Barcelona: Timun Mas.

Lawhead, Stephen R (1989). *Merlín. Ciclo Pendragon 2*. Traducción de Gemma Gallart. Barcelona: Timun Mas.

Lawhead, Stephen R. (1992). *Arturo. Ciclo Pendragon 3*. Traducción de Gemman Gallart. Barcelona: Timun Mas.

Lawhead, Stephen R. (1996). *Pendragon. Ciclo Pendragon 4*. Traducción de Gemma Gallart. Barcelona: Timun Mas.

Lawhead, Stephen R. (2001). *Grial. Ciclo Pendragon 5*. Traducción de Gemma Gallart. Barcelona: Timun Mas.

Mallory, James (2000). *Merlín. La vieja magia*. Traducción de Albert Solé. Barcelona: Plaza y Janés.

Mallory, James (2000). *Merlín. El mago del Rey*. Traducción de Albert Solé. Barcelona: Plaza y Janés.

Mallory, James (2000). *Merlín. El fin de la magia*. Traducción de Albert Solé. Barcelona: Plaza y Janés.

Markale, Jean (1996). *El Ciclo del Grial 1. El nacimiento del rey Arturo*. Traducción del francés de José Ramón Monreal. Barcelona: Martínez Roca.

Markale, Jean (1996). *El Ciclo del Grial 2. Los Caballeros de la Tabla Redonda*. Traducción del francés de José Ramón Monreal. Barcelona: Martínez Roca.

Markale, Jean (1997). *El Ciclo del Grial 3. Lanzarote del Lago*. Traducción del francés de José Ramón Monreal. Barcelona: Martínez Roca.

Markale, Jean (1997). *El Ciclo del Grial 4. El Hada Morgana*. Traducción del francés de José Ramón Monreal. Barcelona: Martínez Roca.

Markale, Jean (1997). *El Ciclo del Grial 5. Gauvain y los caminos de Avalón*. Traducción del francés de José Ramón Monreal. Barcelona: Martínez Roca.

Markale, Jean (1997). *El Ciclo del Grial 6. Perceval el Galés*. Traducción del francés de José Ramón Monreal. Barcelona: Martínez Roca.

Markale, Jean (1999). *Los Caballeros de la Tabla Redonda*. Traducción de José Ramón Monreal. Colección Novela Histórica. Barcelona: Martínez Roca.

Miles, Rosalind (1999). *Ginebra. Reina del País del Verano*. Traducción de Eduardo G. Murillo. Barcelona: Plaza y Janés.

Miles, Rosalind (2000). *Lanzarote. El caballero del Lago Sagrado*. Traducción de Inés Belaustegui Trías. Barcelona: Plaza y Janés.

Miles, Rosalind (2000). *Galahad. El hijo del Santo Grial*. Traducción de Carlos Milla Soler. Barcelona: Plaza y Janés.

Pyle, Howard (1996). *El Rey Arturo y su caballeros*. Traducción de María Ulloa. Ilustraciones de Howard Pyle. Apéndice de Juan Tébar. Madrid: Anaya.

Rio, Michel (1989). *Merlín*. Traducción del francés de Manuel Serrat Crespo. Barcelona: Muchnik.

Rio, Michel (1994). *Merlín*. Traducción del francés de Alberto Conde. Madrid: Debate.

Steinbeck, John (1982). *Los hechos del Rey Arturo y sus nobles caballeros*. Según la obra de Sir Thomas Malory y otras fuentes. Traducción de Carlos Gardini. Barcelona: Edhasa-Sudamericana.

Steinbeck, John (1999). *Los hechos del rey Arturo y sus nobles caballeros*. Colección Novela Histórica de la Edad Media. Barcelona: Planeta-DeAgostini.

Stewart, Mary (1995). *La cueva de crystal*. Traducción de M. Antonia Oliver. Barcelona: Ediciones B-Grupo Z.

Stewart, Mary (1995). *La colinas huecas*. Traducción de M. Antonia Oliver. Barcelona: Ediciones B-Grupo Z.

Stewart, Mary (1992). *El último encantamiento*. Traducción de Pilar Daniel. Barcelona: Ediciones B-Grupo Z.

White, Terence H. (1982). *La leyenda del Rey Arturo I. La espada de piedra*. Versión de Fernando Corripio. Madrid: Debate.

White, Terence H. (1983). *La leyenda del Rey Arturo II. La reina del aire y las tinieblas*. Versión de Fernando Corripio. Madrid: Debate.

White, Terence H. (1983). *La leyenda del Rey Arturo III. El caballero malhecho*. Versión de Fernando Corripio. Madrid: Debate.

White, Terence H. (1983). *La leyenda del Rey Arturo IV. Una vela al viento*. Versión de Fernando Corripio. Madrid: Debate.

White, Terence H. (1992). *El libro de Merlín*. Versión castellana de Enrique Hegenwicz. Madrid: Debate.

White, Terence H. (2002). *Camelot*. Traducción de Fernando Corripio. Barcelona: Plaza y Janés.

Wu, William F. e Isaac Asimov (1998). *Robots en el tiempo. Invasor*. Traducción de Enric Tremps. Barcelona: Planeta.

Destaca todo este conjunto de imaginación y recreación artúrica contemporánea, por lo cuidado de la presentación externa de las ediciones traducidas (ilustraciones, calidad de materiales), por la abundancia de títulos, y por la popularidad y el éxito de ventas de los mismos. Todo un fenómeno empírico literario y traductor, el que acabo de enumerar y describir, que necesita ser explicado de alguna manera. Los modernos Estudios de Traducción permiten entenderlo en buena medida desde algunos de sus planteamientos teóricos, pero antes creo conveniente hacer un breve comentario sobre la



literatura española contemporánea que nos permitirá tener acceso a ciertas claves interpretativas de gran utilidad.

La literatura española de creación del siglo XX, y de otros siglos, no ha ido nunca mucho por los derroteros de la fantasía y la imaginación de forma prioritaria. Lo suyo ha sido siempre otra cosa. Camilo José Cela (1916-2002), por ejemplo, destacó por sus novelas *La familia de Pascual Duarte* (1942), un drama rural, *Viaje a la Alcarria* (1948), un libro de viajes, y *La colmena* (1951), novela de costumbrismo urbano. Miguel Delibes (1920- ) por *Cinco horas con Mario* (1979), costumbrismo urbano, *Los santos inocentes* (1981), drama rural, y *El hereje* (1998), novela histórica. Y Francisco Umbral (1935-2007) por *Memorias de un niño de derechas* (1972), *Las ninfas* (1975), *Los helechos arborescentes* (1980), o *El hijo de Greta Garbo* (1982), todos ellos libros de recuerdos de infancia, realismo social, debates ideológicos, sátira de costumbres y humor negro.

No es cierto tampoco que todo el panorama literario español del siglo XX haya sido tan monótono o monocorde. Son bien conocidas las dos voces discordantes de Álvaro Cunqueiro (1911-1981) y Joan Perucho (1920-2003) que surgieron desde la periferia peninsular y en lenguas minoritarias, para perturbar en cierta medida las aguas estancadas del realismo y la denuncia en el simbólico año 1957, con la publicación, al tiempo y respectivamente, de *Merlín e familia* y *Llibre de Cavalleries*. El primero rebosa de fantasía, imaginación y materia artúrica por los cuatro costados. El segundo lo mismo, al tiempo que exhibe una influencia artúrica firme de un clásico artúrico norteamericano del siglo XIX, el *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889) de Mark Twain.

Se trataba sin duda de una rebelión de la fantasía contra el realismo imperante por la que hubo que pagar un precio. Lo cierto es que las cosas no comenzaron a cambiar hasta la publicación años después de *Cien años de soledad* en 1967. Mientras tanto, Cunqueiro fue muy criticado e incompendido. Se le dijo de todo: escapista, ridículo, etc. Lo mismo sufrió Perucho, lo que le llevó a no escribir ni novelas ni nada semejante hasta muchísimos años después, en concreto, hasta 1981, cuando volvió a las andadas al haberse tornado el ambiente más propicio. El daño, sin embargo, ya estaba hecho, pues su primera novela tardó veinticinco años en reeditarse en catalán y veinte en ser traducida al castellano.

Otro caso paradigmático es el de Ana María Matute (1926- ), cuyas novelas también estuvieron marcadas por los dramas de infancia, la Guerra Civil, el neorrealismo, el compromiso ideologizado y la lucha comprometida, en su caso con el esfuerzo añadido y confeso de la represión de una veta personal, o fuerte tendencia, en favor de la imaginación y la fantasía. Sin embargo, después de un largo silencio creador, sorprendía a todos, a finales del siglo XX, con dos novelas totalmente diferentes: *Olvidado Rey Gudú* (1998), y *Aranmanoth* (2000), rebosantes de fantasía y mitos, hadas y gnomos, e, incluso, un ambiente medieval caballeresco casi artúrico. Fueron un éxito completo de lectores y ventas. Sin embargo, y a pesar de los años transcurridos, todavía fue la autora objeto de duras críticas por haber abandonado el realismo, por colegas tan irredentos como Francisco Umbral.

Lo que además consiguió Ana María Matute es demostrar que no es cierto que al pueblo español no le guste la literatura fantástica, incluso la nacional, si los éxitos recientes de *El señor de los anillos* o *Harry Potter* pueden dejar algún lugar para la duda.

Las teorías de llamado polisistema conciben a una cultura cualquiera como un conjunto de sistemas o polisistema (Véase: Even-Zohar 1979, 1999 y Toury 1981, 1999). Cada uno de estos sistemas que forman el conjunto completo, el literario por ejemplo, también son a su vez un nuevo polisistema integrado por otro conjunto de sistemas. Dentro de una literatura, nos encontraríamos, en consecuencia, varios sistemas literarios complementarios, organizados jerárquicamente, en equilibrio inestable y en una lucha permanente por desplazarse unos a otros o mantener su presencia. La diferencia básica se establece entre los sistemas centrales o canónicos, lo que se llama la buena literatura, y los secundarios o marginales, que no gozan del aprecio de los entendidos. Entre estos segundos se suelen encontrar la literatura infantil y juvenil, la literatura de género (sentimental, policiaca, de ciencia-ficción ...), y las traducciones. Como ya he mencionado, las fronteras no están claras y cambian muy a menudo, al surgir fuerzas innovadoras y subversivas que cambian el *statu quo* según se suceden en el tiempo las diferentes épocas literarias.

Aparte, dentro de este entramado, la traducción puede jugar papeles muy distintos. Puede ser esencial en polisistemas débiles, con escasa producción propia o recursos creativos autóctonos, que han de recurrir necesariamente a la traducción de materiales ajenos, para innovar o fortalecer el propio sistema. Este es el caso de naciones jóvenes o de culturas en crisis. Los grandes polisistemas asociados a culturas literarias de gran tradición, solidez y antigüedad, con abundante creación propia, no dependen apenas de la traducción para desarrollarse, la cual se vuelve un fenómeno marginal, que no resulta una fuerza innovadora, sino que se adapta a lo que hay y domina.

España es una nación que posee una tradición literaria centenaria, fuerte y muy creativa en general, pero tiene también sus puntos débiles, como es el caso de la literatura fantástica. En este campo en general, y en el de la literatura artúrica en particular, depende en muy gran medida de la traducción. Como le ocurre al cine español en general respecto a Hollywood, los autores españoles de literatura fantástica no pueden competir con las traducciones fantásticas foráneas, que son muy populares entre los lectores de aquí. El polisistema inglés es demasiado poderoso, sobre todo en el terreno de lo fantástico, con lo que se produce un evidente colonialismo cultural en este terreno.

Por todo esto, se puede concluir que la literatura artúrica es muy popular en España gracias a la literatura artúrica traducida, como se ha visto en los ejemplos mencionados. Esto no quiere decir que no exista una literatura artúrica original española, que sí que existe, como también se ha podido comprobar en páginas anteriores.

Pero, lo que ocurre es que, a pesar de su indudable interés y calidad literaria, su recepción e impacto entre los lectores es mucho menor que el de las traducciones y menor de lo que debería ser y merece en toda ley.

## Bibliografía

BARTHES, Roland (1987). *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del collège de france*. Traducido por Nicolás Rosa y Oscar Terán. Madrid: Siglo XXI.

COPPINI, Clementina (2001). «La leyenda de Merlín y los caballeros de la Tabla Redonda», en *El gran libro de clásicos para los más pequeños*. Traducción de Josefina Caball Guerrero. Ilustrado por Tony Wolf. Barcelona: Editorial Molino, pp. 155-192.

ECO, Umberto (2001). *Baudolino*. Traducción de Helena Lozano Millares. Barcelona: Lumen.

ELIADE, Mircea (1978). *Mito y realidad*. Madrid: Guadarrama/Punto Omega.

ELIADE, Mircea (1997). *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*. Madrid: Alianza.

EVEN-ZOHAR, Itamar (1979). «Polysystem Theory», in *Poetics Today*, i, 1-2, Autumn. Tel Aviv: Tel Aviv University Press, pp. 287-310.

EVEN-ZOHAR, Itamar (1999). «La posición de la literatura traducida en el polisistema literario», en *Teoría de los Polisistemas*. Traducción de Montserrat Iglesias Santos. Madrid: Arco/Libros, pp. 223-231.

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

TOURY, Gideon (1981). «Translated Literature: System, Norm, Performance. Toward a TT-Oriented Approach to Literary Translation», in *Poetics Today*, vol. 2:4. Tel Aviv: Tel Aviv University Press, pp. 9-27.

TOURY, Gideon (1999). «La naturaleza y el papel de las normas en traducción», en *Teoría de los Polisistemas*. Traducción de Amelia Sanz Cabrerizo. Madrid: Arco/Libros, pp. 233-255.

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