

RELIQUIAS SAGRADAS: VIAJEROS Y EL SANTO GRIAL

ROGER SIMPSON

Universidad de East Anglia

La industria turística actual a menudo afirma, en guías y páginas digitales inglesas de viajes, basadas en fuentes italianas y españolas, que el Santo Grial puede visitarse en algunas iglesias de España e Italia. ¹ A pesar de que dicha afirmación no sorprende demasiado a día de hoy, sin duda sí lo hubiera hecho en Gran Bretaña durante los primeros años del renacer artúrico, ya que a pesar de que las raíces del renacer están fuertemente entrelazadas con las de escritos contemporáneos sobre viajes, a los británicos que realizaron las primeras exploraciones, tanto en su propio país como en el extranjero, no les importaban demasiado los objetos, localizaciones o leyendas relacionadas con el Grial. ²

Aunque ahora parece que en los medios de comunicación actuales la palabra Grial aparece con más frecuencia que los nombres de Arturo y Merlín, durante la primera mitad del siglo XIX el Grial no era un término de uso en el lenguaje corriente. En el archivo digital de *The Times*, por ejemplo, la palabra no aparece mencionada en ningún momento por aquella época. Por el contrario, el nombre y los rasgos personales del Rey Arturo y de Merlín eran muy conocidos, ya que a menudo se empleaban dentro de un contexto pseudohistórico derivado de Godofredo de Monmouth o de recopilaciones del folclore regional. El conocimiento del Grial, por el contrario, radicaba en una fuente diferente y más puramente literaria, ya que provenía de un romance caballeresco más que de un impulso de interés por la historia; es decir, del resurgimiento del interés por la literatura medieval, ejemplificado con la gran cantidad de nuevas ediciones de *Le Morte Darthur* de Malory que aparecieron entre 1816 y 1817, y con los divulgados resúmenes de literatura medieval artúrica que aparecen en la obra

de George Ellis *Specimens of Early English Metrical Romances* (1805) y en *History of Fiction* de John Colin Dunlop (1814). Su muy anunciada transición hacia la poesía contemporánea se debió en gran medida a Walter Scott, cuyo *Marmion* (1808) recapitula brevemente cómo el pecador e inconfeso Campeón del Lago (Lanzarote) “se embarcó en la santa búsqueda del Sangreal, / Y, en sueños, contempló la divina visión”.

³ Esta pionera descripción alcanzó la fama rápidamente y a ella le siguieron otras alusiones al Sangreal en verso de la mano de tres clérigos anglicanos: Henry Hart Milman, Reginald Heber y Charles Hoyle. De estos, Milman hace solo una mera referencia en *Samor* (1818) “al casto Perceval, quien triunfó en la búsqueda del Sangreal”, mientras que el relato de Heber en su inacabada *Morte d'Arthur* (h.1812) es más detallado ya que en él se describe cómo en un altar de la corte de Arturo “con lámparas brillantes y plateadas siempre encendidas, / Y una cruz de plata” se conserva un “cáliz de brillo celestial” cuyo “borde hueco irradia una luz suave y cálida, eterna y propia”. Esta es la “la urna honrada por los tiempos”, “el Grial tres veces consagrado”, que estaba, según relata una apostilla, hecho de oro “según nos cuenta el romance original”. ⁴ Hoyle nos proporciona un tratamiento de la leyenda más extenso y mucho más original. En su topográfico poema *The Pilgrim of The Hebrides* (1830), que presenta una visión ensoñadora de los montes Grampianos, , el autor introduce una historia sobre el Grial que se inspira no solo en Malory sino también en un poema alemán mucho menos conocido del siglo XIII: *Der jungere Titurel* de Albrecht. En la versión de Hoyle, el “Cáliz Sagrado” (como él lo llama) aparece brevemente en un banquete de la corte, y más tarde el caballero Titurel parte en su búsqueda. Solo a él se le concede el privilegio de contemplarlo tras atravesar Gran Bretaña, la Galia y los Pirineos bajo unas condiciones celestes que presagian que sufriría lo mismo que le aconteció al buscador de Alfred Tennyson en “Sir Galahad”:

Mientras avanza hacia delante, a izquierda y derecha
El cielo está oscurecido, y las tempestades le acechan.
Mientras que mucho antes, en brillante aparición,
Se le mostró el frontispicio y las escaleras del cielo
En donde las dichosas jerarquías de la luz
Ascendiendo y descendiendo mecen la corona
De oro, la vestidura blanca y la rama de palmera,
Y en torno al cáliz cantan el salmo sacramental.⁵

Tras haberle ayudado ángeles a construir un santuario en una montaña cercana a Salvatierra (no se deja claro donde está) para albergar temporalmente el Grial, se le pide más tarde, no obstante, que vuelva sobre sus pasos para llevar “el sagrado recipiente” a “los reinos bárbaros más allá de las puertas del alba”, hasta que sea capaz de encontrar “la última morada de la visión y ocupar el lugar que le corresponde”. Algún día esta búsqueda la retomarán “sus hermanos de armas” y “la flor de la corte de Arturo”.

Sin embargo, este tratamiento novedoso del tema que realiza Hoyle, aparentemente no se reeditó nunca, por lo que la obra no fue muy conocida. Por lo tanto, su recepción supone un contraste total con la del "Sir Galahad" de Tennyson's, que se compuso en 1834 aunque no se publicara hasta 1842. Este no fue solamente un poema dedicado por completo al asunto del Grial, y el más original de todos primeros poemas de Tennyson de contenido artúrico (las historias de la Dama de Shalott, la muerte de Arturo y el amor entre Lanzarote y Ginebra ya habían sido contadas con anterioridad por sus contemporáneos), sino que además se convirtió en el poema clave del siglo XIX sobre el Grial e influyó durante largo tiempo en innumerables poetas y

pintores. Diversos ecos traicionan la fuente “maloriana” del poema, pero el caballero de Tennyson ha sido desposeído parcialmente de su contexto dramático original ya que, como ejemplo moral, viaja eternamente hacia delante, hacia “¡la sagrada visión!, ¡la sangre de Dios!”: un premio que puede parecer cercano pero que por el momento es un Grial inalcanzable. ⁶

En resumen, todas esas creaciones poéticas fueron tratadas como simples leyendas, como ficciones literarias, como creaciones imaginarias y no se pretendía que representaran una verdad histórica como tal. A pesar de ello, ya desde el segundo cuarto del siglo XIX podemos encontrar evidencias que prueban que existe un fuerte interés por un Grial físico, y a pesar de que estos relatos fueron escritos o traducidos por británicos, sus tesoros no se encontraban en Gran Bretaña, sino en la Europa continental: en Alemania, Italia y España.

Los cuatro relatos escritos a los que he seguido la pista estaban relacionados con el mundo del coleccionismo de antigüedades históricas, lo que ayudó a que se crearan, dentro del medievalismo, las condiciones necesarias para que se produjera el renacer artúrico a principios del siglo XIX.

Mi primer ejemplo es un relato corto llamado “The Spectre Unmasked: A Tale from the German”, el cual se publicó en el *New Monthly Magazine* en 1824. ⁷ Tanto su autor, como el del original en alemán, son desconocidos. La historia comienza en Wallbach, en el alto Rin, a comienzos de la década de 1800 cuando al narrador se le pide asesoramiento acerca de la rehabilitación de un antiguo convento. Dicho narrador llegará sin avisar, por lo que el arrendatario, un anticuario, no se encuentra allí. Sin embargo, esa misma noche le despierta una “esbelta y blanca figura de mujer” que lo llama haciéndole señas. Él tiene el valor de atreverse a seguir a esta aparición y es entonces cuando, de repente, el dormitorio se derrumba a sus espaldas. La dama

desaparece. Muchos años después sucede que el narrador se encuentra con un profesor que le muestra “una hermosa y antigua copa” que había comprado en una subasta. Supuestamente procedía de un antiguo convento que había sido destruido "hacia algunos años" (se presupone que durante la ocupación de la zona por parte de la Francia revolucionaria). La copa tiene grabadas una serie de abreviaturas en latín que él traduce como "diseñada a imitación del más santo graal de nuestro Señor", y concluye que esto prueba que el Grial original, “el cáliz que se empleó durante la última Pascua”, tenía forma de copa y no de patena (un pie de página remite a los lectores al romance de Sir Lanzarote del Lago). Como es natural el narrador queda impresionado, pero su mujer (ahora está casado) le descifra el enigma de manera bastante razonable. Antes de casarse había sido amiga de la mujer del anticuario y esta se había hecho pasar por una aparición espectral para así lograr que el visitante abandonara el peligroso dormitorio, ya que ella, una mujer de ideas prácticas, había planeado su derrumbe porque quería desesperadamente que su marido rehabilitara la ruinoso y antigua casa. Y por lo que respecta al graal, este había sido encargado a un alfarero quien lo firmó con su propio nombre: Adam Stephen Graal. Con este regalo pretendía compensar al anticuario por los daños que sufrió su propiedad y esa era la copa que había comprado el profesor. La moraleja es que ellos “estuvieron totalmente de acuerdo en que ni hay que ser supersticiosos, ni hay que juzgar tan rápidamente la credulidad de otros”.

Esta historia es evidentemente un cuento sobre un falso grial, pero en la década de 1840 nos encontramos con tres ocasiones en las que se ha suscitado cierto interés anticuarista por la interpretación artúrica de reliquias conservadas realmente en iglesias de Génova, Mantua y Valencia. Trataré de ellas en orden cronológico.

Como Génova se encuentra en una de las principales rutas que los viajeros tomaban para llegar a Italia, a menudo aparece en la literatura relacionada. De los cien

relatos en inglés, o traducidos al inglés, escritos hasta el año 1850 que he consultado, sesenta y cinco de los visitantes que los protagonizan pasaron por la ciudad.⁸ Por supuesto, aquellos viajeros principalmente iban buscando el arte y la literatura clásicas y renacentistas y no reliquias eclesiásticas, pero veinticuatro de ellos dejaron constancia de que entre el tesoro de la catedral se hallaba el *sacro catino*. De acuerdo con Guillermo de Tiro, quien escribió sobre él en torno a 1170, se trataba de un plato que había sido sustraído de una mezquita en Cesarea, Palestina, durante la Primera Cruzada. No solo se pensaba que estaba hecho de esmeraldas, sino que además Santiago de Vorágine (arzobispo de Génova y autor de *The Golden Legend*) lo había identificado como el recipiente que se empleó durante la Última Cena y recoge que a finales del siglo XIII era conocido por ciertos escritores ingleses como el Sangraal.⁹ Un visitante posterior, el gran diarista inglés John Evelyn, afirma que contempló “esta prodigiosa esmeralda tan estimada por los frailes” en 1644, pero solo hace referencia al tamaño de esta joya (que se suponía que era “una de las más grandes del mundo”).¹⁰ Como sugiere el comentario de Evelyn, el mayor interés de los viajeros británicos y franceses era la naturaleza de la composición del recipiente, si realmente era una gran esmeralda o no. Resultaba complicado realizar investigaciones más exhaustivas debido a lo difícil que resultaba poder acceder a él, ya que solo se exhibía al público una vez al año, y el resto del tiempo solo se podía ver mediante un permiso especial del arzobispo. Dos notables eruditos franceses que sí pudieron examinarlo de cerca en el siglo XVIII, el abad Jean-Jacques Barthélemy y Charles Marie de La Condamine, declararon que vieron burbujas de aire en el recipiente y concluyeron que estaba hecho de vidrio.¹¹ Sus observaciones fueron corroboradas por las pruebas que realizó “un químico y mineralogista muy hábil” quien proporcionó la información a un célebre botánico inglés, James Edward Smith.¹² Todas estas sospechas resultarían ser correctas cuando

los ejércitos invasores de Napoleón se llevaron el plato a París, donde una comisión concluyó que, en efecto, estaba hecho de vidrio. Por supuesto tras la derrota de Napoleón el mencionado botín de guerra tuvo que ser devuelto, pero desgraciadamente regresó a Génova roto, un suceso que recoge el diario *The Times* de Londres.¹³ Sin embargo, Lady Morgan (católica a pesar de que criticaba con dureza la “superchería popular” italiana), alegaría poco después que los análisis científicos franceses “habían sido silenciados” y que las creencias tradicionales habían regresado.¹⁴ A pesar de todo esto, parece que el acceso se volvió mucho más sencillo desde este periodo, ya que con el abono de una pequeña cantidad se le permitía al visitante extranjero inspeccionar la reliquia sin mayores problemas.

El hecho de que la reliquia estuviese hecha de esmeraldas o de vidrio no afectó, por supuesto, a la reivindicación de que se trataba del recipiente empleado durante la Última Cena. Pero por lo que respecta a este punto, todos los visitantes se mostraban siempre escépticos. A pesar de que dejan constancia debidamente de las asociaciones religiosas putativas del plato (que había sido usado para el Cordero Pascual durante la Última Cena, o que previamente había sido entregado a Salomón por la Reina de Saba, o que Salomé lo había utilizado para entregar la cabeza de Juan Bautista a Herodes, o que José de Arimatea había recogido en su interior la sangre del Redentor, o cualquier combinación de estas opciones) todas estas historias son tratadas con diferentes grados de incredulidad, desde algo simplemente gracioso hasta despreciarlas completamente. Ni siquiera los católicos parecían convencidos. Por ejemplo, Richard Lassels, el sacerdote y gran viajero que contribuyó decisivamente a promocionar el *Grand Tour* (presuntamente fue él quien acuñó el término), se distanció de esas historias alegando que Beda el Venerable, por el contrario, había argumentado a favor de que fuera un plato de plata.¹⁵ Del mismo modo, John Richard Best, a quien se le permitió manipular

el objeto, afirmó que "la historia que cuenta que fue sustraído del tesoro del Templo judío para emplearse durante la Última Cena de Cristo es tan estúpida que no necesita desmentirse".¹⁶ Aun así, y a pesar del interés de todos ellos por las leyendas, de los veinticuatro visitantes que mencionaron el plato ni uno solo se refiere a él como el Grial. Con una excepción importante: el *Handbook for Northern Italy* de Murray publicada en 1842.

Los autores de los volúmenes de Murray eran oficialmente anónimos, pero se sabe que fue Sir Francis Palgrave (1788-1861) quien escribió este. Palgrave era un importante archivero (ocupó el puesto de subdirector del archivo de los Registros Públicos británicos) con un profundo y erudito interés por la historia medieval, y su notable admiración por la Edad Media tuvo una influencia destacada en el movimiento *La Joven Inglaterra*.¹⁷ Tanto su notable conocimiento, como su simpatía por el arte prerrenacentista italiano quedaron plasmados en esta guía Murray: una obra fundamental a la hora de crear un nuevo gusto por dicha pintura.¹⁸ En su relato sobre Génova no solamente narra "las venerables tradiciones" relativas al plato genovés (relacionadas con la Reina de Saba, el Cordero Pascual de la Última Cena y José de Arimatea), sino que además añade, ayudado de todo tipo de florituras estilísticas que, en último caso, este habría sido "el Sang Real [sic]... en búsqueda del cual fueron los Caballeros de Arturo".¹⁹ En otras palabras, es el primer viajero inglés que trata al Grial como una leyenda literaria y no solo como una de naturaleza histórico-religiosa.

Si Génova tenía el plato, Mantua afirmaba contar con algunas gotas de la preciosísima Sangre Santa que fueron llevadas allí por San Longino, el centurión romano cuya lanza atravesó el costado de Cristo en la cruz. Si tenemos en cuenta que era frecuente que los viajeros solo atravesaran en Génova de paso, muchos menos aun eran los que se decidían a visitar los atractivos de Mantua (lo mismo que ocurre a día de

hoy). De los cien viajeros que he consultado solo veintisiete estuvieron allí y uno de ellos fue el Dr. Edward Browne (hijo mayor del célebre Sir Thomas Browne), quien recorrió Italia en la década de 1660, y dejó constancia de que tanto el cuerpo de San Longino como “algunas gotas de la sangre del Salvador” estaban custodiados en la Iglesia de San Andrés.²⁰ Hubo observaciones similares por parte de Thomas Nugent en el principal relato de su *Grand Tour*, y del botánico Smith,²¹ mientras que Marianne Colston, quien estaba pasando un par de años en Italia de viaje de luna de miel, nos ofrece un relato más detallado de su visita:

Una caja de mármol serpentino con incrustaciones doradas contenía (según me informó un sacerdote que abrió la tapa de esta sagrada urna) algunas gotas de la sangre de nuestro Salvador que habían sido descubiertas de manera milagrosa hacía aproximadamente cuatro siglos en tres países: ¡Alemania, Francia e Italia! Le preguntamos cómo se sabía que esa sangre era en realidad la de Nuestro Señor, ya que se había encontrado en un lugar y en una época muy distantes de en los que se derramó la sangre sagrada, y como no parecía demasiado cómodo con nuestras preguntas se limitó a contestar que era la auténtica porque todo estaba en el libro impreso.²²

También Palgrave realizó este viaje y adoptó un tono de rechazo parecido hacia la Sangre de Mantua, que era, para él:

Una de las muchas reliquias parecidas con las que resulta lastimoso comprobar cómo la fe ha conseguido exagerar de manera ingenua simples leyendas

poéticas. El aire y el tono, ya sea real o fingido, que emplea tu guía no es la parte menos dolorosa de esas exposiciones.²³

Sin embargo, Palgrave no introduce aquí el término "Grial", como tampoco lo hace ninguno de los otros nueve visitantes que mencionan la Santa Sangre, excepto uno de ellos: Charles Dickens.

En 1844 tuvo lugar la primera y más larga visita de Dickens a Europa, y empleó esa experiencia para escribir el meritorio libro de viajes *Pictures from Italy* (1846). Alquiló un espléndido palacio en Génova que le sirvió de aposento durante más de un año. Aun así y a pesar de las extensas descripciones de la ciudad, no hace mención alguna de la catedral o del *sacro catino*. Sin embargo, sí que realizó excursiones a otros lugares, y en una de ellas pasó la noche en Mantua donde se hospedó en el Golden Lion. Aquí se sintió tan fascinado por un aspirante a guía local, triste y desaliñado, que decidió contratarlo inmediatamente. Mientras visitaban la ciudad, resulta sorprendente la sinceridad del guía acerca de los pocos atractivos con los que contaba esta, ya que los ejércitos franceses habían acabado con la mayor parte de los monasterios y conventos (aquí también aparece la maligna sombra de Napoleón). Sin embargo, ensalza su visita a San Andrés, a la que Dickens reconoce como una "noble iglesia" y donde ve lo siguiente:

Una parte del empedrado, alrededor del cual había velas encendidas y algunas personas arrodilladas, se encontraba cercada, y se dice que bajo ella se conservaba el Sangreal de los antiguos romances.²⁴

Por supuesto, resulta muy poco probable que el guía de Dickens hubiera pronunciado ese comentario.²⁵ Él habría hablado en italiano (Dickens había aprendido esa lengua cuando se preparaba para su año en el extranjero), y empleado los términos tradicionales “Sangre Santa” o “Sangre Preciosa” (en italiano o en latín). Dickens no hace referencia a este asunto en su correspondencia privada. Del mismo modo, tampoco se añade comentario editorial alguno en las dos traducciones al italiano que he consultado, ni en ninguna de las reediciones inglesas posteriores de esta obra. Personalmente creo que esta es la primera ocasión en la que se emplea el término Grial asociado a Mantua en el siglo XIX, y resulta curioso que proceda de Dickens, por lo que merece la pena destacar este hecho.

Dickens no era un medievalista, y las leyendas artúricas parecen muy alejadas de sus otras obras.²⁶ Si bien es cierto que visitó Tintagel en 1842, una visita de la que se hizo eco en *A Child's History of England* (1852), dicha visita no le impidió continuar siendo muy escéptico respecto a la historicidad de Arturo:

Si dicha persona existió realmente, o si hubo varias personas cuyas historias acabaron confundándose y entremezclándose bajo ese nombre, o si todo lo relativo a él fue una invención, eso nadie lo sabe.²⁷

Quizás suficientemente cierto, pero Dickens no parece muy interesado en el tema. De sus lecturas se desprende que muy probablemente conocía el breve pasaje sobre el Sangreal en el *Marmion*²⁸ de Scott, y que con total seguridad leyó los *Poems* (1842) de Tennyson en el que aparecía "Sir Galahad", pero es muy improbable que diera con cualquiera de las referencias menores sobre el Grial en la literatura de principios del siglo XIX.²⁹ A pesar de que no se ha reconocido, creo que su fuente más probable es

Northern Italy de Palgrave. Dickens admite (pág. 17) haber empleado la guía de Murray en Lyon y elogia el "magnífico libro sobre Italia" del francés Louis Simond (pág. 48), mientras que no hace ninguna referencia explícita sobre la obra de Palgrave.³⁰ Por consiguiente, Leonée Ormond asumió que él no lo utilizó.³¹ Sin embargo, las notas a pie de página de Kate Flint en la edición moderna de *Pictures from Italy* dan por hecho que Dickens, en realidad, consultó a Palgrave, y yo apoyo su deducción.³²

De los otros setenta escritores que dieron cuenta de sus visitas a Génova y Mantua el único que hace referencia al Grial es Palgrave. Hubiera sido una increíble coincidencia que Dickens lo hubiera mencionado sin conocer previamente el uso que había hecho Palgrave del término. Es más, las alusiones de Palgrave a (1) "leyendas poéticas" que se transforman en creencias religiosas, y (2) el tono de los comentarios del guía, parecen haber determinado el modo en el que Dickens presenta su visita a Mantua. Sugiero por lo tanto que Dickens tomó, cual urraca, la referencia del pasaje sobre Génova de relato de Palgrave y la aplicó a Mantua.

Esa manera de proceder podría explicar por qué Dickens no hace referencia al *sacro catino* de Génova, ya que como no querría copiar abiertamente a Palgrave, pudo emplear esta referencia al Grial de manera más elocuente y personal situándola en un sitio diferente. Sin embargo, mientras que Palgrave había presentado el contexto histórico de la reliquia, Dickens no lo proporciona. Al reaccionar contra lo que él consideraba las convenciones áridas y excesivamente eruditas de las guías informativas al uso, él destaca las cualidades humanas del melancólico guía y su propia y repentina sorpresa estética: la conmoción que produce encontrarse con "el Sangreal de los antiguos romances".

Estoy seguro que él no cree ni por un momento en su autenticidad histórica, pero pienso que sí existe una diferencia palpable entre esta y las otras reliquias sagradas

que vio en Italia y de las cuales se burla. Aquí Dickens no pretende ridiculizar las creencias siendo satírico descaradamente, ni tampoco ve al Grial como un símbolo que aliente a la perseverancia y a los grandes logros espirituales, como sí lo hacía Tennyson en un principio. En vez de eso lo contempla con benevolencia e interés estético, como si se tratase de un cuento de hadas o una narración fantástica. Este es el tono que adopta al tratar gran parte de los acontecimientos de su estancia en Italia ya que sus palabras clave son "sueño" y "visión". Se deleita comparando lo que observa con escenas de *Las Mil y Una Noches* (uno los libros favoritos de su infancia) por lo que podemos percatarnos de que la imaginación de Dickens a menudo funcionaba recurriendo a personajes mágicos y fantásticos (hadas, gigantes, ogros, dragones, etc...). Al identificar la reliquia de la Sangre Santa con el Sangreal, la traslada de un plano religioso y controvertido (lo que podría acarrearle cierta censura) hasta un plano literario y legendario, en el que puede sentirse identificado con ella como un objeto rico, colorido, distante, maravillosamente exótico y sin amenazas de ningún tipo.

Si bien la alusión de Dickens surge de la combinación de erudición anticuarista y vivencias personales, la referencia española al Grial que he escogido surge totalmente del primero de estos elementos. No se origina en la literatura de viajes (en aquella época muy pocos viajeros británicos viajaban a España en comparación con los que iban Italia) sino de la erudición más intencionada. La búsqueda fue asumida por William Dyce, el artista encargado de decorar la Sala de Togas de la Reina en la nueva Cámara de los Lores con una serie de frescos que ilustrasen la historia del Rey Arturo, quien decidió que uno de ellos representaría la búsqueda del Grial. Convencido de que Arturo fue un personaje real, Dyce realizó una exhaustiva investigación arqueológica para reproducir fielmente los detalles de las vestimentas, las armaduras y los accesorios en las escenas de las pinturas. En una carta escrita a finales de 1848 a Sir Charles Eastlake,

presidente de la Royal Academy, explica que está buscando un dibujo que reproduzca "un cáliz que según se afirma es el Santo Grial original o una copia... y que ahora se encuentra en España".³³ El 19 de febrero de 1849 él mismo informa a Eastlake que ha encontrado dicha imagen, y que va a introducirla en sus pinturas.³⁴ Eruditos posteriores supusieron que lo que él encontró fue una reproducción del Cáliz de Valencia (*el Santo Cáliz*): el recipiente de piedra de ágata que desde hace mucho tiempo se ha afirmado que es el que se utilizó durante la Última Cena y que supuestamente habría sido llevado por San Pedro a Roma. Más tarde San Lorenzo en el siglo III lo habría enviado a España para protegerlo de la persecución de Valeriano, donde finalmente llegaría a la catedral de Valencia en 1437.³⁵ A diferencia del plato de Génova, éste se ha mostrado en público en muchas ocasiones al menos desde el siglo XVII y su imagen aparece representada en muchas pinturas de artistas valencianos.³⁶ Sin embargo, aunque los historiadores del arte carecen de pruebas para saber cuál fue la imagen que encontró Dyce, yo creo haber localizado su fuente: una ilustración grabada en madera (*Imagen 1*) que aparecía en los *Annals of the Artists of Spain* de William Stirling, una amplia obra recopilatoria que se publicó en 1848 y que con total seguridad fue un libro consultado por Dyce, también escocés.³⁷ En esta obra, Stirling describe el trabajo de Juan de Juanes, quien nació en Valencia y en varias ocasiones había reproducido el cáliz valenciano en sus pinturas de Cristo (*Imagen 2*). Después, Stirling reproduce un pequeño grabado en madera del cáliz de ágata que, según él, "es una copia del dibujo de López".³⁸ Desconozco si Dyce llegó a localizar el grabado de López, pero tampoco tuvo necesidad de ello: el cáliz aparece dibujado con claridad en el texto de Stirling. A mi parecer esa imagen fue incorporada más tarde a los dibujos preliminares del fresco (*Imagen 3*) y es aquí cuando Dyce modifica ligeramente la forma y continuó haciendo más modificaciones hasta que completó su fresco en la Cámara de los Lores.

Sin embargo, es importante señalar que Stirling no emplea la palabra “Grial”, al igual que tampoco lo hace Richard Ford, autor de la reputada obra *Handbook for Travellers in Spain* (1845), aun cuando describe el cáliz valenciano y podría haber sido una fuente de información para Dyce sobre la copa.³⁹ De este modo parece algo característico de Dyce el emplear el término "Grial".

Tengo mis dudas sobre si Dyce, en grado mayor que con Palgrave o Dickens, realmente creía que este Grial era el auténtico, pero si bien los otros dos abordaron el tema del Grial como si se tratase de una exótica leyenda literaria, debemos tener en cuenta que el propósito de Dyce es diferente, ya que, al pintar su fresco *Religion*, pretende que este tenga una relevancia moralintensa para sus contemporáneos. La otra gran diferencia es que el moderado escepticismo de Palgrave y Dickens hacia dichos objetos se vio desafiado por los acontecimientos ideológicos que tuvieron lugar a finales de la década de 1840 y de los cuales Dyce, como anglocatólico que era, estaba al corriente. A pesar de que el renacer medievalista que aconteció a principios del siglo XIX había tanto favorecido como promovido un acercamiento claramente más tolerante hacia el catolicismo (y esta nueva tendencia se hizo patente en la arquitectura, la pintura, la literatura y la teoría social contemporáneas) la prueba de fuego llegó tras la aprobación de la Ley de Emancipación de 1829. Al poco tiempo, la creciente influencia del catolicismo se convirtió en un tema controvertido debido a los recelos que suscitaba en la Iglesia Anglicana tanto desde fuera (debido a la afluencia de inmigrantes católicos irlandeses) como desde dentro (debido al miedo a que los tractarianos afectasen a la iglesia establecida). Dado que la leyenda del Grial se podría asociar con la doctrina católica de la transustanciación y la adoración de reliquias sagradas, Dyce se vio obligado a reducir el protagonismo del Grial en el fresco y mostrarlo a la mirada del

público de modo más indirecto, por lo que Cristo, y no el Grial, se convirtió el centro de la pintura.

El recelo y la hostilidad que suscitaba el catolicismo pronto se exacerbó en la siguiente década como resultado del restablecimiento de jerarquía episcopal católica en Gran Bretaña. Algunos indicios sobre cómo la leyenda del Grial pudo haberse visto afectada por esta polémica aparecen en la novela histórica fuertemente anticatólica *Westminster Abbey* (1854) de Emma Robinson, en la que, cuando el vil prior de Westminster recibe el nombre monástico de Dominus Sancgraal, “debido a la gran cantidad de romances religiosos y de caballerías de la época”, ella emplea su nuevo apelativo como prueba de lo malvado que es realmente.⁴⁰ Además de esto, diferentes textos literarios se leían con un significado alterado.⁴¹ El santuario secreto que aparece en “Sir Galahad” de Tennyson, con el paño del altar cubierto de nieve, la campana estridente, el incensario y las copas de plata, había evocado en 1834 una atmósfera medievalista muy vaga, y no una incitación a practicar el tractarianismo. Tennyson, quien era hijo de un párroco anglicano, recibió muy pronto una vacuna contra el entusiasmo doctrinal, como perspicazmente apunta Robert Martin.⁴² Ya a principios de la década de 1850 el poema había sido alabado por el joven Edward Burne-Jones como una inspiración para una orden monástica moderna, mientras que las ilustraciones de Dante Gabriel Rossetti de la obra para la edición de Moxon de 1857 representaban a Galahad no como un campeón de justa con la fuerza de diez hombres, sino como un frágil ritualista.⁴³ Sin embargo, quizás esa imagen marcó el apogeo de esta tendencia ya que al año siguiente William Morris trataría la búsqueda del Grial de manera mucho más negativa en “Sir Galahad, a Christmas Mystery”, ya que el poema acaba en un tono pesimista:

En todas partes

Los caballeros regresaron frustrados de la gran búsqueda, en vano;

En vano lucharon por la sagrada visión.⁴⁴

Además, el cada vez mayor interés por el Grial de Burne-Jones y de Rossetti se centró en un fin más idealizado y estético, y su representación del Grial continuó siendo más parecida en espíritu al ambiente sumamente lujoso de, por ejemplo, “The Earl’s Return” (1855) de Owen Meredith [Robert Lytton], un poema muy admirado por el joven William Morris y en el que se describe:

Un relicario con una tenue luz verde, y una cruz

Decorado de brillante cedro con perlas,

El cual el Arimateo, como está escrito,

Cuando regresó del sagrado Oriente,

Había llevado, embalsamado con sus plegarias,

Y con el San-Grael a lo largo del mundo se fue.⁴⁵

Aunque se le apremió a que retomara una vez más el tema en la década de 1860, Tennyson no se sintió a gusto con esta posibilidad ya que era incapaz de compartir las mismas creencias sobre la búsqueda que un escritor medieval. Su admirable solución en “The Holy Grail” (1869) fue formular un idilio muy ambivalente que, como “seda tornasolada”, reflejara la luz desde diversos puntos de vista sin una definición definitiva.

Y lo mismo ocurre con el miembro de la Alta Iglesia Anglicana Robert Stephen Hawker, quien en su *Quest of the Sangraal* (1864) presenta al Grial de manera alegórica, como “si fuera un evangelio”, ya que la pérdida y recuperación de “la desaparecida Copa del Cielo” son “emblemas del fracaso de nuestra luz y su Restauración”.⁴⁶ En resumen, la tendencia dominante en la poesía del siglo XIX sobre el Grial se inclinaba hacia la alegoría y el simbolismo, y un tropo típico era, efectivamente, presentar una posición anti-Grial, identificándolo con logros morales de naturaleza menor, como ocurre en los versos de James Russell Lowell y de George Macdonald⁴⁷ o en el popular cuento en prosa *The Sangreal* de M. H. que fue publicado en la Sunday Library for Young People.⁴⁸

Además, y a pesar de los ampliamente difundidos comentarios de viajes de Palgrave y de Dickens, prácticamente ningún otro escritor de ese periodo volvió a tratar las reivindicaciones de Génova, Mantua o Valencia acerca del Grial. Quizás las reliquias sangradas de la Europa continental afloraron un particular sentimiento de antipatía entre los británicos y estadounidenses, ya que incluso un ultratractariano como era el Reverendo Frederick William Faber, poeta que se convirtió al catolicismo en 1848, se sintió muy molesto cuando visitó la catedral de Génova. Sin embargo, esto no tenía nada que ver con el *sacro catino*, al que ni siquiera menciona, sino con los supuestos restos de San Juan Bautista que se encontraban bajo un altar:

¡Ay de mí! Uno nunca puede depositar su fe en aquellos objetos de interés eclesiástico de los países de tradición católica sin investigar personalmente la leyenda. Esto acaba con el placer que uno siente, ya que siembra la duda sobre

lo que realmente es verdad, y la frescura de ese sentimiento se disipa con la sospecha.⁴⁹

A la hora de tratar estas cuestiones tan delicadas en la literatura creativa existe una excepción muy poco común en *A Casquet of Gems*, poema ignorado durante años y escrito por el prestigioso orientalista Sir Edwin Arnold.⁵⁰ Básicamente se trata de un poema de amor en el que se ensalzan las cualidades de varias piedras preciosas mediante historias ambientadas en Arabia, Persia, La India y el Mediterráneo. Sus dieciocho apartados están dispuestos de manera que las piedras dispuestas acrósticamente dicen “Fanny María Adelaide”: los nombres de pila de una dama estadounidense con la que Arnold acababa de casarse hacía poco.⁵¹ También hay que destacar el mérito de los conocimientos de Arnold sobre mitos y minerales. En el apartado sobre las esmeraldas se dedican unas ochenta líneas a la legendaria historia del *sacro catino*. De acuerdo con Arnold, cuando la Reina de Saba obsequia a Salomón con “el vaso de esmeraldas”, él se lo entrega a uno de sus pajes para que lo custodie, pero este inmediatamente muere (fue su castigo por haber sido un mentiroso), pero al vaso, que habría quedado destrozado, no le ocurre nada ya que un mendigo leproso extiende el brazo para salvarlo. Inmediatamente el leproso queda sanado (pues la piedra recompensa la virtud) y el vaso queda depositado a salvo en el templo. Sin embargo, tras la conquista de Roma “algún señor romano” se la vende al guardián de “aquella estancia superior amueblada” donde Cristo se reunió con sus discípulos en la Última Cena. Cristo emplearía más tarde “la copa de esmeraldas” para “el vino más noble que hubiera producido nunca una vid”. Más tarde se describe como un “vaso dorado” que consiguen los Cruzados tras derramar mucha sangre, y que es llevado hasta Génova donde “todos aquellos siglos tranquilos / Permanece en San Lorenzo”.⁵² “Algunos

dicen” que después se trasladó a Francia o España, aunque de acuerdo con Tennyson fue llevado por José de Arimatea a Glastonbury, donde se presentaría ante la hermana de Percival y la corte del Rey Arturo como “el glorioso Grial”. Claramente, Arnold está reconfigurando fantásticamente la forma y la composición del recipiente, tanto su historia como su cronología, con la vista puesta en su propósito erótico final, ya que sugiere que la esmeralda, al igual que el resto de las joyas citadas, está destinada a adornar a su querida esposa.

Además de todo esto, también es cierto que a un nivel muy erudito la descripción de Palgrave del recipiente de Génova consiguió una breve mención en la introducción de la edición de *Joseph of Arimathie* de Walter Skeat⁵³. Sin embargo, a un nivel más popular, los relatos de las guías sobre Italia no tocan este tema. Para la segunda edición de *Handbook for Northern Italy* de Murray, por ejemplo, el editor sustituyó a Palgrave como coordinador del volumen, y aunque las alusiones de Palgrave a la "sang real" y a los "Caballeros del Rey Arturo" permanecieron en las ediciones inmediatamente posteriores, cuando llegó la quinta edición (1858) dichas alusiones habían sido eliminadas. Además, Baedeker, la firma que sucedió a Murray en la segunda mitad del siglo como principal editorial de guías de viajes para Europa, no hizo ninguna referencia al Grial en ninguno de los volúmenes dedicados al norte de Italia. La atención general por las leyendas del Grial pasó, de este modo, del peligroso ambiente que rodeaba a las reliquias materiales en las iglesias católicas hasta situarse a una distancia alegórica más segura.⁵⁴ Por supuesto, dicha estrategia fue reforzada de manera contundente por las altamente románticas concepciones de la época acerca de la búsqueda del Grial. El sugerir que el Grial se encontraba en algún lugar conocido y al que era relativamente fácil acceder habría provocado un final prematuro, ya que eso perjudicaba el halo de misterio y lejanía necesario, ya que la búsqueda del Grial debía

ser ardua y para la mayoría imposible de realizar: los descubridores constituían una élite muy exclusiva, una profesión reservada solo para ellos.

Sin embargo, en estos tiempos más igualitarios, los Griales diferentes e individuales son bastante prolíficos, ya que ahora se encuentra bastante extendida la idea de que cada uno está destinado a encontrar su propio Grial. Numerosas novelas modernas de ficción han situado el Grial (por citar algunos de los libros que tengo más cerca de la mesa) en la cueva de Petra, en los sótanos del Museo Metropolitano de Nueva York o en el fondo del Canal de la Mancha, etc, etc.⁵⁵ También nos hemos ido acostumbrando cada vez más a oír declaraciones de entusiastas y charlatanes que aseguran haber encontrado el auténtico Santo Grial en diferentes formas y en diversos lugares: el cuenco de Glastonbury, la copa de Nanteos, el cáliz de Hawkstone, el cáliz de Antioquía o incluso el vaso putativo que se encuentra oculto en la capilla de Rosslyn. Igualmente, incluso los griales de Génova, Mantua y Valencia han empezado a reaparecer en las guías de viajes inglesas más recientes y en páginas digitales españolas e italianas. En parte al menos, el óleo purificador del cuento en prosa alemán anónimo, que sugería que “no deberíamos ni ser supersticiosos, ni apresurarnos a la hora de juzgar la credulidad de otros” parece finalmente haberse vertido para calmar las agitadas aguas doctrinales, del mismo modo que la antigua hostilidad entre católicos y protestantes se ha calmado apreciablemente. Se podría pensar así que los artistas creativos incorporarían los vasos eclesiásticos en tratamientos contemporáneos del Grial en el arte y la literatura, y, de hecho, existen indicios de que esto ocurre si atendemos al cáliz de Valencia. Del mismo modo en que Dyce pintó su imagen en su fresco de Westminster, la copa ha servido, más recientemente, de modelo para el Grial que se empleó en la película española *Parsifal* dirigida por Daniel Mangrane (1951) y para la producción del *Parsifal* de Wagner que tuvo lugar en el Palau de les Arts de Valencia

durante la temporada 2008-09 y que fue dirigida por Lorin Maazel.⁵⁶ Sin embargo, quizás los poetas y novelistas contemporáneos tienden a evitar este material ya que como estos giales ofrecen un objeto físico concreto, una localización precisa, una documentación y una historia codificada, no permiten que el autor tenga la suficiente libertad de interpretación imaginativa. Pero no debo apresurarme tanto, quizás algún Dan Brown ya se encuentra trabajando en ello.

Traducido por Antonio Fernández Lucas

Notas

¹Véase, por ejemplo, Ean y Deike Begg, *In Search of the Holy Grail and the Precious Blood: A Travellers' Guide* (London: Thorsons, 1995); *Spain* (London: Rough Guide, 2007); y *Drive Around Northern Italy* (London: Thomas Cook, 2007).

² Para ver cómo la literature de viajes descubrió, promocionó y difundió las leyendas artúricas, véase Capítulo 2 ('The Topographical Arthur') de mi *Camelot Regained: The Arthurian Revival and Tennyson, 1800 – 1849* (Cambridge: Brewer, 1990).

³ Sir Walter Scott, *Marmion*, Introduction to Canto I, lines 267-68, en *Poetical Works*, ed. J. Logie Robertson (London: Oxford University Press, 1917).

⁴ Henry Hart Milman, *Samor, Lord of the Bright City: An Heroic Poem*, second edition (London: Murray, 1818), Book XI, line 402. Reginald Heber, 'Morte d'Arthur: A Fragment', Canto III, stanzas xv-xvi, in *Poetical Works* (London: Murray, 1842). Probablemente compuesto hacia 1812, este poema no se publicaría hasta 1830.

⁵ Charles Hoyle, *The Pilgrim of the Hebrides: A Lay of the North Countrie* (London: Longman, Rees, Orme, Brown, and Green, 1830), Canto III, part 3, stanza xix.

⁶ 'Sir Galahad', en *Tennyson: A Selected Edition*, ed. Christopher Ricks (London: Longman, 1989), pp. 165-68.

⁷ 'The Spectre Unmasked: A Tale from the German', *New Monthly Magazine*, vol. XI, no. xlvii (1824), 481-89. Se reimprimió en *The Stanley Tales collected by Ambrose Marten*, 5 vols (London: Morgan, 1826), I: 150-70. El hecho de que la historia asuma que su lector posea un conocimiento exacto de los lugares e historia locales, sugiere un autor alemán. Sin embargo, ni el texto ni su traductor han sido identificados por el *The Wellesley Index*. Expreso mi agradecimiento a Phillip Boardman y Daniel Nastali por atraer mi atención hacia este asunto hace ya muchos años, y a Google por ayudarme a perfilar mi investigación.

⁸ Estoy muy en deuda con los amplios fondos conservados en la Biblioteca Británica, que me han permitido llevar a cabo esta investigación.

⁹ Richard Barber, *The Holy Grail: Imagination and Belief* (London: Allen Lane, 2004), p. 168.

¹⁰ *The Diary of John Evelyn*, ed. E. S. de Beer, 6 vols (Oxford: Clarendon Press, 1955), II: 177.

¹¹ Véase Joannes Gennadios, *The Sacro Catino of Genoa, reprinted from 'The Theosophical Review'* [n. p.: 1907].

¹² James Edward Smith, *A Sketch of a Tour on the Continent in the Years 1786 and 1787*, 3 vols (privately, 1793), I: 332-33. Longman publicó una segunda edición en 1797, cuando Smith ya era entonces president de la Linnæan Society.

¹³ *The Times* (22 julio 1816), 2.

¹⁴ Lady [Sydney] Morgan, *Italy*, new edition, 3 vols (London: Colburn, 1821), I: 413-16.

¹⁵ Richard Lassels, *An Italian Voyage*, segunda edición, en *Navigantium atque itinerantium Bibliotheca*, 3 vols (London: 1705), I: 603.

¹⁶ An English Catholic [John Richard Best], *Transalpine Memoirs; or, Anecdotes and Observations shewing the Actual State of Italy and the Italians*, 2 vols (Bath: Cruttwell, 1826), I: 204-05.

¹⁷ Richard Faber, *Young England* (London: Faber and Faber, 1987), p. 169.

- 18 Véase Francis Haskell, *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France* (London: Phaidon, 1976), p. 108.
- 19 [Francis Palgrave], *Handbook for Travellers in Northern Italy* (London: Murray, 1842), pp. 105-06.
- 20 Dr Edward Brown[e], *Travels through divers parts of Europe*, in *Navigantium atque itinerantium Bibliotheca*, 3 vols (London: 1705), II: 546.
- 21 Thomas Nugent, *The Grand Tour through the Netherlands, Germany, Italy and France*, second edition, 4 vols (London: Browne, 1756 [1749]), III: 124. Smith, *Sketch*, III: 24.
- 22 Marianne Colston, *Journal of a Tour in France, Switzerland, and Italy, during the years 1819, 20 and 21*, 2 vols (Paris: Galignani, 1822), I: 293.
- 23 Palgrave, *North Italy*, p. 233.
- 24 Charles Dickens, *Pictures from Italy*, ed. Kate Flint (London: Penguin, 1998), p. 91.
- 25 Es posible que la familia Gonzaga intentara resaltar el paralelismo entre la Sangre Sagrada de Mantua y la búsqueda del Grial cuando le encargaron los frescos de Pisanello para el palacio ducal de Mantua hacia 1440. La colección de tapices probablemente representaba el torneo de Louverzep, pero pronto sufrieron daños debidos al abandono y permanecieron ocultos hasta que Giovanni Paccagnini los restauró en la década de 1960. Por lo tanto se puede afirmar que el cicerone de Dickens no tendría conocimiento de la existencia de estos frescos. Véase Muriel Whitaker, *The Legends of King Arthur in Art* (Cambridge: Brewer, 1990), pp.133-36; Luke Syson y Dillian Gordon, *Pisanello: Painter to the Renaissance Court* (London: National Gallery, 2002), pp. 48-55.
- 26 La conexión más cercana que encuentro es que Nicholas Nickleby ‘would resent an affront to himself, or interpose to redress a wrong offered to another *as boldly and freely as any knight that ever set lance in rest*’ [mi cursiva], *Nicholas Nickleby* (London: Gresham, 1903 [1838-9]), p. 148. La frase en cursive se deriva, directa o indirectamente, del lament de Ector por Lanzarote de *Le Morte Darthur* de Malory (Libro XXI, capítulo 13).
- 27 Charles Dickens, *A Child's History of England* (New York: International Book Company, n.d. [1852/4]), p. 17.
- 28 Durante su visita a los Estados Unidos en 1842 Dickens debatió sobre la poesía de Scott con Pitchlynn, un jefe de los indios choctaw que sentía una especial admiración con la escena de la batalla de *Marmion*. Véase *American Notes*. Everyman Library (London: Dent, 1908), p. 163.
- 29 Véase su carta del 7 de agosto de 1842 a John Forster en *The Letters of Charles Dickens*, ed. Madeline House, Graham Story y Kathleen Tillotson, 12 vols (Oxford: Clarendon Press, 1965-2002), III: 306-07.
- 30 Louis Simond, *A Tour in Italy and Sicily* (London: Longman, Rees, Orme, Brown, and Green, 1828). Simond no menciona ni a Mantua ni al *sacro catino* genovés.
- 31 Leonée Ormond, ‘Dickens and Painting: The Old Masters’, *The Dickensian*, 79: 3 (1983), 130-51.
- 32 *Pictures from Italy*, p. 192. Un posible motive que podría explicar que Dicken’s eliminara a Palgrave de sus escritos podría ser que sentía poco aprecio por la defensa tan innovadora de éste de la pintura del quattocento. Las preferencias artísticas de Dickens eran, como Ormond demuestra

muy claramente, mucho más convencionales.

33 Dyce Papers, xxvi, Aberdeen Art Gallery, quoted by Marcia Pointon, *William Dyce, 1806-1864* (Oxford: Clarendon Press, 1979), p. 104.

34 Dyce Papers, xxvii (citado con permiso de la Aberdeen Art Gallery). Pointon, sin embargo, no menciona esta carta. Por ello expreso mi mayor gratitud a Jennifer Melville y a la Aberdeen Art Gallery por permitirme el acceso a una copia de las transcripciones del profesor Allen Staley.

35 Véase Janice Bennett, *St Laurence and the Holy Grail* (Littleton, Colorado: Libri de Hispania, 2002). Bennett presenta una visión ecéctica, ya que cree que no solo el cáliz de Valencia, sino que también el plato de Génova y el cáliz de Antioquía pudieron todos haber sido usados en la Última Cena (pp. 231-33).

36 Véase Asunción Alejos Morán, *Presencia del Santo Cáliz en el Arte* (Valencia: Ajuntament de Valencia, [2000]).

37 William Stirling, *Annals of the Artists of Spain*, 3 vols (London: Ollivier, 1848), I: 360-61.

38 Esta imagen limpia del cáliz, con su pequeña sombra, se basa quizás en el cuadro de Juanes, *Salvador Eucarístico*, que se encuentra en la catedral de Valencia. Una reproducción se puede consultar en Fernando Benito Domenech, *Joan de Joanes: una nueva vision del artista y su obra* (Valencia: Museo de Bellas Artes, 2000), cat. 72.

39 Richard Ford, *A Handbook for Travellers in Spain*, second edition (London: Murray, 1847), p. 193.

40 Emma Robinson, *Westminster Abbey; or, The Days of the Reformation*, second edition (London: Mortimer, 1854), p. 98. A pesar de ello, una década antes, en su novela *Whitefriars; or, The Days of Charles the Second* (1844) mostró una gran simpatía por el catolicismo en general, y por los jesuitas y san Omer en particular.

41 Véase Christine Poulson, *The Quest for the Grail: Arthurian Legend in British Art 1840-1920* (Manchester: Manchester University Press, 1999).

42 Robert Martin, *Tennyson: The Unquiet Heart* (Oxford: Clarendon Press, 1983), p. 56.

43 Georgiana Burne-Jones, *Memorials of Edward Burne-Jones*, 2 vols (London: Macmillan, 1904), I: 77.

44 William Morris, 'Sir Galahad: A Christmas Mystery', in *The Defence of Guenevere and Other Poems* (London: John Lane, The Bodley Head, 1904 [1858]), pp. 75-90 [p.90].

45 Owen Meredith, 'The Earl's Return', stanza xiii, in *Poetical Works*, new edition, 2 vols (London: Chapman and Hall, 1867), I: 351-61. J. W. Mackail, *The Life of William Morris*, 2 vols (London: Longmans, Green, 1922), I: 46-47.

46 C. E. Byles, *The Life and Letters of R. S. Hawker* (1905), p. 412, citado in Beverly Taylor y Elizabeth Brewer, *The Return of King Arthur: British and American Literature since 1800* (Cambridge: Brewer, 1983), p. 87.

47 Hubo también poetas, como Edward Bulwer Lytton, William Fulford y Algernon Swinburne, que escribieron ampliamente sobre temas artúricos, pero evitaron el asunto del Santo Grial. Véase también Inga Bryden, *Reinventing King Arthur: The Arthurian Legends in Victorian Culture* (Aldershot: Ashgate, 2005), pp. 49-70.

48 M. H., *Sangreal; or, The Hidden Treasure*, second edition (London: Hodder and Stoughton, 1885 [1867]).

49 Frederick William Faber, *Sights and Thoughts in Foreign Churches and among Foreign Peoples* (London: Rivingtons, 1842), p. 143.

50 Edwin Arnold, 'A Casket of Gems', en *Lotus and Jewel* (Boston: Roberts Brothers, 1887), pp. 51-159. Arnold señala que 'A Casquet of Gems' was 'partly written in 1870.'

51 La primera mujer de (Catherine Elizabeth Biddulph) había muerto en 1864. En 1868 se volvió a casar con Francis [Fanny] Maria Adelaide Channing de Boston, Massachusetts.

52 La catedral de Génova está dedicada a san Lorenzo.

53 *Joseph of Arimathie: otherwise called The Romance of the Seint Graal, or Holy Grail*, ed. Walter W. Skeat (Felinerch: Llanerch, 1992 [1871]), p. xl.

54 La reliquia de Génova, supuestamente 'revered by none and the object of curiosity to very few,' aparece relegada a una breve nota a pie de página en Maria Griswold Van Rensselaer, 'Parsifal in Baireuth,' *Harper's New Monthly Magazine*, 66 (1883): 540-56 (fecha de consulta, 7 de marzo de 2012 <http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/articles/hao66394.htm>).

55 Rob MacGregor, *Indiana Jones and the Last Crusade* (London: Sphere, 1989); James Goldman, *The Man from Greek and Roman* (New York: Random House, 1974); Bernard Cornwell, *Heretic* (London: HarperCollins, 2003)

56 Le agradezco a Juan Miguel Zarandona por facilitarme el conocimiento de estos hechos.



Imagen 1

Grabado extraído de *Annals of the Artists of Spain* de William Stirling



Imagen 2

Salvador Eucarístico de Juan de Juanes

Cortesía del museo de la catedral de Valencia

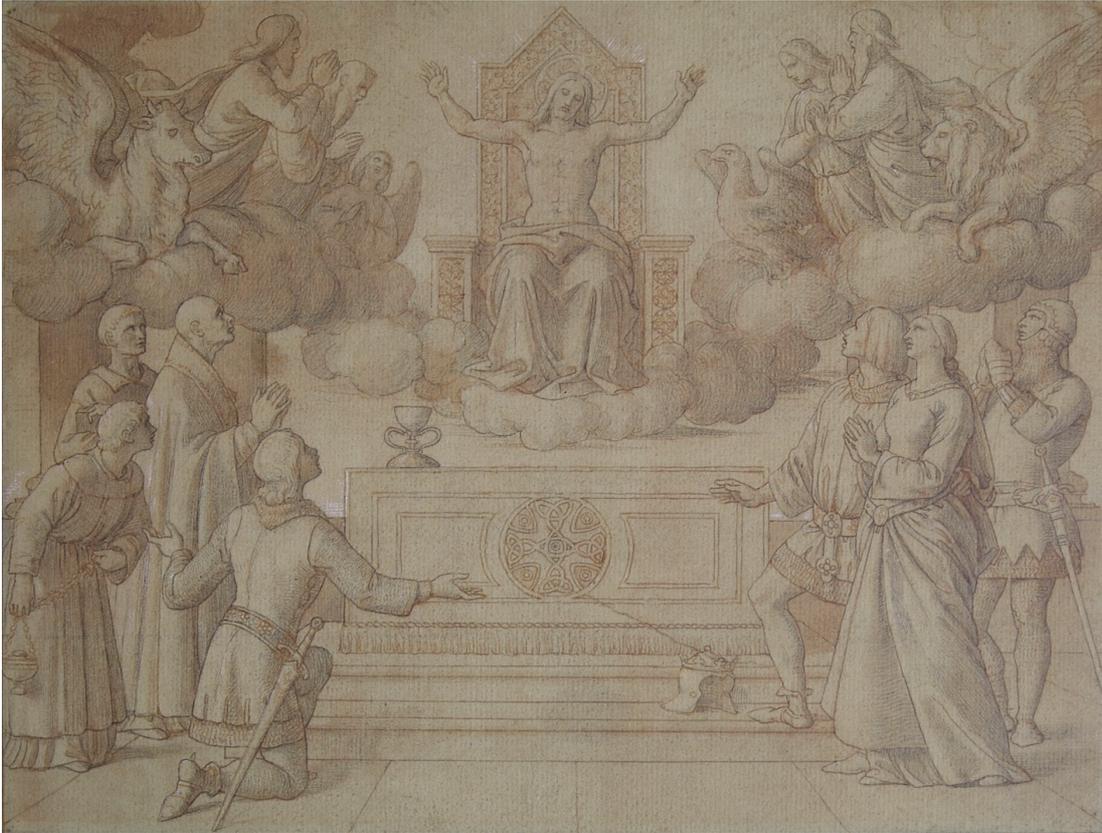


Imagen 3

William Dyce Sketch for *'Religion: The Vision of Sir Galahad and his company'*

Cortesía de la Art Gallery de Aberdeen y Museums Collections