

CHRÉTIEN DE TROYES

**LI CONTES
DEL GRAAL**

BOSCH, Casa Editorial, S.A.
Comte d'Urgell, 51 bis - 08011 Barcelona

CHRÉTIEN DE TROYES

**EL CUENTO
DEL GRIAL**

Cronología, Introducción, traducción inédita,
bibliografía, notas, índice

por

ALAIN VERJAT MASSMANN
Catedrático de Filología francesa
de la Universidad de Barcelona

BOSCH, Casa Editorial, S.A.
Comte d'Urgell, 51 bis - 08011 Barcelona

Cronología	11
Introducción	19
1. El autor y su obra	21
2. Orígenes de la leyenda del grial	26
El personaje del rey Artús	26
Orígenes célticos	29
3. El mito literario	32
4. Interpretaciones	36
La interpretación cristiana	36
Los invariantes del mito	39
El simbolismo alquímico	42
Una lectura junguiana	47
5. Problemas de interpretación del texto de Chrétien	53
6. El texto y la traducción	66
Bibliografía	69
Li contes del Graal	74
El cuento del Grial	75
Índice de nombres propios	643

MI
IX
VII
VI
V
IV
III
II
I

CRONOLOGÍA

En este
trabajo se
analiza el
proceso de
la vida del
Estado y
cómo se
desarrolla
en el tiempo
y en el espacio.
Este es el
objetivo principal
del estudio.

1910

1911

1912

1913

1914

1915

1916

1917

1918

1919

1920

1921

1922

1923

1924

Se ofrece una cronología amplia en la que el lector encontrará, a la vez, los datos pertenecientes a la vida y obra del autor en el marco histórico de su tiempo y todos los datos reales o supuestos que de alguna manera configuran la leyenda del Grial. Por otra parte, como la tradición del Grial se alarga hasta principios del siglo XV, mediante las distintas continuaciones a las que dio lugar, nos ha parecido útil extender la cronología de obras y acontecimientos hasta el otoño de la Edad media. Las fechas de las obras son indicativas; cada vez que la datación es incierta, se indican fechas de aproximación; en cualquier caso, debe tenerse presente que la fecha de composición no corresponde necesariamente con la de datación del manuscrito.

- siglos V-V:** invasiones de los Anglos y de los Sajones hacia Gran Bretaña. Los Bretones huyen hacia Bretaña, llamada entonces «Pequeña» Bretaña.
- siglo IX (principios):** Nennius, *Historia Brittonum*.
- siglos IX-X:** incursiones normandas en Inglaterra y Francia.
- 911:** Tratado de Saint-Clair-sur-Epte
- siglo X (2.ª mitad):** *Annales Cambriae*.
- 1019-1035:** Imperio anglo-escandinavo del danés Knut el Grande.
- 1031-1060:** Enrique I, rey de Francia.
- 1060-1108:** Felipe I, rey de Francia.
- 1066-1087:** Guillermo, duque de Normandía conquista Inglaterra y elimina la monarquía sajona.

- 1087-1100: en Inglaterra, gobierna Guillermo el Rojo.
siglo XII (primera mitad): Guillermo de Malmesbury, *Gesta Regum Anglorum*.
- 1108-1137: reinado de Luis VI el Gordo, en Francia.
 1100-1135: reinado, en Inglaterra de Enrique I Beauclerc.
 1134: Geoffroy de Monmouth, *Prophetiae Merlini*.
 1135 (c.¹): Geoffroy de Monmouth, *Historia Regum Britanniae*.
- 1135-1154: reinado, en Inglaterra, de Etienne de Blois.
 1150 (c.): Geoffroy de Monmouth, *Vita Merlini*.
 1137-1180: en Francia, reinado de Luis VII; se casó en 1137 con Alienor de Aquitania, a quien repudió en 1152.
- 1152: Enrique II Plantagenêt se casa con Alienor de Aquitania; reinará sobre Inglaterra entre 1154 y 1189.
- 1155 (c.): Wace, *Roman de Brut*.
 1155-1160 (c.): *Roman de Eneas*; *Roman de Thèbes*— Benoît de Sainte Maure, *Roman de Troie*; Wace, *Roman de Rou*.
- 1165: Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*.
 1170-1175: Thomas, *Le roman de Tristan*; Benoît de Sainte Maure, *Chronique des ducs de Normandie*.
- 1170-1180: Marie de France, *Lais*; Chrétien de Troyes, *Cligès*, *Le chevalier à la charette*, *Le chevalier au lion*.
- 1180-1223: reinado en Francia de Felipe II (Felipe Augusto).
 1181 (c.): Chrétien de Troyes, *Perceval ou le conte du Graal*; Bérout, *Tristan*.
- fin del siglo XII (entre 1183 y 1201): *L'estoire dou saint Graal*, atribuido a Robert de Boron.

1. C. = *circa*: la fecha es aproximada.

- 1200 (c.): Primeras continuaciones del *Cuento del Grial*. *Continuation Gauvain*: comprende *Le livre de Caradoc* y *Guerrebés*. Wauchier de Denain, *Continuation Perceval*.
- 1200-1210: Robert de Boron, *Merlin* y *Perceval* (se ha perdido la versión en verso) del que se conservan los dos manuscritos en prosa, el *Didot-Perceval* y el *Perceval de Módena*. Wolfram von Eschenbach, *Parzival*.
- s. XIII (1er cuarto): compilación del *Lancelot-Graal* o *Gran Santo Graal*.
- 1214-1227: Manessier, *Tercera continuación*.
 1223-1226: reinado de Luis VIII de Francia.
 1226-1270: reinado de Luis IX de Francia (san Luis).
 1226-1230: Gerbert (Gerberet de Montreuil), *Tercera continuación*.
- 1200-1230 (c.) *Perlesvaus* o *Haut livre du Graal* (anónimo); *Le chevalier à l'épée* (anónimo). *La demoiselle à la mule*. *La quête du Saint Graal*. *La mort le roi Artu*.
- 1218 (c.): versión escandinava, *Parcevals Saga*.
 1250 (c.): *L'âtre périlleux*. En Holanda, Penninc y Pieter Vostaert componen *Walewein*, un relato en el que abundan los temas clásicos de la materia de Bretaña (el puente peligroso, la espada mágica, el tablero de ajedrez, entre otros).
- 1261: versión en verso, en Holanda, del *Joseph* de Robert de Boron: *Historie van den Grale*. Lodewijk van Velthem incluye en el segundo libro de su *Lancelot-Compilatie* un *Perchevael* bastante parecido a la versión de Eschenbach.
- 1270-1285: en Francia, reinado de Philippe III le Hardi.
 1272-1307: en Inglaterra, reinado de Eduardo I, quien se casa con Margarita, hija de Philippe le Hardi.

- 1285-1314: en Francia, reinado de Philippe IV le Bel. Confiscación de los bienes de los Templarios. Entre 1314 y 1328 reinan por breves períodos, los hijos de Philippe IV: son los últimos Capetos directos.
- 1307-1327: en Inglaterra, reinado de Eduardo II; se casa con Isabel, hija de Philippe IV le Bel.
- 1313: redacción, a instancias de Juan Sanchez de Astorga de un texto basado en la *Vulgata* en cinco partes (*Historia del Graal, Merlín, Lancelot, Demanda del Graal, Muerte del rey Artús*) de R. de Boron; este texto se conserva en su traducción portuguesa, *La demanda do Santo Graal*, 1400-1438, c. La primitiva compilación hispana se titula *Historia de la demanda del santo Grial*; es traducción también de la obra de R. de Boron y se atribuye al fraile Juan Vivas.
- 1327-1377: en Inglaterra, reinado de Eduardo III; en 1337, reniega de su fidelidad de vasallo hacia el rey de Francia, con lo que se inicia la Guerra de Cien años.
- 1346: Batalla de Crécy: los arqueros ingleses vencen a la caballería francesa. Fin de la preeminencia del caballero armado.
- 1350 (c.): *Lançarote galaico-portugués*.
- s. XV (principios): en Inglaterra, obras de Sir Thomas Malory en torno al tema artúrico, especialmente, *The tale of the Sankgreall*; en la segunda mitad del siglo, compone su obra más famosa, *The Tale of the death of King Arthur*, que se conoce bajo su título en italiano *Le morte d'Arthur*.
- 1515: impresión en Toledo, y algo más tarde en Sevilla, de *La demanda del Sancto Grial con*

- los maravillosos fechos de Lançarote y de Galaz su hijo.*
- 1832: Karl Immerman, *Merlín*.
- 1848: R. Wagner, *Lohengrín*.
- 1859: A. Tennyson, *Los idilios del rey*; 1869: *El santo Grial*.
- 1877: R. Wagner, *Parsifal*.
- 1922: T.S. Eliot, *La tierra yerma*.
- 1948: Julien Gracq, *Le roi pêcheur*.
- 1975: Jack Spicer, *The holy Grail*, versión cómica.
- 1977: Florence Delay y Jacques Roubaud, *Graal-Théâtre*.
- 1981: película *Excalibur*. Tankred Dorst, *Merlín*, drama.
- 1982: Marion Bradley, *The mists of Avallon*.
- 1989: R. Mac Gregor, *Indiána Jones and the last Crusade*.

INTRODUCCIÓN

Del mismo modo
Galena y con sus
las incombibles
tlen de Troyes
trada sobre el
pequeño número
las dedicatorias
mejor a trabajar
fue, restó a mi
de ser muy
algunas una
cuque con
atemporal
«Cretiva
mucha
la canch
VII y de
de otros
la obra
y que
cora
«Che
Cual
la
de
el
C

1. EL AUTOR Y SU OBRA

Del mismo modo que sabemos mucho sobre la *Iliada* y la *Odisea* y casi nada sobre Homero, las numerosas ediciones y los incontables estudios que versan sobre las obras de Chrétien de Troyes no pueden disimular nuestra casi total ignorancia sobre el autor. Este desconocimiento empieza con su propio nombre que sólo aparece en un par de obras junto con las dedicatorias de las mismas. De modo que estamos condenados a trabajos de corte arqueológico, trabajando con huellas, restos e indicios, para llegar a conclusiones que no dejan de ser muy pobres. El autor llamado Chrétien de Troyes utiliza una lengua todavía muy cercana al dialecto franciano, aunque conserva algunos rasgos específicos del dialecto champanés. ¿Era champanés Chrétien? Su nombre completo —Chrétien de Troyes— puede designar un lugar de nacimiento y también un lugar de residencia, la refinada corte de la condesa María de Champaña, hija del rey de Francia Luis VII y de Alienor de Aquitania, a quien dedica *Le chevalier à la charette*. Chrétien estuvo pues directamente vinculado con la corte de Troyes, pero lo estuvo también con la de Flandes, ya que dedica *Li contes del Graal* a Felipe de Alsacia, que era conde de Flandes desde 1168. El autor se llama a sí mismo «Chrétien de Troyes» una sola vez, en el verso 9 de *Érec et Enide* que es su primera novela artúrica; posteriormente, sólo se autodenomina «Chrétien». No se sabe si al final de su vida acompañó a Felipe de Alsacia o le conoció en Troyes, ya que el conde de Flandes visitó a menudo la corte de María de Champaña a quien, incluso, llegó a proponer el matrimonio.

No son escasas las hipótesis que se avanzaron para tratar de desvelar el secreto de la vida de Chrétien; Gaston Paris supuso que fue heraldo de armas; otros críticos piensan que fue canónigo de la abadía de Saint-Loup, donde consta un tal *Cristianus*; pero salta a la vista que tal nombre, en un mundo religioso y cristiano, no debía ser una rareza. Por otro lado, Frappier observa que para un religioso, su obra podría parecer muy mundana y profana. Hay que admitir, sin embargo, que su cultura religiosa, sin ser intachable, como lo demuestra los errores que comete al citar los textos sagrados, era real; de modo que podemos quedarnos en un término medio y admitir que fue un clérigo culto, idea que apoya el trato que le dio Wolfram von Eschenbach, llamándole «meister», maestro, pues era el título de los clérigos y enseñantes. Las escuelas de Troyes eran numerosas y florecientes y el examen de la obra demuestra que conocía el *trivium* y quizás el *quadrivium*.

Las hipótesis sobre sus viajes son igualmente frágiles, en primer lugar porque se apoyan en conjeturas y luego porque los nombres de lugares que utiliza son imaginarios o aproximativos; como para el pintor medieval que obvia la perspectiva, la noción de distancia cuenta muy poco para Chrétien. Basta considerar que Troyes era ciudad en la que se celebraban dos grandes ferias anuales y que, por ello, atraía a gentes de todas partes. Así pudo acumular datos y documentación que luego aparecen en sus obras sin necesidad de haber viajado.

En cuanto a su obra, no cabe duda de que fue considerable y variada, aunque no la conocemos en su totalidad. Nuevamente, debemos guiarnos por las obras conservadas para tener noticias de las que no lo fueron. Al principio del *Cligès*,² Chrétien ofrece una lista de las obras que ha compuesto hasta entonces y enumera *Érec et Énide*, los *Comandemenz Ovide*, *l'Art d'Amors*, el *Mors de l'espaule*, un cuento relativo al rey

2. En los vv. 1-8.

Marco y a Isolda, y la *Muance de la Hupe, de l'Aronde et du Rossignol*, texto conocido como *Philomena* y que corresponde a la versión más moderna (del siglo XIII) que figura en el *Ovide moralisé*. Tenemos pues un grupo de obras traducidas o quizás imitadas de Ovidio, una historia mitológica, *Le mors de l'espaule*, probablemente referida a la historia de Pelops,³ aunque críticos como Gaston Paris suponen que sus fuentes son celtas,⁴ y un episodio de la historia de Tristán, que, aunque difiere mucho de las otras versiones y se aparta sensiblemente del arquetipo primitivo, tiene el gran interés de ser el primer texto de Chrétien referido a la materia de Bretaña.

Después de *Cligès*, Chrétien firma —es decir que su nombre aparece citado en un lugar del texto, *Le chevalier à la charette*, *Le chevalier au lion (Yvain)* y *Li contes del Graal*. Dos de estos textos no están acabados: Godefroi de Lagny concluyó *Le chevalier à la charette*, y *Li contes du Graal* ha dado lugar a numerosas continuaciones. Queda aún *Guillaume d'Angleterre*, que algunos le atribuyen sin vacilar porque su nombre viene citado en el verso 1, y que debió ser posterior a *Cligès* ya que no viene citado en el prólogo como las demás obras. Habría que citar también algunas canciones que, si son suyas, añadirían el talento del trovador al del novelista.

Si exceptuamos las obras de inspiración ovidiana que parecen haber servido a Chrétien para su aprendizaje de escritor, amén de proporcionarle un marco conceptual para el trata-

3. Hijo de Tántalo, que le ofreció descuartizado y guisado como banquete a los dioses del Olimpo; todos mostraron su asco, menos Deméter que, obnubilada por la desaparición de Perséfone, comió un trozo de espalda. Después de castigar a Tántalo, Zeus encargó a Hermes que reuniera los trozos de su cuerpo y que los pusiera a hervir de nuevo en el caldero que, mediante un encantamiento, se había convertido en mágico. La Parca Clotho recompuso el cuerpo; Deméter entregó una espalda de marfil para sustituir la que se había comido, y Rea insufló de nuevo la vida al cuerpo del hijo sacrificado; mientras, el dios Pan bailaba de alegría (v. R. Graves, *Los mitos griegos*, 108).

4. Como se verá, el mítema del caldero mágico es frecuente en la mitología celta.

miento de los sentimientos amorosos, toda su obra se centra en la temática de lo que se dio en llamar la «materia de Bretaña», es decir el conjunto de temas folklóricos, cuentos, leyendas y mitos propios del celtismo. Se ha discutido mucho para saber cómo llegó esta «materia» a Francia y por qué los autores lo incorporaron a sus obras en un momento en que se estaban escribiendo novelas inspiradas en la «materia antigua», es decir la procedente de la mitología greco-latina. Unos abogan por un origen popular, otros por las fuentes cultas. De hecho, es verosímil suponer que ambos factores pesaron por igual en la constitución de esta modalidad temática cuya fortuna se prolongaría hasta finales de la edad media. Los relatos populares se transmitían de boca en boca y se difundían al azar de las ferias, hasta que los escritores los incorporaron a sus obras. Por otra parte, numerosos poetas, juglares y trovadores galeses, cornualleses e irlandeses circulaban por Francia desde finales del siglo XI, lo cual no debe sorprender más que la presencia atestiguada de misioneros irlandeses en los siglos VI y VII. Uno de estos bardos, un tal Bledhri, formaba parte de la corte de Poitiers en tiempos de Guillermo de Aquitania.

Por otra parte, esta «materia de Bretaña» caía a punto para un imaginario medieval sediento de imágenes y mitos fabulosos capaz de renovar los del cantar de gesta, aunando el ideal caballeresco, el amor cortés, la espiritualidad y religiosidad en un conjunto que no podía suministrar, por la naturaleza de sus fuentes, la «materia antigua». Y no deja de admirar que el interés por esta materia se centrara en tres grandes esquemas arquetípicos, más o menos vinculados entre sí, que fueron la corte del rey Artús, el amor de Tristán e Isolda, y la gesta del Santo Grial.

Para la corte del rey Artús, las cosas estaban ya consagradas por la obra de Geoffroy de Monmouth, *Historia regum Britanniae* (c. 1135) que cuenta los orígenes legendarios y heroicos del reino de Bretaña. El tema de Tristán inspirará todas las historias de un amor fatal que desea y debe subli-

marse. En cuanto a la gesta del Grial, antes de ser recuperada por las interpretaciones, bastantes reductoras, de inspiración cristiana, gracias, en particular, a un pasaje del *Pseudo-Evangélio de Nicómedes*, ofrecía un material inagotable de objetos y situaciones simbólicas muy del gusto del público de la época.

Reto Bezzola subrayó que no se pueden leer los *romans artúricos*, y por extensión, todos los que se inspiran en la «materia de Bretaña» como simples novelas de aventuras en el sentido en que los entendemos hoy.⁵ De hacerlo así, estos textos nos parecerían como una acumulación de episodios reiterativos, a veces sin ilación, a menudo gratuitos, y que no hacen progresar ni la intriga ni el argumento propiamente dicho. Según el crítico, todas estas obras se entendían ya «en segundo grado», es decir que se consideraban portadoras de un significado simbólico, de unas claves, que el público a quien estaban destinadas podían aplicar porque las conocían, un poco del mismo modo que había un lenguaje de las formas y los colores en heráldica, un lenguaje de las piedras preciosas, un bestiario fabuloso, y unas catedrales cuyos secretos arquitectónicos conocían algunos. Todo este material, por ejemplo, se da cita en las obras alquímicas y moviliza unas instancias universales, razón por la cual, si fuera preciso añadir alguna a la incuestionable calidad literaria que las inspira, siguen siendo plenamente vigentes hoy en día, aunque sólo fuera porque son el primer ejemplo convincente de «opera aperta», de texto abierto a la lectura plural y por ende al placer del texto.

Érec et Énide empieza al revés, por la boda de los protagonistas, felices y colmados por la culminación de su amor. Pero precisamente «no fueron felices ni comieron perdices» porque su amor exclusivo les aislaba del mundo —como será

5. V. Reto Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, I, París, 1944, y *Le sens de l'aventure et de l'amour: Chrétien de Troyes*, París, 1947, así como su estudio sobre *Érec et Énide*.

el caso de Tristán e Isolda—; de modo que la aventura, los peligros, las hazañas deben sucederse para los dos enamorados para que sean capaces de reintegrarse a la corte habiendo alcanzado un estatus de caballero y de dama más allá del amor banal, de las convenciones sociales y de los sentimientos humanos; la estructura de la obra es pues la de una iniciación a un estado superior y la inspira una evidente ambición del autor para el hombre ideal que debe trascender su condición social y humana. La historia de Lancelot, quien se ha enamorado de quien no debía, la reina Ginebra, recuerda naturalmente el planteamiento de Tristán, pero explota el tema de otro modo; el héroe, en particular, debe liquidar todos los monstruos que le aterrorizan mientras permanece en la orilla de un río que ha de cruzar mediante el Puente de la Espada; ha de aceptar la posibilidad de perder la vida para ganarla: nuevamente, el problema apunta hacia la trascendencia. Las aventuras de Yvain serán igualmente simbólicas: unos actos desencadenan consecuencias imprevisibles que traen la necesidad de correr aventuras en cascada; se olvida de la palabra dada y por poco enloquece por el desasosiego en el que se encuentra. Podría ser un héroe sartriano constantemente conminado por el destino a actuar sin saber nunca qué va a suceder. En este sentido plasma bastante bien la condición humana tal y como la podían concebir entonces y no deja de sorprender la modernidad de estos planteamientos.

2. ORÍGENES DE LA LEYENDA DEL GRIAL

El personaje del rey Artús

El rey Artús, muchas veces llamado Arturo, es el eje, el pivot, en torno al cual se edifican todas las aventuras célticas procedentes de la materia de Bretaña, y particularmente las que nos cuentan Chrétien y sus continuadores. Aunque es difícil saber hasta qué punto el personaje pertenece a la leyen-

da o a la historia, poseemos algunos datos. En primer lugar, llama la atención que el nombre, que procede del céltico *Artus*, esté vinculado al galo *arto*, al bretón *arzh*, al galés *arth*, que es *ors* en cornuallés, y que tiene ecos en griego, sánscrito, iraníes, copto y vascuence, siempre con el mismo significado: la palabra significa «oso». Se pensó que Artús venía del germánico «Arn Thor», el águila de Thor, el brazo armado de dios. Y Juvenal cita el nombre de Arviragus, de «arc-wyr-auc», jefe del pueblo oso, y de «arc-wyr», pueblo oso. Es útil apuntar que, para los celtas, el oso es el emblema de los guerreros mientras que el jabalí lo es de los sacerdotes.⁶ En Europa, el oso, morador de las montañas y de las cavernas, expresa la oscuridad y las tinieblas, una fuerza primitiva, impulsiva y fácilmente violenta, que ayuda a comprender su valor en el universo de la alquimia donde representa el primer estado de la materia, el punto de partida de cualquier transformación y por ende de cualquier iniciación. En la mitología griega, el oso acompaña a la diosa Artemis, cuyos ritos lunares suelen ser crueles a la par que ambivalentes: monstruo o víctima, puede ser exterminador o sacrificado, lo cual permite a Jung asociarlo con el instinto más primitivo. Símbolo de la tierra-madre y de las simas del inconsciente, el oso se considera como el antepasado de la especie humana, y los algonquines del Canadá lo llaman «el abuelo». De modo que es dudoso que el nombre, que remite a un arquetipo universal, haya fraguado tan bien con los elementos de la leyenda por pura casualidad. El rey es la encarnación de su reino; si decae el rey, decae el reino, como se verá en el caso de la tierra yerma y del rey tullido. Es también el símbolo de un mundo, a la

6. Una de las aventuras míticas de Artús le hace cazar un jabalí monstruoso, el *Twrch Trwyth*. Una diosa gala se llama *Artio* y se veneraba en Berna, la ciudad del oso; con ello, se aprecia el simbolismo femenino que afecta a la clase guerrera. Los galeses llaman *cerbyd Arthur*, el carro de Arturo, las constelaciones de la Osa Mayor y de la Osa menor.

vez de un aquí y ahora, como soberano, y de la necesidad de trascender el aquí y ahora, como símbolo arquetípico.

Pero hay datos que remiten a un personaje histórico. El rey podría llevar el nombre de un caudillo romano llamado Ambrosius Aurelianus, a quien cita Gildas y, posteriormente Nennius, llamándole Arturus, alrededor del año 800. Ambos autores le atribuyen la victoria de Mont Badon. Este personaje puede coincidir con Lucius Artorius Castus, prefecto de la VI.^a Legión romana, «Victrix», que fue comandante de los britones en su lucha contra los armoricanos. Se rastrea luego su nombre hasta en las *Annales Cambriae* (954) que hablan de la batalla de Camlan, en la que Artús lleva la cruz de Cristo y lucha contra Medraut (Mordret, en francés). Posteriormente aparece en numerosas vidas de santos galeses, obras latinas de los siglos XI y XII. Nos confirma la idea de que pudiera haber sido un jefe militar la coincidencia entre los datos históricos y los legendarios. En su *Historia regum Britanniae*, G. de Monmouth cuenta que, después de conquistar un vasto imperio, Artús volvió a Gran Bretaña y convocó al pueblo y a sus vasallos para las fiestas de su coronación que quería celebrar el día de Pentecostés en la Ciudad de las Legiones, en latín Urbs Legionum, y Cairlegeion, Caerleon, Carlión en bretón. Esta ciudad era, en tiempos de los romanos, el campo de la Legio secunda Augusta. El nombre de Carlión que aparece en numerosas obras, y su conexión con las legiones romanas, parecen confirmar la ascendencia militar, sino del hombre, al menos de su probable modelo. Pero el personaje está relacionado también con objetos mágicos procedentes del otro mundo. Por ejemplo, en un poema galés difícil de fechar,⁷ *Preiddieu Annwn*, el Botín del otro mundo, obra de un bardo llamado Taliesin, Artús conquista con tres barcos un caldero maravilloso que es fuente de vida eterna. Se supone que posee

7. Unos lo hacen remontar al siglo X, otros al XII e incluso al XIII (F. Lot).

un palacio maravilloso y se cuenta que se casó con Guenera (Ginebra), una dama romana muy hermosa. Al final de su vida, herido (que no muerto) fue transportado a la isla de Avallon. Y por más que Guillermo de Newburg afirme que todo esto es históricamente falso, lo cual no debe sorprender a nadie, lo cierto es que hacia 1113 su leyenda estaba difundida en todo el continente europeo, razón por la cual se iba a convertir en la pieza fija de todo un elenco de obras de inspiración céltica que cuentan la fundación, la organización y finalmente el ocaso de un mundo a la par que la búsqueda de los secretos del otro.

Orígenes célticos

En su libro *The origins of the Grail legend* (Nueva York, 1966), Arthur C.L. Brown hace acopio de muchos datos que permiten conectar la obra de Chrétien con fuentes mitológicas célticas. Con ello, no cabe pensar que nuestro autor las consultara, sino que, como ocurre siempre con los materiales míticos, movilizan arquetipos, modelos y pautas de comportamiento humanos, que una época necesita para expresar sus experiencias, sus ansias y sus ideales. Chrétien es el intérprete de su tiempo, además de ser el artista indiscutible que todos reconocen. Explica Brown que las guerras entre los hados buenos, llamados Tuatha Dé, y los hados malos, o Fomorian, que coinciden con la batalla de Moytura en la mitología irlandesa, fueron el origen sobre el que bordaron las guerras y batallas del rey Artús y de sus caballeros en contra de los enemigos extranjeros. Las guerras irlandesas se libraron entre Nuadu, rey de Tuatha Dé, quien tuvo que ser rescatado por el joven Lug, y Galam, rey de los Fomorian, por la posesión de una reina (la personificación de Eriu, es decir Irlanda misma) y sus atributos mágicos, los cuales eran una espada, una lanza, una piedra y un «criol», palabra que podría ser el origen del uso de la palabra «grial», y que designa simbólicamente la buena salud del país y por ende de su rey. Estas

guerras tienen lugar en Irlanda, que debe considerarse como una tierra encantada, y, probablemente, como una representación del otro mundo, como es la regla cuando se habla de islas. Se creía que los Tuatha Dé se habían retirado en el subsuelo donde siguen viviendo como hados; y los irlandeses serían los descendientes de los últimos Tuatha Dé y de los Fomorians. Esta tesis cosmogónica, además de explicar la naturaleza buena y mala del ser humano, tuvo mucho éxito y fue difundida en el país de Gales. La batalla de Moytura se convirtió en la de Camlan; el rey Nuadu se convirtió en Artús, Lug en Perceval, Galam será Clamadeu (de las Islas) en el texto de Chrétien, mientras la reina Eriu será la reina de Logres. Se dice que conservaron los atributos mágicos de Eriu, menos la piedra cuyo significado no entendían. Para los galeses, las guerras tenían lugar en sitios inconcretos —lo cual nos explica la geografía fantástica que aparece en los textos y que Chrétien utiliza también— y pudieron asimilarlas con antiguas guerras contra poblaciones que vivían al otro lado de la muralla romana en Galloway, Lothain y Gorre; y de cualquier modo, todos estos países, como también Noruega, todo lo que estaba más allá de alguna frontera, sea mar, sea muro, se confundía con el país de los muertos. Es interesante subrayar que en el momento en que Chrétien escribe, ya ha tenido lugar la batalla de Camlan, y por lo tanto Artús ya está herido, ya se ha retirado en Avallon donde se dedica a rechazar los enemigos demoníacos que son virtualmente todos los reyes, señores y caballeros de la muerte. Con ello, el país del *roman* de Chrétien es, a la vez un país mágico y el otro mundo o país de los muertos. Dice también Brown, y nos interesa para comprender la filiación de los personajes, que Nuadu tenía tres aspectos; por una parte era un rey que reinaba en Tara, lo cual corresponde al monarca Artús que tiene su corte en Carlión u otros sitios; pero Nuadu es también un rey herido que se mantiene en vida gracias a talismanes mágicos, entre ellos el «criol»; necesita que le encuentren para rescatarle de unos gigantes que son virtualmente los reyes de la muerte:

en este avatar, Nuadu será el rey pescador; finalmente, Nuadu es el padre adoptivo que inicia a los jóvenes para permitirles acceder a la edad viril, lo que será Gornemant en la obra de Chrétien.

A lo largo de los siglos y al filo de las versiones, los dos bandos de la luz y las tinieblas del origen acaban por confundirse; Tuatha Dé y Fomorians se codean en las distintas versiones y es un hecho que Perceval lucha en contra de personaje que son Fomorians, aunque luego los envía, una vez vencidos, a la corte de Artús, donde el rey los acoge como amigos, señal de que Chrétien conocía su nombre, pero que ignoraba lo que significaba. ¡Lo cual no le resta un ápice de mérito! Pero es útil tratar de ver cómo se constituyó la leyenda. Tenemos pues un trasfondo mítico de origen irlandés, al que se añadieron detalles galeses y que cayó en manos de Chrétien, según nos dice en el prólogo, a través de un «libro» a él regalado por Felipe de Alsacia, conde de Flandes, para que su arte, su imaginación y su saber hacer puedan componer *Li contes del Graal*. De todos modos, el estudio de los nombres y de su etimología, con las limitaciones que hay que admitir, puede ofrecer algunas pistas. *Aingen* es nombre de Fomorian; tuvo dos hijos llamados Dorche (oscuro) y Dibad (muerte); significa quizás «monstruo», mal nacido, con un significado vecino al de *Amargen*, nacido para mal. Es el personaje que, bajo el nombre de Ankou, aparece en Bretaña en el carro de la muerte. El inglés medio conserva la palabra en King An-guish, que designa a un enemigo de Artús; y su contracción puede ser el origen del francés antiguo *angré*s, hostil. El enviado de Clamadeu de las Islas, Enguingueron, lleva un nombre que se puede interpretar como Aingen-guerron, Aingen el guerrero. En el *Lancelot* de Chrétien, encontramos a Me-leagant (mal-ingen) y Malaquin en las obras en prosa. El nombre del irritante senescal de Artús, Keu o Cai, forma parte del grupo Amargen, Mil y Cai, Kay o Keu; un oficial del rey Cochobart tenía un heraldo (sencha) llamado así; y la palabra sencha, que designaba su oficio de heraldo, al pasar al francés

sin ser correctamente entendida, hizo pensar que era senescal del rey. Pero, por lo mucho y mal que habla, más le sienta ser heraldo del otro mundo funesto. En cuanto a Clamadeu, su nombre puede provenir de la contracción de Galam en Clam. En el *Lancelot* en prosa será Galahot; es otro príncipe fomorian de la muerte. El rey Lot lleva también el nombre de un fomorian y significa destrucción; es el rey de las islas Orkney, de Orcus, es decir Hades, la muerte; su reino se llama Lothain y está cerca del muro romano, aunque se confunde muchas veces con Noruega, las tierras del norte, de la oscuridad. No deja de sorprender que Gauvain sea su hijo. Rion, que Chrétien cita (vv. 850-852), significa nuevamente rey de las islas y personifica el invierno y la oscuridad. Se podrían acumular así numerosos apuntes etimológicos que no dejarían lugar a dudas sobre las fuentes y significado de los personajes y símbolos que aparecen en la literatura artúrica en general y nuestro texto en particular.

3. EL MITO LITERARIO

Alrededor de 1200, varias obras maestras explotan el mito del Grial: Chrétien, Wolfram von Eschenbach, el anónimo *Queste del Saint Graal*, la obra de Robert de Boron. Esta tradición durará hasta finales de la Edad media. Habrá reimpressiones en el Renacimiento, pero en el XVII se puede decir que nadie sabe lo que es el Grial.

Reaparece lentamente en la época romántica, sobre todo en la segunda mitad; son las *Idilias del rey* de Tennyson y el *Parsifal* de Wagner. Este renacimiento se prolonga en el siglo XX, por ejemplo con las novelas de J. Gracq.

Chrétien dice haberse inspirado en un texto anterior. ¿Cual? Eschenbach también, y cita a Kyot le provençal, de quien no se sabe absolutamente nada. ¿Qué pensar de esta curiosa coincidencia? Hay cuatro continuaciones, que suman cerca de 60.000 versos. Una breve novela galesa, *Peredur ab*

Eurawc recupera los motivos de Chrétien e introduce episodios originales. En cuanto a Eschenbach, utiliza una materia de Oriente procedente quizás, de las cruzadas, quizás de sus lecturas, o de su imaginación.

Todas las historias cuentan el mito desde el punto de vista del héroe: son todas «novelas de Perceval», quien ha visto, de manera fortuita, un espectáculo maravilloso, no se ha extrañado ni ha formulado preguntas. Luego, vive mil aventuras para intentar volver a encontrar el Grial. De ahí la multiplicidad de las intrigas secundarias, de los personajes comparsas que sólo están de paso, sin contar los que, desde el punto de vista del asunto no parecen servir para nada, aparecen una sola vez y no vuelven a aparecer. Otro rasgo importante, es la independencia relativa de la historia respecto del mundo del rey Arturo. Las novelas de Perceval son novelas de *un hombre solo* frente al enigma. No puede contar con nadie.

No es el caso del libro de Robert de Boron, *L'estoire dou Graal*, y de la trilogía en prosa que ha suscitado. El Grial es la copa de la Última Cena, en la que se recogió la sangre de Cristo en la cruz; la lanza es la de Longinus. El Grial, conservado por José de Arimatea, fue llevado a Bretaña. Merlín, el profeta, conoce la historia; la mesa redonda se construye a imagen de la de la última cena, que es la misma que José de Arimatea había definido para el servicio del Grial. Perceval llega para acabar esta larga historia, como se ve en la versión en prosa, articulada en tres partes. José, Merlín, Perceval. Aquí no hay enigma; el héroe debe hacer un papel predeterminado. No es el beneficiario de una revelación progresiva.

Por otra parte, en la obra de Boron, la materia artúrica tiene un papel preponderante. Después de todas las aventuras que han estructurado el mundo del rey, la última es la del Grial, que es su culminación.

El *Lancelot-Graal*, atribuido a Gautier Map, comprende tres novelas: *Lancelot*, *Le queste del saint Graal* y *La mort le roi Artu*. Desemboca pues en la agonía del mundo artúrico, después de la *questa* más alta concebible, la del Grial. Está

encomendada a Galaad, hijo de Lancelot, pues éste está en pecado por sus relaciones con la reina Ginebra. Perceval sólo tiene un papel secundario. La acción es bastante dispersa, hasta que desfilan por el castillo del Grial todos los personajes importantes: Gauvain, Lancelot, Boort. Los enigmas se suceden y los héroes desaparecen uno tras otro, de modo que al final el reino de Arturo debe desaparecer también.

Estos textos se recopilan durante siglos. En 1530, Sir Thomas Malory da una compilación, *Le morte d'Arthur*, donde hay muchas fuentes perdidas para nosotros. La obra de Eschenbach se imprime en Estrasburgo en 1477. Una breve alusión de Ronsard, Spencer que menciona a Artús en su *Reina de las Hadas* (1590-1596) no habla del Grial. Dryden tampoco en su *King Arthur* (1584) que será ópera de Purcell.

Los diccionarios franceses, el de Trévoux, que copia a Furetière, y la *Enciclopedia* hablan del Grial como de una reliquia conservada en Génova. Se escribe *Sangreal*, que es contracción de Santo Grial, y sugerirá, por falsa etimología, la idea de sangre real, es decir que abonará la interpretación cristiana del vaso en el que se recogió la sangre de Cristo.

En 1784, tenemos una nueva edición del *Parzival* de Eschenbach; siguen reediciones, malas, de Malory, Robert de Boron y de las continuaciones.

La obra de Tennyson, dedicada a la reina Victoria, ofrece un retrato del perfecto monarca. Publicado en 1869, el episodio consagrado al Grial, se inspira de Malory, y por ende de la *Queste...* El protagonista de más peso es Perceval; relata cosas oídas, con lo cual la historia puede pasar por imaginación o ilusión, y esto hace del Grial una aventura individual, subjetiva, capaz de subvertir el orden monárquico estable de Arturo.

Karl Immerman había seguido la misma idea en *Merlin* (1832), aunque la queta era objeto de una expedición del mismo rey bajo la batuta de Merlín. La tropa, a falta de su guía, se pierde en el desierto, no muy lejos del castillo donde reinan Titurel, Perceval y Lohengrin. Estos personajes mani-

fiestan que el romanticismo alemán ha conocido una tradición textual anterior a la reedición del *Parzival*. En *Lohengrin* (1848), Wagner hace del castillo del Grial un más allá inaccesible para la felicidad eterna. En *Parsifal* (1882) está más cerca de la fuente antigua: su drama se construye alrededor de la enfermedad de Amfortas, rey del Grial, y del papel salvador de Parsifal.

Le roi pêcheur (1946) de Julien Gracq se propone responder a la versión wagneriana de la historia: el triunfo de Parsifal es el final de cualquier aventura, es la inmovilidad, es decir la muerte; la queta, en sí, es la vida, más no debe acabar nunca.

The waste land (1921-1922) de T.S. Eliot hace pensar también en Wagner, pues es un mundo de desolación donde no se percibe ningún Grial. Se habla del Grial, también en *The mists of Avallon* (1982) de Marion Bradley: cuando aparece, representa la última vigencia del mundo druídico en contra del mundo cristianizado de Arturo. En la película *Excalibur* (1981), el Grial es una figuración del rey.

Hubo también versiones cómicas, como *The holy Grail* (1975) de Jack Spicer, y un drama de Tankred Dorst, *Merlin* (1981). Citemos, por fin *Graal-Théâtre* (1977) de Florence Delay y Jacques Roubaud, autores que conocen visiblemente muy bien los textos antiguos.

No cabe duda que nuestro final de siglo descubre o redescubre el mito del Grial; no es muy sorprendente porque estamos viviendo una época muy escasa de valores espirituales y de questas del ideal o del infinito trascendental indispensable para conferir sentido a la existencia. Los estudiosos del tema, en la mayoría de los casos al margen de las inquietudes filológicas, relacionan el Grial con los Rosa Cruces, los Templarios, la Masonería, en definitiva distintos tipos de iniciación hacia un orden y un mundo superiores. Por otra parte, los estudiosos del celtismo y de los valores culturales tradicionales, cuyas inquietudes no son siempre ajenas al deseo de tomarse alguna revancha en contra de los desmanes de la Historia, evocan el Grial para rehabilitar, por ejemplo, al

catarismo, exterminado —quizás no sea del todo una casualidad— en el preciso momento en que floreció la literatura del Grial en Europa, es decir en el primer cuarto del siglo XIII. Los ámbitos místicos, esotéricos, incluso mágicos, están haciendo del Grial el talismán por excelencia y una vía de acceso a la vida eterna.

4. INTERPRETACIONES

La interpretación cristiana

La interpretación más extendida, hoy en día, se centra en la versión cristianizada del mito. En un libro reciente,⁸ Fernand Comte consagra un capítulo entero al mito del Grial. Para él, el Grial, objeto de valor incalculable, implica la creación de una orden de caballería específica para asegurar su custodia; de ahí el origen de los caballeros de la Tabla Redonda. El Grial es la copa que sirvió para celebrar la Santa Cena y que luego se utilizó para recoger la sangre de Jesucristo. José de Arimatea, encarcelado después de Pentecostés, la habría recibido de las mismísimas manos de Dios y lo habría conservado durante sus largos años de cautiverio. Liberado en tiempos de Vespasiano, habría fundado una comunidad que se reunía cada día en torno a una mesa en la que se dejaba siempre un sitio vacío. Más tarde, Merlín mandó construir una mesa similar para el rey Artús y sus compañeros. El autor evoca después los distintos fracasos de los protagonistas, Perceval, Lancelot, Gauvain, hasta llegar a Galaad que supera todas las pruebas y accede a la contemplación del Grial. Pero muere, y una mano celestial se lleva el Grial al cielo. El Grial, por lo tanto aparece y desaparece misteriosamente, es el ob-

8. Fernand Comte, *Les héros mythiques et l'homme de toujours*, Paris, Seuil, 1993.

jeto simbólico de todas las contradicciones que configuran la contingencia. Así lo entiende finalmente Julien Gracq, en *Le roi pêcheur*: «El Grial es suficiencia, éxtasis y vida mejor. Es sed y saciedad, desapego y plenitud, posesión y desposesión. Pero uno sólo lo podrá conquistar si es lo bastante puro y sabio, y si, tras muchas aventuras, una vez llegado en su presencia, sabe formular la única pregunta que libera».⁹

De este modo, desde las interpretaciones medievales de Robert de Boron o de W. von Eschenbach, todas centradas en la visión cristiana del objeto y de su función, el mundo moderno recupera el mito para diluir su contenido religioso y plantear los problemas filosóficos propios de nuestro tiempo. Pero, como señala Eliot, la cuestión se centra en el simbolismo de los distintos objetos que componen el cortejo del Grial. Lamentablemente, nuestro tiempo ha perdido el contacto con el simbolismo espiritual que fue confiscado antaño por las iglesias. De modo que el Grial permanece como un enigma que convoca a cada cual a buscar y nos condena a todos a no encontrar nunca. Aunque no es descabellado pensar que lo más importante es buscar...

Las cosas no son tan claras en la obra de Chrétien, al menos hasta las revelaciones del ermitaño,¹⁰ quizás porque la mayoría de los significados —y es mérito literario incuestionable del autor— simbólicos quedan implícitos hasta el final, y aun, porque las revelaciones del ermitaño no desembocan en nada concreto: perdemos la pista de Perceval, Gauvain entra en escena, y el libro queda inacabado, con lo cual el misterio no se desvela del todo. Sin embargo, el único episodio que orienta la lectura del simbolismo hacia la interpretación cristiana, ha inducido a la mayoría de los críticos a extrapolar de las palabras del ermitaño un sentido que conviene mucho mejor a la obra de Boron. Pero, por otra parte,

9. Op. cit., Paris, Corti, 1948, p. 49.

10. Vid. infra, en Problemas de interpretación del texto de Chrétien.

la riqueza simbólica, no cristiana, que salta a la vista en la mayor parte de la obra de Chrétien ha dado pie, a su vez, a otros estudios, decididamente orientados hacia la mitología céltica, de modo que dos escuelas se enfrentan, la de los partidarios del Grial como objeto mágico perteneciente a una civilización precristiana (y las lecturas más numerosas apuntan hacia el celtismo) y los que se empeñan, a veces contra toda evidencia, en ver en el talismán de larga vida, una reliquia del cristianismo apta para llevar el viático a un enfermo.

Como suele ocurrir cada vez que se manejan materiales simbólico-míticos, la verdad puede estar a medio camino entre las dos posturas; es lícito suponer que Chrétien recogió una tradición celta, difundida por la cultura oral y, probablemente también por juglares y bardos, a la que imprimió, con suma habilidad (y es lo que le confiere sus mayores encantos literarios) una discreta orientación cristiana; si es cierto que fuera clérigo, por no decir canónigo, es bastante normal que haya procurado actualizar una tradición pagana sin restarle sus más genuinas características míticas, cuyo significado, además, desconocía probablemente. A partir de un material temático muy sugestivo, maravilloso, y gratificante para la fantasía, ofrece a los lectores u oyentes de su tiempo, una versión que, sin ser obra piadosa, no puede escandalizar. El argumento que utilizan la mayoría de los partidarios de la tesis cristiana para liquidar las lecturas célticas de que no poseemos textos anteriores al de Chrétien y que, por ejemplo, el *Peredur* galés es muy posterior, es válido desde el punto de vista de la historia literaria y del estudio de los manuscritos, pero no nos convence para establecer o descartar fuentes directas o indirectas. En la mayoría de las literaturas no románicas sucede lo mismo. Todas las versiones del *Edda*, que Wagner utilizó para escribir la *Tetralogía*, son muy tardías; pero lo que cuentan no deja de ser muy antiguo. La literatura inglesa no ofrece gran cosa antes del *Beowulf*; y no cabe duda que los textos irlandeses y galeses, por tardíos que sean, re-

cogen tradiciones mucho más antiguas que la obra de Chrétien.

Habría pues que examinar qué imágenes míticas ofrece el texto de Chrétien y cotejarlas con lo que podemos saber de las antiguas tradiciones célticas. Es el trabajo que hizo P.G. Sansonetti;¹¹ y le permitió entresacar unos elementos invariantes presentes en todos los mitos que hablan del otro mundo, de la iniciación a que su descubrimiento invita o que exige, es decir, todas las pruebas que debe sufrir el caballero arquetípico. Por otra parte, sus conclusiones, que resumimos a continuación, demuestran que la mitémica del Grial conecta con la mayoría de las tradiciones esotéricas; con ello, no debe sorprender a nadie que se puedan establecer paralelismos con la cabala o con la espiritualidad persa, cuentos egipcios, o con la misma alquimia: de hecho, todas estas tradiciones manejan, aproximadamente, los mismos conceptos y persiguen fines muy similares.

Los invariantes del mito

Todos los invariantes del mito están en Chrétien: un talismán inasequible, y un inocente que, poco a poco va adquiriendo la experiencia del mundo. Perceval es una especie de campesino ingenuo, mientras Galaad es más puro que inocente. Perceval no pierde tiempo allí donde aprende. Galaad es solitario, diferente del cortesano de su padre Lancelot. El caballero del Grial es siempre un ser diferente de los demás.

El Grial se encuentra en un castillo inasequible o invisible; puede estar incluso en la India... Es lo que se verá en las interpretaciones que relacionan el Grial con el reino del famoso Preste Juan.

¹¹ Vid. P.G. Sansonetti, "Images mythiques", en *Le retour du mythe*, Grenoble, PUG, 1980.

La ceremonia de Chrétien se repite en los demás textos más o menos ampliada, de modo que el Grial es, ante todo un objeto usado para un ritual: ¿qué ritual? Nadie pregunta qué es el Graal, sino ¿para qué sirve? Es, tal vez el elemento principal del mito; el misterio no interesa la naturaleza del objeto sino lo que simboliza, es decir su función trascendental.

La ritualidad se extiende al héroe: debe hacer los gestos que esperan de él. La presencia del Grial debe infundir una vocación de acción (preguntar, para Perceval, o vengar la muerte de quien fue decapitado y cuya cabeza está encima del Grial en *Peredur*). El héroe debe descubrir poco a poco su vocación (Perceval) o conformarse con un plan preestablecido (Galaad). Siempre hay una misión, menos en la obra de Gracq donde se descubre que cumplir la misión es el error a no cometer, porque lleva a la inmovilidad: lo importante es buscar, lo peor es encontrar.

El ritual es doble: tiene lugar en un sitio diferente y lleva a un sitio diferente. Está muy claro en la obra de Wagner. Los actos I y III llevan a un sitio imposible de encontrar, y el acto II lleva a un sitio aberrante.

La interpretación exclusivamente cristiana choca con la dimensión esotérica que rodea al Grial. Wolfram von Eschenbach pone Templarios alrededor del Grial, con lo cual roza la heterodoxia, al menos en su tiempo. Y aunque todo gire en torno a la fe medieval tal y como los eruditos nos la dan a conocer, la lectura atenta de los textos da la sensación de que en la procesión del Grial, hay, al menos, algo más que la simple misa y comunión, viático para los enfermos. No faltan, hoy en día, ritos cristianos que no son otra cosa que ritos paganos cristianizados, para que podamos concebir esta recuperación medieval de algo mucho más antiguo.

Pero la hipótesis céltica es muy difícil de manejar porque nos faltan elementos. El Grial sería uno de esos talismanes que aseguran una alimentación eterna, curan, e incluso resucitan. En este sentido, el Grial es una versión más del caldero mágico

que encontramos hasta en las historietas de *Astérix el galo*. Y si remontamos hacia los orígenes de este caldero, encontraremos los ritos de fertilidad estudiados por Weston y antes por Frazer.

Hubo numerosas interpretaciones alegóricas después de la ópera de Wagner que giran en torno a la noción de ideal. Pero hay que leer el texto que Baudelaire consagra a *Lohengrin*, que Wagner considera como «el descenso del Grial».¹² La experiencia de la fascinación, física y espiritual, desemboca en una gesta, pues el poeta se ve impotente para definir la sensación nueva que ha experimentado. Bachelard ha comentado este texto.¹³ Después de estas versiones, está claro que el texto no es un tratado de teología mística bajo forma de novela de caballería. Los últimos versos de Tennyson dejan la cuestión sin resolver:

«Habéis visto lo que habéis visto.

Así habló el rey; y no entendía todo lo que nos quería decir.»

La visión domina pues la leyenda del Grial. Pero hay que añadir el tema de la enfermedad, siempre presente. El rey del Grial está enfermo, y con él su reino. Él elegido es el que cura. La enfermedad puede entenderse como una consecuencia, o un aliciente para emprender la gesta que lleva a la muerte. La enfermedad del personaje de Wagner le hace desear la muerte porque no tiene la gracia que salva. En la mayoría de los casos, es una falta contra la pureza, menos en la obra de Chrétien, aunque el lugar de la herida...

Perceval, en una interpretación etnológica, sería el joven rey que viene a sustituir al viejo rey agotado, cuya debilidad compromete el reino.

12. V. Richard Wagner à Paris.

13. Vid. *La poétique de l'espace*, pp. 177 y ss.

Con todo, todos los personajes repiten los mismos errores, están sujetos a la misma condición de pecadores que cometen equivocaciones. El fracaso de Perceval le lleva al desierto y a olvidarse de Dios. Luego, habiendo tocado fondo, puede encontrarse con el ermitaño; entonces empieza su espera.

Es la espera de los reyes heridos. El de Chrétien ya no puede montar a caballo, y no puede cazar, por lo cual pesca, imagen a analizar pues, en el plano mítico, remite al pescador de hombres, tema cristiano, y a sus antecedentes, que son muy numerosos, ya que abarcan las tradiciones órficas y, mucho antes aún, los cultos sumerio-babilónicos. Todos esperan la curación. Y esta espera impone una estructura narrativa a salto de mata que introduce silencios (Wagner) o episodios interpolados (Chrétien). Gauvain, destinado a fracasar, orilla a Perceval ya demasiado presente.

El simbolismo alquímico

El análisis de Sansonetti se guía por el simbolismo alquímico. La primera imagen clave de *Li Contes del Graal* viene dada por la situación del héroe aún sin nombre, cuando llega al castillo de Gornemant. Ve un río y una montaña: agua y cumbre. Y volverá a encontrarse en la misma situación cuando llegue al castillo del Grial. En este último caso, ve venir una barca con dos hombres, uno de los cuales pesca; es el rey Pescador.

Contrariamente a lo que le había pasado en el castillo de Gornemant, aquí no puede ir más allá, no puede pasar, y por ello debe preguntar al pescador su camino: será una brecha en la roca, con un camino que lleva al castillo. En este momento, sin saberlo, el héroe sin nombre acaba de ganarlo, es el que ha dilucidado el secreto del valle: Perce-Val.¹⁴

14. Cf. J. Marx, *La légende arthurienne et le Graal*, París, 1952, p. 68.

Los dos mitemas, el agua y la montaña, delimitan aquí dos mundos, el mundo real y el Otro Mundo, cuya brecha es primero invisible para el protagonista y por eso necesita que se la indiquen.

Según las fuentes célticas de Irlanda, estos límites son los que separan el mundo humano del mundo de un pueblo mágico, los Tuatha de Danann,¹⁵ que después de la llegada de los hombres se instaló en los tumuli y en islas fabulosas.¹⁶ Estos tumuli (que pueden equipararse en muchos casos con los castillos) funcionan como pasadizo entre dos mundos.

Las islas son inasequibles sino después de una navegación peligrosa. Se habla del «país debajo de las olas», del reino que hay debajo del Lago del Pájaro, en el condado de Connaught. Estos reinos están fuera del tiempo humano.

Cuando eran visibles, los Tuatha de Danann batallaron con terribles enemigos, de los que ya se ha hablado, los Fomorian, habitantes de un caos de islas alrededor de Irlanda. Se trata, naturalmente de una imagen simbólica que presenta un país organizado (Irlanda) frente al caos. El agua, pues, se presenta como la frontera entre la tierra central, consciente, y un estado psicológico caótico, peligroso, lo cual transparece con el nombre de sus habitantes, los Fomorian.¹⁷

Para ir un poco más allá, hay que echar mano de nociones alquímicas. Existe el cuerpo físico, alquímicamente asimilado a la materia densa; se opone a la percepción de las fuerzas más sutiles. El ser se ve así privado de las fuerzas o poderes que estructuran la realidad; sólo conoce la realidad tal y como es. No sabe que, en la otra cara del mundo obra lo que siguiendo

nota 2.

15. Este nombre significa, "los de la diosa Dana".

16. De ahí la lucha con el rey de las Islas, al principio del texto. Cf. J. Marx, op. cit. pp. 141-142.

17. Fo = sin + Mahr, demonio hembra que ahoga oprimiendo el pecho. Cf. el inglés "Nightmare", pesadilla, y el francés "cauchemar". La idea de opresión, de peso que no deja respirar, es evidente en ambos idiomas.

varias tradiciones, se puede llamar la «fuerza vital» o cuerpo sutil del hombre¹⁸ (M. Eliade la llama la fisiología mística.¹⁹)

Frente a la densidad (piedra) del cuerpo físico, este cuerpo sutil es semejante al agua. El decorado de la escena, entonces, se ilumina: dentro de la roca petrificada se abre una brecha, un lugar de paso posible que permite ir más allá de la materia «sin salida». Numerosos lugares donde hay piedras megalíticas se llaman «la piedra que gira» (pierre qui vire).

A menudo, las escenas asocian el paso del agua con la traición de una mujer. Será especialmente el caso de Gauvain que deberá someterse a diversas pruebas iniciáticas, en las que intervino, en el pasado, un demonio hembra, llamada La Orgullosa de Nogres (vv.8638-8639). Como el castillo vive fuera del tiempo, la figura de la Orgullosa remite a los rostros del tiempo definidos por G. Durand, es decir al conjunto de isotopías simbólicas que nos permiten representar nuestro terror frente al tiempo que pasa y a la idea de nuestra condición de mortales.

En la *Seconde continuation* (de Wauchier de Denain), Perceval llega ante un río ancho y majestuoso que no puede vadear. Ve a una hermosa doncella que se está peinando, que le invita a pasar y que trata de ahogarle. En esta escena, volvemos a encontrar el agua, y una colina, en la que está una verja donde está sentada, precisamente, la doncella. El mitema del cabello, ya evocado por Bachelard, y clasificado por G. Durand entre las imágenes del agua letal, ofrece una imagen antropomorfa de los peligros acuáticos.

18. H. Frankfort, *La Royauté et les dieux*, París, 1951, traduce la noción egipcia de KA por "fuerza vital"; Henri Corbin, *En Islam iranien*, t.II, París, 1971, cita a Benveniste diciendo que el Xvarnah, a la vez Luz de Gloria y cuerpo sutil atribuido al ser, es también la fuerza que ata al ser a la existencia (p. 84). J. Evola, pone en relación el Mercurio alquímico con la noción hindú de "sūkshma-çarira" (cuerpo sutil) y de prana (fuerza de vida). Es también el "menos" de los guerreros homéricos que Dumézil traduce por "fuerza vital". En céltico irlandés, es el "ferg".

19. En *Le yoga, immortalité et liberté*, París, 1968, p. 235.

En el mismo texto abundan los ríos infranqueables. Uno de ellos tiene un puente de cristal; cuando Perceval pasa por el puente, tiene la sensación de que se derrumba bajo sus pasos. Mas lo pasa, y lo ve intacto. El vidrio,²⁰ el hielo, y el agua son isomorfos en numerosos relatos irlandeses. Pero el vidrio corresponde a la forma ígnea que la alquimia llama «azufre», sutil de la materia, pues producido por el fuego a partir de la tierra. En el *Parzival* de Eschenbach, el cuerpo de Amfortas está cubierto por un vidrio sobrenatural capaz de inflamar la materia incombustible. Recuérdese, de paso, que Amfortas ha perdido la fuerza vital. El puente de vidrio representa quizás la corporeidad sutil de Perceval y su capacidad de franquearle el mundo sutil.²¹ Para Perceval, se trata de experimentar la combustión de su «tierra» para experimentar la transparencia. Esta transparencia le permitirá enfrentarse a la fuerza primordial que señala el límite de la capacidad ética de la caballería. Quien sea impuro no puede experimentar esta transparencia.

En otro pasaje, Perceval debe franquear un puente mágico para alcanzar al Rey Pescador: es un medio puente, hecho por magia, que sólo llega a la mitad del río. Perceval lo utiliza y entonces el puente, lanzando un grito horrendo, gira sobre sí mismo con lo cual alcanza la otra orilla.

En todos estos casos, los personajes, Gauvain, Lancelot, Perceval, al pasar el puente, ultrapasan los límites de la temporalidad humana. Este tema queda reforzado, en el caso de Lancelot pasando por un puente hecho con una espada de

20. La recurrencia del vidrio en el mundo de Chrétien es admirable. En *Le chevalier à la charette*, Lancelot aborda al reino de Goirre, es decir, según Loomis, la "isla de vidrio", que es uno de los nombres del otro mundo. El nombre de Glastonbury es una traducción del saxón "Ynis Witrin", es decir la isla de vidrio: Glastonbury es uno de los lugares históricos vinculados a la epopeya artúrica.

21. J. Markale, *L'épopée celtique d'Irlande*, cita el caso de un jefe que pone su cuerpo como puente para que sus hombres pasen un río, diciendo "que el jefe sea puente"; cf. el paso paradójico y el título de pontifex.

hierro saturniano, por el sacrificio de su sangre que corre en el horrendo río que pasa debajo del puente. Así, dos mundos quedan separados por este puente hecho con una espada larga como dos lanzas: el mundo de la opacidad y el mundo de la transparencia. Se tratará siempre de traspasar la dualidad,²² la que marca la temporalidad corpórea saturniana, mediante un ethos viril que va más allá del miedo, dominando al mismo tiempo las emociones de las aguas turbulentas. A este precio, la guadaña fatídica de Saturno se transmuta en la espada solar, cuya fuerza transforma el que la merece.

El flujo circunscribe al ser en los estrechos límites de su condición: por ello, va acompañado a menudo por una figura de bruja o doncella malvada, que impide que el ser acceda a una extratemporalidad que le pondría en contacto con su otra naturaleza. A las imágenes del agua se oponen las del fuego, que tanto en la tradición céltica como en la tradición hindú, designan una agitación interior, por ejemplo el deseo, que mueve a los seres (*samsâra*); el fuego-deseo, aplicado al agua, se llama sed. El fuego estructura el yo humano. Apagar el fuego, es permitir al sí-mismo, lo que Jung llama el *selbst*, lo divino y eterno del ser, que aparezca. El yo es sede del orgullo, y la sed no aplacada desarrolla el yo: es exactamente lo que le sucede a Gauvain en la obra de Chrétien y en las posteriores.

La fuerza vital corresponde al Mercurio alquímico, designado con abundantes imágenes líquidas. Cuando está en decadencia, cuando se precipita, materializa, se manifiesta como sed ardiente, codicia, hambre, deseo de gozar, deseo a secas.

22. Esta dualidad, el caballero terrenal y el celestial, el bueno y el malo, remite a la imagen de Géminis, tal y como aparece en una escultura de la catedral de Chartres: dos caballeros adoptan la misma postura: cada uno es la imagen del otro. Detrás, un gran escudo cuyo centro muestra el motivo heráldico del rayo de carbunco. El carbunco es piedra dedicada al sol, capaz de irradiar una luz sobrenatural. Carbunculus, en latín, pequeño carbón, da la pista de una combustión. Cf. las figuras de Castor y Pollux, el celestial y el terrenal.

El sí adhiere a la forma, y se convierte en el yo: el oro se convierte en plomo vil, Apolo en Saturno. No habrá pues camino practicable, aventura eficaz, ni questa cumplida, y no se encontrará nunca el Grial, cuyo significado, en esta perspectiva, se limita a materializar un hito final alcanzado. Se comprende que el objeto en sí importe poco —y por ello puede adoptar la forma de un simple utensilio doméstico— ya que lo realmente válido es lo que se ha tenido que hacer para llegar hasta él. Hay que buscar el Grial, pero cuando se encuentra, como hará Galaad, la vida, como tránsito o travesía, ha terminado. Y lo realmente ejemplar es, precisamente, esta travesía. Por ello, interesa mucho más Perceval que Galaad y la obra de Chrétien sigue teniendo vigencia, mientras la de sus continuadores sólo se evoca cuando se intenta recomponer una visión panorámica de la cuestión.

Una lectura junguiana

Pero la importancia que se puede dar a la noción de travesía invita a sugerir una lectura junguiana de la búsqueda del Grial. El caballero empieza la búsqueda del Grial de un modo activo, masculino, «yang», hasta que, en un momento determinado, esta búsqueda se convierte en una iniciación, que debe abrirnos para que nos volvamos receptivos, sensitivos desde el alma y femeninos o «yin», como el propio grial.

Este cambio de polaridad despierta al Espíritu que cura el desgarramiento dualista que caracteriza la vida del Ego. Esta curación debe unificar nuestra conciencia y permitir el nacimiento del *Self* (“*Selbst*”), o Sí mismo, lo cual ocurre cuando el Ego está al servicio del alma. Así podemos aceptar la responsabilidad de ser los Gobernantes de nuestra propia vida. Para ello, hay que sufrir todas las contradicciones internas y las paradojas sin tratar de obviarlas; así, se calienta el cáliz alquímico en el que el Ego y el Alma, lo masculino y lo femenino, se pueden templar mutuamente, se transmutan y se unifican.

El *Self* está representado por el Monarca andrógino; el Monarca herido en sus partes nobles es pues un *Self* herido, incompleto, que ha perdido su masculinidad sin haber ganado la feminidad; la alimentación del Grial le proporciona una feminidad exterior que le permite sobrevivir, pero que no sabe integrar. Para integrar, hay que preguntar, es decir acceder a la conciencia de la realidad de las cosas, que es lo que no hace Perceval, probablemente porque sigue estando estrechamente vinculado a una feminidad limitada, la imagen arquetípica que conserva de su madre. Supo abandonarla, y ella murió oportunamente para liberarle y dejarle vía libre hacia otro tipo de experiencias femeninas; él mismo ha conocido a varias mujeres, pero jamás ha sido capaz de interiorizar el valor de sus experiencias. Y podría pasarle lo que le sucede a Gauvain: tener que repetir una y otra vez la misma experiencia, prometer fe y fidelidad a una tras otra, un poco como hará Don Juan, sin que ello le aporte nada nuevo ni le permita progresar y evolucionar.

En el Castillo del Grial, Perceval recibe una espada que será inservible (es decir que no debe ser un arma; además, él, ya tiene); luego ve la lanza que sangra, un grial ardiente de Luz y un plato (el «tailleoir»). Esta experiencia corresponde a los arquetipos de iniciación del Alma. La espada es la llamada a la Misión: debe activar en él el arquetipo del Buscador, el arquetipo que nos hace comprender que hay que ir más allá, que la vida es movimiento.²³ La lanza sangrante es la Muerte;

23. Aunque con la prudencia que no ha de abandonar nunca al lector, se puede observar que abundan los nombres que implican movimiento: Perceval; Lance-lot; Esc-avalon, etc... Todos los personajes deben ir siempre de un lado a otro para encontrar prácticamente el mismo tipo de castillo, con el mismo tipo de experiencias, o librar las mismas batallas. El caso de Gauvain es interesante porque debe traspasar la frontera de Galvoie; la similitud de nombres que persiste hasta en inglés (Galloway) sugiere que al traspasar esta frontera, Gauvain conseguiría ir más allá de sí mismo, de esta personalidad suya que le mantiene siempre igual a sí mismo y que, por ende, le impide evolucionar según las exigencias de su proceso de individuación.

representa el arquetipo del Destructor, aquella fuerza que nos habita y que nos hace sentir que, durante la travesía de la vida hay rupturas definitivas y brutales, similares a la muerte física y psíquica: son las que llevan de la infancia a la adolescencia, de la juventud a la madurez, de la madurez a la senectud. Hay que aceptar perder un pasado ya pretérito para estar en sintonía con el tiempo que toca vivir. El Grial es Eros, la unión, la feminidad de la espiritualidad: representa el arquetipo del Amante, el que nos empuja a unirnos y a fusionarnos con lo otro, lo distinto, lo opuesto. Es el paso indispensable para realizar la unión de los contrarios, para poder alcanzar el punto supremo en el que dejan de ser contradictorios y en el que, por lo tanto, se recupera la unidad perdida. El «tailleoir» es el arquetipo del creador, porque cuando hacemos la travesía para acceder al *Self*, nos alimentamos con nuevas experiencias pero al vivirlas también las hacemos vivir a los demás, de manera que también alimentamos a los demás. Nuevamente se entiende que la naturaleza de los objetos no plantea problema: una espada, una lanza, un grial, y un plato son objetos usuales, cotidianos, al alcance de cualquiera. Descubrir la naturaleza de su función profunda será el escollo en el que fracasará Perceval.

Perceval y el rey herido (más el rey viejo que hay que restaurar) son distintas partes del psiquismo: el héroe dispone de todas las experiencias del alma (como todos nosotros) pero no pregunta su significado ni su finalidad (a quien se sirve con el Grial); luego no consigue hacer de estas vivencias una experiencia consciente en la que la Misión fuese una iniciación, un nacimiento, una toma de contacto con Eros, y la asunción de la Muerte. El caballero, por perfecto que sea —y esto vale también para Gauvain— no es más que un sonámbulo que va caminando por el mundo de la vida sin enterarse de nada.

El monarca sólo se cura cuando aceptamos la carga de la conciencia e integramos lo aprendido. Mientras el Ego y el Alma están desconectados, el Rey está herido.

La herida en los genitales proviene de la devaluación cultural de Eros, o si se prefiere de la concepción genitalizada del amor frente a una concepción universal del amor como unión. La esterilidad del rey herido, es la incapacidad del ser para hacer algo, producir algo a partir de su vida. Curar la herida será pues, primero, curar el Alma porque es el aspecto más degradado y devaluado por la cultura.

Conforme avanza el cristianismo patriarcal, lo femenino (el Grial, la feminidad, el sexo) retroceden como la Mesa Redonda. Sin el principio del Eros que une en lo sagrado, la pasión es destructora (caso de Lancelot y la reina Ginebra, y de Tristán e Isolda). Pero además no puede haber salud y totalidad hasta que Eros, la feminidad (y las mujeres) no recuperen el lugar que les corresponde. La estancia de Gauvain en el Castillo de la Maravilla, habitado por tantas damas y doncellas soberanas, y al mismo tiempo tan cuidadosamente defendidas de las ingerencias del exterior hostil, va probablemente en este sentido.

El Grial es símbolo de la relación apropiada que existe entre masculino y femenino. El reino ya era demasiado masculino: el cristianismo había desplazado los antiguos cultos a la fertilidad, se había perdido la energía sagrada de Eros. El Grial representa pues la energía femenina llena del Espíritu masculino; otro significado es pues el de una unión entre ambos sexos (a nivel psicológico más que corporal, claro).

El Gobernante es uno con su reino; si él es estéril, el reino es yermo; no sé si se ha reparado bastante en el hecho de que, en medio de la Yerma Floresta solitaria en la que vive Perceval con su madre, la agricultura no parece en crisis; se trata pues de una infertilidad distinta, como se ha dicho, de la imposibilidad de producir algo nuevo y por ende de evolucionar; se trata de la incapacidad del ser para salir de la ronda de las estaciones; es como si estuviese condenado a repetir constantemente el mismo curso, la misma vida, los mismos gestos, las mismas gestas, sin aprender nada, sin integrar nada, en un mundo regido por el tiempo cíclico; por ello, la visión también

es yerma: todos miran, y se admiran de lo que miran, pero nadie ve nada de lo que es importante. Perceval sale de un mundo marcado por lo femenino (que se organiza en torno a la Madre tierra) que es yermo porque le falta la masculinidad emprendedora y se va a un mundo masculino, yermo también porque le falta la feminidad. Ambos mundos están faltos de su complementariedad. Necesitarían celebrar el matrimonio alquímico, el de Cristo con la Iglesia, del Gobernante con el reino, de lo masculino con lo femenino, del Ego con el Alma.

Curar la herida será conectar entre sí las partes fragmentadas del ser: espíritu, mente, emociones y voluntad sexual funcionan alineados y colaboran entre sí. Al principio, nos dividimos para poder crear el Ego: así nuestra sexualidad está controlada por nuestra razón. Es bueno, pero nos deja heridos, porque Eros controlado no nos permite conectar con las partes de la psique: el Ego y el Alma, el consciente y el inconsciente, lo masculino y lo femenino. Curar la herida es restaurar la unidad, es también descubrir que no se puede construir lo nuevo sin destruir lo viejo.

La comprensión del papel del Eros reintegrado se desprende del uso bíblico del verbo «conocer» para designar la cópula sexual. La conciencia a la que hay que acceder, es la que combina mente, cuerpo, corazón y alma, y debe parecerse a una unión sexual íntima y hermosa, aquella en la que el sexo es un medio y no un fin en sí. Es el paso del Crucificado al Rey de los Cielos, y el nacimiento del Rey andrógino, el auténtico gobernante de nuestra vida.

El rey sana cuando se hacen las preguntas sagradas es decir cuando se traslada lo inconsciente a lo consciente. La pregunta, en la versión de Chrétien, se centra más en la relación entre el Grial y la Humanidad, representada por su destinatario, que en los objetos mismos.

La pregunta «¿a quién sirve el Grial?» recuerda que nosotros servimos al Grial, el Grial nos sirve, y el Grial está al servicio de Dios. Es el caso del Gobernante que debe servir a Dios y no a sí mismo (a su Ego), a la unidad; luego, la gracia

de Dios (el Grial) preserva el reino y el Gobernante. Y, en un nivel psicológico, el Grial preserva al alma. El buscador que somos debe hacerse las preguntas sagradas para abrirnos a nuestras almas a fin de vivir nuestras vidas.

El don de la espada, arma, poder, nos exige que nos preguntemos qué queremos hacer con esta espada en nuestras vidas. El gobernante herido en nuestro interior reclama que le preguntemos con compasión «¿qué te aflige?», lo cual demuestra que estamos dispuestos a curarnos.

La lanza que sangra exige que nos preguntemos qué hay que matar, sacrificar o destruir.

El plato o fuente exige que nos preguntemos qué necesitamos de verdad, para saber distinguir lo que necesitamos de verdad de lo que pensamos que necesitamos, de lo que nos han dicho que necesitamos, o de lo que deseamos.

El Grial exige que nos abramos a una sensación de totalidad e iluminación para preguntarnos qué nos piden nuestras almas.

Plantear las preguntas y acceder a la conciencia de las respuestas cura el rey herido (o la reina): permite despertar y asumir un nuevo tipo de responsabilidad para ser fieles a nosotros mismos y miembros constructivos de la raza humana. Tal es el linaje real: estar despiertos, conscientes, en el cuerpo, sintiendo nuestros sentimientos, capaces de expresar al mundo quiénes somos, y dispuestos a asumir la responsabilidad total de nuestras vidas.

Acceder al *Self* no es ser virtuosos: no es estructurar una nueva moral. Es poner en juego la totalidad de nuestras capacidades, incluyendo las destructivas. El equilibrio así conseguido no es eterno; y no hay que ilusionarse con que se ofrece aquí un camino de salvación eterna; porque en la siguiente etapa, el mundo y el ser se vuelven a dividir y la travesía vuelve a empezar.

Problemas de interpretación del texto de Chrétien

No pretendo resolver todas las cuestiones pendientes que los eruditos vienen discutiendo desde hace muchos años y que, hasta la fecha, no han encontrado soluciones satisfactorias. De hecho, todas las indicaciones de esta introducción son pistas o posibilidades de lectura que se ofrecen al lector para darle a entender la extraordinaria polisemia del texto. Sin embargo, el texto presenta una serie de problemas de interpretación, contradicciones aparentes o reales, paradojas internas, incoherencias que creo deber traer ahora a colación para proporcionar al estudioso la mayor cantidad de datos posible. La cuestión no quedará resuelta, pero quien quiera tratar de resolverla dispondrá de elementos suficientes para emprender el viaje.

La primera cuestión es la de la unidad del texto: ¿estamos ante un texto curiosamente estructurado o ante dos textos pegados el uno al otro, supuestamente dos *romans* que Chrétien habría compuesto a la vez, como solía hacer, y que el ignorante copista o compilador unió artificialmente? El profesor Riquer,²⁴ basándose en la cronología de los acontecimientos, calcula que el día de Pentecostés aparece dos veces el mismo año; de lo cual deduce que estamos en presencia de dos *romans*, uno dedicado a Perceval y al Grial, y el otro a Gauvain. Críticos igualmente respetables, como Jean Frappier y E. Köhler, discutieron esta hipótesis con argumentos y contra-argumentos de muy variado alcance; y otros estudiosos eludieron la cuestión. Soy de la opinión que el problema deja mucho de ser vital a no ser que se limite la cuestión a un asunto de forma. El estudio de la temática global de la obra de Chrétien pone de manifiesto la reiteración de escenas, personajes, situaciones, decorados, caracteres, que componen

24. Vid. la muy documentada y erudita introducción de su edición del texto, Sirmio, 1989.

un todo cuya unidad conceptual y simbólica está fuera de dudas. De modo que, tanto si estamos ante dos *romans* artificialmente coleccionados por un indocumentado editor como si lo que nos ha llegado es un texto unitario, la cuestión, desde este punto de vista, no tiene mucha importancia. Se puede pensar que Chrétien quiso escribir un solo *roman* enfrentando de manera dualista Perceval con Gauvain: uno evoluciona, el otro no; y se puede pensar también que pensaba escribir dos novelas en espejo, una consagrada a Perceval y la otra a Gauvain, con lo cual el dualismo se hubiese apreciado por igual. Incluso es probable que tenderíamos, como hacemos con Balzac, a considerar el conjunto de los *romans* como un todo que se puede leer de uno en uno pero que sólo se puede estudiar en su conjunto, entre otras razones por la reaparición de personajes. Y podría decirse también, puestos a fijarnos en las formas, que, por su longitud, el texto iguala la mayoría de las obras de Chrétien; pero esto no demuestra gran cosa. En cambio, debo confesar que no me acaban de convencer los cálculos cronológicos, porque se hacen sin tener en cuenta las imprecisiones reiteradas del texto respecto del tiempo que transcurre entre episodio y episodio, ni tampoco del tiempo requerido para cada acción. Se puede observar, por ejemplo, que muchos pasajes empiezan con una fórmula del tipo «y fue caminando hasta qué...» ¿Cuánto tiempo estuvo caminando? Y ¿cuánto tiempo estuvo caminando si tenemos en cuenta las distancias entre los lugares que se han podido identificar —y cuya realidad no se pone en entredicho— y que deben suponer muchos más días que los que se cuentan? ¿Y qué se puede pensar de una cronología en la que Gornemant enseña el oficio de las armas a Perceval en un solo día? Pues nadie dirá, supongo, que Perceval nace enseñado... A favor de la tesis de la unicidad del texto, podría añadirse también que el autor concluye numerosos pasajes con versos explicativos del tipo: «hasta aquí hemos hablado de Perceval, ahora hablaré de Gauvain, y pasará tiempo antes de que vuelva a hablar del primero, etc...». Naturalmente, puede ar-

gumentarse que estos versos son obra del autor del supuesto pegote, contra lo cual no creo que se pueda decir nada, excepto que es una suposición que haría del editor un ser culto y meticoloso, muy atento a los detalles y a la coherencia del conjunto, y no el copista atolondrado que se limitaría a pegar un texto al final de otro. Además, hay otras razones que me inclinan a considerar el texto como un todo unitario; su exposición pormenorizada requeriría un desarrollo excesivo y la aportación de datos que no tienen cabida en esta introducción. Sin embargo, intentaré resumir.

No cabe duda que el mito del Grial está relacionado con la gran tradición de los ritos iniciáticos presentes en la mayoría de las religiones y bastante bien documentados por los especialistas. El grial, es decir la copa, copón, cráter, «gresal», «gradalis», cuya naturaleza nadie discute, aparece particularmente como objeto sagrado en los ritos órficos de los primeros siglos de nuestra era. Varias de estas copas, que estudia Campbell en *Las máscaras de Dios*,²⁵ presentan todas²⁶ la misma estructura: su interior representa en el centro a la diosa del cáliz; en los bordes está *Orfeo Pescador*. Este Orfeo tampoco es una novedad, pues remite —hacia atrás— a las representaciones babilónicas del «Guardián de los peces» y —hacia adelante— al anillo del Pescador que lleva el Papa, pasando por «*Os haré pescadores de hombres*» que se lee en Mateo (4,19). A partir de ahí, alrededor de la figura central de la diosa del cáliz, que bien podría ser el equivalente de la doncella del grial, se ven dieciséis figuras dispuestas sucesivamente alrede-

25. Madrid, Alianza Editorial, 4 vols., 1991-1993.

26. La mayoría proceden de Rumania, y datan de los siglos II-III; es interesante saber que los cultos de esta región entroncaban con los últimos cultos mitráticos, en un lugar que fue cuna de una importante herejía gnóstico-maniquea. Con lo cual a nadie sorprenderá que se encuentren relaciones entre el Grial y el gnosticismo, el catarismo y otras espiritualidades orientales. Pero el error, desde el punto de vista mítico, sería señalar tal fuente en detrimento de tal otra. Las fuentes son múltiples, precisamente porque estamos en presencia de un mito universal.

un todo cuya unidad conceptual y simbólica está fuera de dudas. De modo que, tanto si estamos ante dos *romans* artificialmente coleccionados por un indocumentado editor como si lo que nos ha llegado es un texto unitario, la cuestión, desde este punto de vista, no tiene mucha importancia. Se puede pensar que Chrétien quiso escribir un solo *roman* enfrentando de manera dualista Perceval con Gauvain: uno evoluciona, el otro no; y se puede pensar también que pensaba escribir dos novelas en espejo, una consagrada a Perceval y la otra a Gauvain, con lo cual el dualismo se hubiese apreciado por igual. Incluso es probable que tenderíamos, como hacemos con Balzac, a considerar el conjunto de los *romans* como un todo que se puede leer de uno en uno pero que sólo se puede estudiar en su conjunto, entre otras razones por la reaparición de personajes. Y podría decirse también, puestos a fijarnos en las formas, que, por su longitud, el texto iguala la mayoría de las obras de Chrétien; pero esto no demuestra gran cosa. En cambio, debo confesar que no me acaban de convencer los cálculos cronológicos, porque se hacen sin tener en cuenta las imprecisiones reiteradas del texto respecto del tiempo que transcurre entre episodio y episodio, ni tampoco del tiempo requerido para cada acción. Se puede observar, por ejemplo, que muchos pasajes empiezan con una fórmula del tipo «y fue caminando hasta qué...» ¿Cuánto tiempo estuvo caminando? Y ¿cuánto tiempo estuvo caminando si tenemos en cuenta las distancias entre los lugares que se han podido identificar —y cuya realidad no se pone en entredicho— y que deben suponer muchos más días que los que se cuentan? ¿Y qué se puede pensar de una cronología en la que Gornemant enseña el oficio de las armas a Perceval en un solo día? Pues nadie dirá, supongo, que Perceval nace enseñado... A favor de la tesis de la unicidad del texto, podría añadirse también que el autor concluye numerosos pasajes con versos explicativos del tipo: «hasta aquí hemos hablado de Perceval, ahora hablaré de Gauvain, y pasará tiempo antes de que vuelva a hablar del primero, etc...». Naturalmente, puede ar-

gumentarse que estos versos son obra del autor del supuesto pagote, contra lo cual no creo que se pueda decir nada, excepto que es una suposición que haría del editor un ser culto y metódico, muy atento a los detalles y a la coherencia del conjunto, y no el copista atolondrado que se limitaría a pegar un texto al final de otro. Además, hay otras razones que me inclinan a considerar el texto como un todo unitario; su exposición pormenorizada requeriría un desarrollo excesivo y la aportación de datos que no tienen cabida en esta introducción. Sin embargo, intentaré resumir.

No cabe duda que el mito del Grial está relacionado con la gran tradición de los ritos iniciáticos presentes en la mayoría de las religiones y bastante bien documentados por los especialistas. El grial, es decir la copa, copón, cráter, «gresal», «gradalis», cuya naturaleza nadie discute, aparece particularmente como objeto sagrado en los ritos órficos de los primeros siglos de nuestra era. Varias de estas copas, que estudia Campbell en *Las máscaras de Dios*,²⁵ presentan todas²⁶ la misma estructura: su interior representa en el centro a la diosa del cáliz; en los bordes está *Orfeo Pescador*. Este Orfeo tampoco es una novedad, pues remite —hacia atrás— a las representaciones babilónicas del «Guardián de los peces» y —hacia adelante— al anillo del Pescador que lleva el Papa, pasando por «*Os haré pescadores de hombres*» que se lee en Mateo (4,19). A partir de ahí, alrededor de la figura central de la diosa del cáliz, que bien podría ser el equivalente de la doncella del grial, se ven dieciséis figuras dispuestas sucesivamente alrede-

25. Madrid, Alianza Editorial, 4 vols., 1991-1993.

26. La mayoría proceden de Rumania, y datan de los siglos II-III; es interesante saber que los cultos de esta región entroncaban con los últimos cultos mitraicos, en un lugar que fue cuna de una importante hereja gnóstico-maniquea. Con lo cual a nadie sorprenderá que se encuentren relaciones entre el Grial y el gnosticismo, el catarismo y otras espiritualidades orientales. Pero el error, desde el punto de vista mítico, sería señalar tal fuente en detrimento de tal otra. Las fuentes son múltiples, precisamente porque estamos en presencia de un mito universal.

dor del interior de la copa, y que representan las distintas etapas de la búsqueda interior que constituye la iniciación. Se encontró otra copa, eucarística ésta, en el Monte Athos, y se fechó de principios del siglo XIII: tiene exactamente la misma estructura, presenta una figura central que, lógicamente, es la Virgen María, es decir la Diosa-Madre llevando a su hijo, mientras a su alrededor se ven a dieciséis ángeles encima de los cuales están dieciséis iniciados orantes. Ahora bien, si nadie discute la intención iniciadora que preside la trayectoria de Perceval, ¿acaso no podría contemplarse el hecho de que la obra de Chrétien consta, como bien señala el profesor Riquer, de dieciséis partes (la última de las cuales, es lo que concedo, no está acabada), del mismo modo que las copas órficas nos ofrecen un guión iniciático estructurado en dieciséis etapas en torno a la doncella del cáliz que confiere unidad a su diversidad, mientras el guía Orfeo hace de mistagogo.²⁷ La disposición de los personajes alrededor de un centro, que no es el Rey Artús, ni una figura de poder temporal equiparable a la suya, sugiere también un significado simbólico trascendental para la verdadera función de la Tabla redonda, en la cual Artús se sienta como uno más. No pretendo, naturalmente, que éste sea el verdadero significado de la institución de la Tabla redonda, como tampoco digo que la estructura, en dieciséis partes, del texto, deba interpretarse exclusivamente según el modelo de las copas órficas: digo que son significados que se añaden a los ya identificados y que hay que tomarlos en consideración también. En este caso, como en todos, tengo por seguro que la verdad literaria no existe; y cuantas más pistas tengamos, más enjundiosa será la lectura.

Dicho esto, creo que esta pista es significativa porque permite entender algo mejor porqué, en un momento en que

27. Entiéndase aquél que guía al místico, es decir al candidato a la iniciación, aquél que, después de superar las distintas pruebas se convertirá en neófito, es decir la nueva planta.

las órdenes de caballería tendían al esoterismo cristiano, caso de los Templarios y de algunos más, florece en Europa la literatura centrada en torno al mito del Grial. Es lo que me inclina a pensar que la obra de Chrétien puede leerse como un solo texto unitario, ciertamente inacabado, o mejor dicho cuya última parte no está acabada. A un Perceval que empieza apostando por los valores caballerescos encarnados por sus mentores, se opone un Gauvain, recuperado de otros textos, que ofrece una imagen irreprochable del ideal humano de la sociedad artúrica. Pero, después de la «conversión» de Perceval, ¿acaso no parecen irrisorias las aventuras de Gauvain en el Castillo de las Reinas? De acabarse la última parte, ¿cómo acabaría? Aquí, sólo caben suposiciones, que no son argumentos. Pero, tras la conversión o arrepentimiento de Perceval, que sigue sus cinco años de miseria errante, las aventuras de Gauvain no tienen mucho interés (a no ser que se considere a Chrétien como un genial autor de historietas); sabemos cómo está la corte de Artús al final de la obra; cunde la desolación, señal de que, en ese mundo, tan refinado, tan perfecto, tan codificado, algo falla, que es lo que llevará, precisamente, a su desaparición. No me parece del todo descabellado suponer que Chrétien pensara en describir, y si no al menos sugerir, esta decadencia irremediable. Sería la decadencia de un mundo muy atento a las formas y muy poco al fondo, cada vez más ajeno a los valores espirituales y más obsesionado por los valores mundanos; un mundo que pasa siempre al lado de lo esencial, que no ve, como nadie supo ver lo importante que era la procesión del Grial.

Lo realmente importante —en cuanto al principal criterio que hay que utilizar para la cosecha de mitemas que dan acceso a otro nivel de lectura— es la reiteración. Los primeros versos del prólogo ofrecen una imagen de fertilidad y de esterilidad para dar a entender la importancia de la empresa que inicia el autor, solapadamente, según entiendo, mientras continúa atribuyendo el mérito de la fertilidad al dedicatario, Felipe de Alsacia, el conde de Flandes. Al principio del texto,

encontramos la fórmula banal de la evocación de la primavera: principio de un ciclo agro-lunar, imagen de fertilidad. Pero estamos en la «gaste forest soutainne», la yerma floresta solitaria, en medio de la cual, como he señalado, se cultivan campos con bueyes y viven campesinos, al servicio de la dama viuda, yerma pues, aunque tiene un hijo. Tenemos dos niveles de fertilidad y de esterilidad, digamos la real y la simbólica. En medio de una esterilidad simbólica, nace y puede vivir la fertilidad material: todo puede acontecer; y ello es necesario para que Perceval pueda ponerse en camino. Luego, se repetirá el tema de la esterilidad en la personalidad del rey pescador, herido en sus partes nobles.

Perceval se pone en camino por su propio pie. Todo el pasaje que relata su encuentro con los caballeros no indica que éstos fueran a incitarle a cambiar de vida, de mundo, de oficio. Es la imagen que le ofrecen la que despierta en él el deseo de salir de su universo. Jacques Ribard²⁸ ha estudiado el simbolismo de los números en el texto, y, observando que los personajes del otro mundo se definen por el número tres, señala que, en este encuentro, Perceval topa con cinco caballeros que van en busca de cinco caballeros y tres doncellas, mientras que, antes de reunirse con su tío el ermitaño, se cruza con diez damas (cinco más cinco) y tres caballeros. No sé si este dato aboga algo más por la unicidad del texto, pero, en cualquier caso, los pasajes del *roman* que lo proporcionan no sirven para nada respecto del argumento patente. Lo latente sería que el número diez (dos veces cinco) sella la marca de la humanidad, la esterilidad de la vida como fin en sí, el fracaso que representa si se limita a coleccionar hazañas; el tres, en cambio, señala la divinidad, la llamada de la divinidad hacia el hombre: es femenina, huidiza, al principio (las tres doncellas), masculina y presente al final (los tres caballeros) es decir

28. Vid. *Le Moyen Age. Littérature et symbolisme*. Ginebra, Slatkine, 1984.

complementaria: un ciclo se cierra, tras el cual sólo falta presentar la moraleja, a modo de contrapunto, y este parece ser el cometido de Gauvain, el perfecto caballero. Obsérvese también que el tres organiza la procesión del grial: la lanza, el grial, el «tailleoir»; mientras el cinco —esos cinco años de errar sobre los cuales Chrétien insiste tanto— ancla al hombre en su condición.

El motivo de la copa aparece mucho antes de la procesión del Grial. La copa robada a la doncella de la tienda se repite en la copa robada por el Caballero Bermejo. El ultraje hecho a la doncella de la tienda se repite a su vez en la humillación de la reina que el Caballero Bermejo ha manchado con el vino de la copa. Cada vez, se roba vino, se sustrae una copa. Perceval no sabe porqué, mientras el Caballero Bermejo quiso ofender al rey *para obligarle a actuar*. Como queda dicho, la acción es el motor de la travesía, del tránsito de la vida. La procesión del Grial también debería provocar una acción —o cuando menos una reacción— de Perceval; pero está demasiado alienado por su pasado todavía, por las enseñanzas recibidas, en particular, para atreverse a actuar según su espontaneidad, digamos su yo interior. Y Artús «s'esmaie», pierde sus fuerzas ante la ofensa, para prefigurar al rey «me-haigné» del Castillo del Grial.

La dialéctica del nombre debe llamar también la atención. Ni la doncella de la tienda, ni en la corte del rey Artús, ni Gornemant de Goort preguntan su nombre al muchacho, cuyo comportamiento, suficientemente extraño, podía inducir a saber quién era. Ello plantea sin duda la cuestión del simbolismo vinculado al nombre, de tanto peso en diversas tradiciones, como representación del destino trascendente que le espera. Perceval adivina su nombre, literalmente se le impone desde dentro, en el preciso momento en que descubre el destino que deberá cumplir. Los cambios de vestido señalarán las etapas evolutivas de este cambio, de situación, de mundo y de tiempo. La rusticidad del mundo materno, regido por la naturaleza y sus ciclos, deja paso al mundo mundano

y su esplendor lujoso, hasta que conquista las armas que le otorgan una función social (las del Caballero Bermejo); tras esta escalada mundana, Perceval, en una escena entrañable y emotiva, ata su caballo a un árbol y se despoja de su armadura para entrar en casa del ermitaño donde todo va a cambiar.

En el Castillo del Grial, habría que reparar en la recurrencia del número cuatro, el cual, según Ribard, representa la consolidación de la dualidad, la responsable de la esterilidad del reino y del rey: una vez entre cielo y tierra, cuando alcanza la cima, Perceval divisa una torre cuadrada; le reciben cuatro criados, le llevan a una sala cuadrada, donde se ve a un pro-hombre sentado ante un fuego encendido entre cuatro columnas; se dice que ante este fuego cuatrocientos hombres habrían podido sentarse cómodamente.²⁹ Al final de la velada, cuatro criados se llevan al rey Pescador, cogiendo los cuatro picos de la manta. Son demasiadas incidencias para que sean meras coincidencias. Y en este punto como en lo relativo al grial y las copas órficas, hay que tener en cuenta la existencia perfectamente documentada de un cristianismo esotérico nutrido, desde sus principios, de todas las tradiciones anteriores, incluyendo las pitagóricas en lo relativo al simbolismo de los números.

La interpretación del cortejo del grial plantea también numerosos problemas. En primer lugar, aunque ello no tenga quizás mucha importancia, no sé si existe tal cortejo, es decir si todos los personajes que lo componen entran a la vez, procesionalmente. El texto los presenta por separado, como si, en vez de cortejo, se tratase de tres episodios rituales, que deberían invitar a la reflexión, como episodios de un drama que se entenderá cuando estén reunidos. Primero entra el portador de la lanza; luego los dos pajes que llevan candelabros

29. La multiplicación por cien, en la tradición cabalística, señala la dimensión cósmica de lo que designa. Respecto de las incidencias del cinco, ya señaladas, obsérvese que el Castillo de la Maravilla está defendido por quinientos hombres.

brós y que acompañan a la doncella del grial; entonces se ilumina la sala (vv. 3224 y ss.). Y después sale la doncella con el «tailleoir d'argent». El texto explicita: «del mismo modo que había pasado la lanza... pasaron...», lo cual podría indicar que tenemos dos grupos: el paje con la lanza, que va solo, y el grupo de cuatro (otra vez), dos con candelabros, la doncella del Grial y la doncella con el «tailleoir», o la lanza (uno), la doncella más los dos pajes con candelabros (tres) y el «tailleoir» (uno), es decir una procesión regida por el tres y cuyo principal núcleo también suma tres.

Pero lo más problemático es la interpretación del significado del cortejo. El profesor Riquer, a quien este trabajo debe tanto, indica que, en su opinión, estamos a no dudar ante una procesión de viático, precidida por la lanza de Longinos, con el cáliz de la Sagrada Forma en el centro, y una patena al final. Esta interpretación, que se deriva o abona la interpretación cristiana del mito, choca sin embargo con la liturgia. En una procesión de viático, abre el camino una cruz, y no una lanza. Lleva el viático un sacerdote y no una mujer (aunque sea joven, aunque pueda representar a la Iglesia frente a la mujer anciana y decrepita que representa la Sinagoga), cuya presencia no es imaginable, en mi opinión, dada la férrea actitud de la Iglesia respecto de la condición sacerdotal que ha de ser exclusivamente masculina; y, como colofón, es bien sabido que la patena, que sirve para recoger el trozo de Sagrada Forma que pudiera caer, debe ser de oro, como el cáliz y por la misma razón. Todo esto no implica que el auditor o el lector no pudiese identificar, al menos en parte, el cortejo —si es que hay tal— con un acto litúrgico cristiano, aunque las claras desviaciones rituales que he señalado (la supuesta patena de plata, la lanza en vez de cruz, la doncella llevando el cáliz) podía suscitar preguntas, y no las que debían formularse (¿a quién se sirve con el grial?) sino ¿qué tipo de viático es ése? Todos los críticos, incluyendo al profesor Riquer, están de acuerdo en que todo el mundo sabe lo que es el grial (y la lanza, aunque sangre, y el «tailleoir»): los objetos sagrados o

mágicos del cortejo, como he señalado, son usuales y cotidianos; su uso, y los componentes del rito, lo son menos. Cabe pensar, nuevamente, que el arte de Chrétien ofrece a su audiencia, al menos dos lecturas distintas: una obvia, para los que no se hacen preguntas; es la que desembocará en las versiones de R. de Boron y de Eschenbach, que hacen del grial una reliquia cristiana; y es, naturalmente, la que queda confirmada por las revelaciones del ermitaño. Y otra, más secreta y probablemente sincrética, que puede descifrarse desde la perspectiva de la alquimia y del cristianismo esotérico. La procesión tiene lugar al atardecer, al crepúsculo, cuando no es ni de día, ni de noche, cuando el dualismo entre luz y tinieblas no rige el ritmo temporal; cuando el tiempo parece que no pase y se avecinan o propician posibles cambios. La comparación utilizada en el v. 3229, «quant solaus lieve ou la lune», para sugerir el resplandor que dimana del grial, confirma la idea de amanecer o atardecer, a la par que pone los dos astros, con sus antagónicos y complementarios simbolismos, en el mismo plano. Puede observarse que los objetos del cortejos son de plata (el «tailleoir») o blancos como la plata (la lanza), metal lunar, y de oro (el grial) metal solar, aunque el grial está adornado por «prescieuses pierres», pedrerías de muchos colores, lo cual remite al imaginario nocturno, y por lo tanto a la luna: el grial es, así, el objeto en el que se realiza la unión de los contrarios, entre lo solar y lo lunar, entre el diáiretismo vencedor de las tinieblas y el principio de analogía universal. En otro nivel, más cercano a los presupuestos alquímicos, la lanza de hierro remite a Saturno, y al tiempo; y sangra porque el tiempo exige sangre, sacrificio de la propia vida para acceder al otro mundo.³⁰ El oro del grial simboliza

30. Cf. la escena en la que Lancelot debe cruzar un puente hecho de una espada afilada en la que se desangran sus pies; cf. también el poema de J. Supervielle: "Quand les chevaux du temps s'arrêtent à ma porte/ j'hésite un peu toujours à les regarder boire/ puisque c'est de mon sang qu'ils étanchent leur soif..." (Cuando los caballos del tiempo se detienen en mi puerta/ Me

la intemporalidad solar, la luz eterna; en cuanto al «tailleoir» de plata, metal lunar y mercurial, representa la fuerza vital transformadora, el nexo entre el aquí y el más allá, el puente que se puede cruzar, la Piedra Filosofal que permite al ser transformarse si consiente los sacrificios necesarios, en este caso la aceptación de la muerte.

Cuando, a la mañana siguiente, Perceval se dispone a abandonar el Castillo del Grial, está decidido a formular las preguntas que no se atrevió a pronunciar la noche anterior y que tanto le reprocharán no haber hecho. Lo que se añade pues al problema de no preguntar es el hecho de no preguntar a su debido tiempo, es decir durante la noche, en tiempo probablemente invernal (si no, ¿por qué tanto fuego en la sala?), en medio de la desolación y de la esterilidad, y sobre todo, desde la oscuridad: de noche, en la noche oscura del místico, las revelaciones podían haber aflorado. De día, la conciencia vuelve a recobrar sus derechos, y con ella, todas las alienaciones humanas, que son las únicas responsables de la esterilidad, de la patética inutilidad de todos nuestros esfuerzos.

En estas perspectivas, podría interpretarse al viejo rey como imagen del «hombre viejo» del Antiguo Testamento, arquetipo de la humanidad pecadora que necesita que la rescaten; el rey tullido, impotente, hijo del anterior, es también su consecuencia: la humanidad pecadora, alejada de la divinidad interior y apegada a este mundo y a su estructura dualista, está condenada a vagar en medio de la esterilidad; quien fuera capaz de sacrificarse repetiría la gesta de Cristo, de Lancelot cruzando el puente de la espada, de Orfeos Bakkikos crucificado.³¹ Los trabajos de Weston apuntaban hacia interpreta-

esta un poco mirar cómo beben/ Ya que sacian su sed con mi propia sangre...)

31. Me refiero a los cultos órficos que seguían vigentes en el siglo IV D.C., y de los que se conservan objetos muy sugestivos, como un sello reproducido por Campbell (op.cit.); la cruz lleva en lo alto una luna en cuarto

ciones relacionadas con el drama agro-lunar: la fertilidad o esterilidad era agrícola. En la misma línea, este autor hace de la lanza que sangra un símbolo sexual. Vistas desde nuestra perspectiva, estas interpretaciones pueden parecer muy pobres, quizás porque la agricultura y la sexualidad han dejado de plantearnos problemas. Pero en su contexto eran imágenes de alcance trascendental, que escondían secretos. Y los primeros versos de la *Elucidation*,

«C'est del Graal dont nus ne doit
Le secret dire ne conter»³²

no cuadran muy bien ni con la interpretación cristiana ni con los ritos de fertilidad de los cultos primitivos: pues ni la Iglesia ni las más antiguas religiones sellaron jamás con el imperativo del silencio, el significado de sus ritos. En cambio era práctica común en las sectas místicas tardías, como las sectas órficas, y, desde este punto de vista, hay que interpretar los símbolos de fertilidad y esterilidad, como aplicables a la fecundación, al despertar y al renacer espirituales. Además, la historia de las religiones nos enseña que hubo sincretismo entre los dioses celto-germánicos y los romanos en tiempos de la dominación romana. El dios del mar celta, Mannana mac Nir era el equivalente de Neptuno, que a su vez era el de Shiva. Y cuando los romanos introdujeron en Occidente los cultos y filosofías orientales, también trajeron los cultos místicos de Oriente porque eran psicológicamente eficaces: tal es el mensaje que han ido transmitiendo, a lo largo de los siglos, la alquimia, la tradición del Grial, los rosacruces, la masonería, amén de todas las filosofías y religiones orientales. El tema del rey pescador empieza con Orfeo Mistagogo, con su caña, su red y su pescado. Conecta con todas las incidencias del pez en la tradición cristiana —incluida la costumbre de comer

creciente, rodeada de siete estrellas.

32. "Se trata del Grial, cuyo secreto nadie debe decir ni comunicar..."

pesado en Viernes Santo—, con el Dios del Mar bretón, *Nodens*, cuyo nombre significa «pez»; y tenemos ecos inequívocos de esta simbología en copas representando al Pescador rodeado de sátiros báquicos (c. siglo VI A.C.), así como en una imagen, de c. 1180, que representa a Dios Padre pescando: como sedal usa los reyes de la casa de David, como anzuelo, la cruz, y como cebo, a su hijo Jesús; Dios pesca al monstruo del Leviatán, es decir la materia, la forma, y el apego a la misma. Con ello, el hombre debe entregarse a la muerte en honor de Dios: es lo que se desprende de una larga tradición, llamada teoría de la salvación como rescate de la humanidad, y que estuvo en vigor, al menos, hasta Abelardo. Arranca con una metáfora de Gregorio el Grande que hace de Cristo el cebo, y que este autor cogió de San Ireneo, o de Orígenes o quizás de San Agustín, y que acaba enunciándose, en su forma más perfecta, en el libro de San Anselmo (1033-1109), *Cur Deus homo?* En esta obra, se argumenta que Jesús perfecto e infinito era el único capaz de reparar la falta infinita, y no el hombre que, al ser imperfecto y finito, no tiene más remedio que vivir según la virtud. La muerte de Cristo fue, según esta teoría, no voluntad de Dios sino de Cristo mismo. Luego Dios estaba en deuda con Él, y debía aceptar en su seno a todos aquellos que Cristo le enviase, porque esta generosa hospitalidad aumentaba su gloria. Creo que no es del todo descabellado entresacar de esta teoría, que Chrétien debía conocer, el significado de las repetidas escenas en las que Perceval después de vencer a distintos enemigos, cuyos nombres, como hemos visto, indican que son Fomorian, es decir malvadas criaturas del Otro Mundo, los envía al rey Artús, quien, lejos de echarlos a una mazmorra y tratarlos como prisioneros, los acoge como amigos y los colma de honores.

En definitiva, la interpretación cristiana sólo sería reductora si se aislara de todo el contexto simbólico que la nutre. No hay inconveniente, según creo, en considerar que Cristo, el que se sacrifica, es simbólicamente el mistagogo supremo y, por ende, el que viene, en cuanto rey pescador, de allí (el

otro mundo) hacia aquí para ser desmembrado, a la vez que, de aquí hacia allí, propone el modelo de aquél que, anulándose, como Perceval en casa del ermitaño, está dispuesto a abandonar su parte mortal para reunirse con el arquetipo y alcanzar así la expiación, operación de transformación interior que desemboca en la reconciliación y la armonía. Son presupuestos presentes en la mayoría de las más antiguas religiones, que el cristianismo ha recuperado y que la obra, probablemente, ejemplifica. Son también presupuestos que la era moderna había olvidado bastante y que, al parecer, en vísperas del siglo XXI, vuelven a inquietar a los que se atreven a hacer preguntas.

6. EL TEXTO Y LA TRADUCCIÓN

El texto que se ofrece como original está basado en la excelente edición del profesor W. Roach, publicada en segunda edición, en 1959 (*Textes Littéraires français*), por Droz, en la que también se basa el profesor Riquer en su edición reciente ya citada. El propósito de nuestra colección es, como es bien sabido, ofrecer textos solventes para los estudiosos de la lengua, aquí el francés antiguo, más que ediciones críticas destinadas a especialistas más atentos a los problemas que plantean las distintas fuentes manuscritas. Por ello, no se hace mención de las distintas lecciones y, cuando plantean problemas, se ha elegido la solución más coherente con el contexto. Por imperativos de la presentación, se ha adoptado la numeración de los versos de cinco en cinco, procurando que la correspondencia sea tan exacta como fuera posible entre original y traducción, a fin de facilitar la lectura, la comprensión y el estudio.

En cuanto a la traducción, es enteramente nueva y original. En algún caso, sin la interpretación de la edición del profesor Riquer, probablemente hubiese salido poco airoso de las dificultades (afortunadamente pocas) que plantea el

texto; entonces, he adoptado sin vacilar su punto de vista, que, además, cada vez que el texto no está claro, siempre me ha parecido ponderado y sensato. Aprovecho para agradecerle, desde estas líneas, la generosa ayuda —propia de los grandes eruditos, y tan escasa hoy en día— que directa e indirectamente me ha prestado en esta larga empresa. Tampoco quiero dejar de manifestar mi gratitud a la profesora Isabel de Riquer, quien me ha suministrado toda la documentación de que disponía, haciendo gala de una generosidad intelectual y humana que va mucho más allá de la que se puede esperar de una compañera de fatigas en las tareas docentes.

En algunos casos, sin embargo, se observará que mi interpretación difiere un poco de las más usuales; las más de las veces, son cuestiones de detalle, y es muy posible que, al desear ofrecer al lector y al estudioso una traducción que le ayude a aprender el francés antiguo, me haya ceñido algo más al texto, dando la sensación de que mi traducción era distinta, cuando, en el fondo, la idea que se traduce es la misma; además, la adopción de una presentación que intenta seguir el texto verso a verso, imponía limitaciones no siempre fáciles de manejar. Espero que el resultado, con sus defectos inevitables y la evidente ambición de ayudar al que desea aprender, pueda considerarse como una contribución discreta al estudio de la lengua y de la literatura medieval.