

LOS ORÍGENES DEL GRIAL EN LAS LEYENDAS ARTÚRICAS: INTERPRETACIONES CRISTIANAS Y VISIONES SIMBÓLICAS*

Rafael Beltrán

Universitat de València

RESUMEN: El presente artículo describe en síntesis los orígenes y desarrollo literario posterior del tema Grial, desde las primeras leyendas artúricas. Pese a sus posibles inicios paganos, el Grial pronto es identificado con el Santo Cáliz de la Última Cena, lo que imprime un carácter religioso a los relatos en los que se integra el motivo de su búsqueda como objeto perdido. A partir del siglo XIV esa religiosidad se desdibuja y cuando el tema del Grial sea recuperado para la literatura y el arte será como objeto de valor místico o espiritual, que supera el sentido netamente cristiano que tuvo en el Medievo.

PALABRAS CLAVE: Grial, Santo Cáliz, leyendas artúricas.

ABSTRACT: This paper traces the origins and literary development of the legend of the Holy Grail as it appears initially in the first Arthurian mythos. Even though it most probably had pagan origins, the Holy Grail soon came to be identified with the Holy Chalice, the vessel which Christ used at the Last Supper. This transmutation wraps the stories which include the motif of the quest for the Holy Grail with religious connotations. From the fourteenth century onwards that religious character started to fade away and when the theme was brought back into literature and art it acquired mystical and spiritual values which went beyond the simple Christian character it treasured during Medieval times.

KEY WORDS: Holy Grail, Holy Chalice, Arthurian legends.

El Grial, identificado con el Santo Cáliz (véase **fig. 1**), es un objeto tan venerado como abierto a grandes interrogantes. Y no solamente para el cristianismo. El misterio eucarístico le otorga un trascendente valor como símbolo de fe religiosa, pero su atractivo alegórico —el de ese enigma colectivo que parece convocar a cada uno, personalmente, a una empresa de búsqueda permanente— concita otros intereses plurales, como icono y signo cultural y artístico: intereses antropológicos, filosóficos, literarios, gráficos... Por supuesto, la literatura, y no sólo la doctrinal, sino la de ficción, se planteó y trató de conjurar su misterio, su trascendencia, al tiempo que intentaba reflejar su paradójicamente sencilla materialidad. Lo hizo, si no desde siempre, sí a lo largo de los mil últimos años, aunque con diferente intensidad y desde enfoques mucho más ricos, complejos y hasta heterodoxos (por no hablar de esotéricos...) que lo que pudiera pensarse.

* El presente artículo amplía ligeramente -con algunas nuevas aportaciones e ilustraciones sobre el tema del "Santo Grial" en *Tirant lo Blanc*- el anteriormente publicado, con el mismo título, en el volumen *El Santo Cáliz entre la historia y el culto*, 'Biblioteca Valenciana', Valencia, Generalitat Valenciana, 2006, pp. 87-136. Agradezco a Biblioteca Valenciana el permiso para reproducirlo en este otro lugar y formato.



Fig. 1

El que se consideró en la Edad Media como Santo Cáliz o Cáliz de la Última Cena se conserva actualmente en la Catedral de Valencia. Perteneció al monasterio de San Juan de la Peña hasta que en 1399 el rey Martín el Humano lo reclamó para su tesoro de reliquias, en la Aljafería de Zaragoza. Alfonso el Magnánimo trasladó la reliquia a Valencia en 1424.

En un momento muy concreto de la historia de Europa, en el siglo XII, tendría lugar la identificación –siempre literaria, pero, en cuanto que literaria, ideológica– entre el Santo Cáliz, el cáliz de la Última Cena, y un “grial”, un recipiente (en principio no necesariamente cáliz, ni vaso, ni copón), que pronto pasaría a ser el único grial, “el Grial” por antonomasia. No antes de ese siglo XII, por lo que conocemos. La literatura no aporta datos nuevos, por tanto, para resolver los muchos misterios aún pendientes en torno a la suerte del cáliz santo durante sus primeros mil años de existencia: no sabemos de “griales” antes del segundo milenio. Sin embargo, la información que proporcionará la misma literatura a partir del año 1.000 y, sobre todo, a partir del 1.100, será no sólo nutrida sino verdaderamente explosiva: abundantísima en significados de evidencia meridiana (evidencia literaria, que no habrá que confundir con la histórica, para evitar las manipulaciones de los tergiversadores de turno) y repleta también de sugerencias de mayor ambigüedad.

No es extraño que ese momento de gestación concreto –el que dio lugar al nacimiento del Grial en las leyendas artúricas– tuviera lugar en plena Edad Media, en esa *media tempestas* de aristas y contrastes agudos, donde parece que las vivencias de la humanidad tuvieran que haber transcurrido de una manera muchísimo más descarnada y brutal que hoy: cuando el servicio feudal era entendido como esclavitud, la violencia como guerra, el amor como pasión, la religión como cruzada, la muerte exclusivamente como Infierno o Cielo... Tal vez sólo en la Edad Media –¿en qué otra época, si no?–, se podía identificar, como ocurrió con el Grial, la búsqueda religiosa y espiritual de un ideal de perfección prácticamente inalcanzable con la conquista caballeresca, tantas veces atroz, despiadada y cruenta.

El mundo actual, aun diluyendo el contenido estrictamente religioso del Grial, y abriéndolo como redoma en la que se mezclan y subliman los planteamientos de problemas filosóficos propios de nuestro tiempo, sigue manteniendo el mito como explicación narrativa a un conjunto de interrogantes. Las metamorfosis lógicas que con el tiempo haya sufrido la representación mental y artística del Grial habrán de ser entendidas dentro de contextos de cambios históricos y culturales. Por debajo de muchas variaciones se ha mantenido, es cierto, una tradición básicamente inalterada, como se han mantenido relativamente inalterados otros símbolos del cristianismo. Pero pretender un conocimiento definitivo, fijo y absoluto del itinerario del Grial, al menos del literario (y pienso que lo mismo puede ser aplicado a la ambición de pretender conocer *todo* su itinerario histórico) significa un acto de orgullo inaceptable y un desafío hasta cierto punto ridículo. En el campo de las letras, esa pretensión de dominio absoluto y dogmático de la materia significa, desde luego, no entender que la buena literatura –la que se hace clásica– nace en un tiempo determinado, sí, pero sin una clave interpretativa cerrada, esencialista o unívoca, sino abierta a su presente y a su futuro, con posibilidades amplias y casi infinitas de lectura que la enriquecen y revitalizan constantemente.¹

¹ La bibliografía sobre el tema literario del Grial es muy extensa. Además de los títulos de libros o artículos a los que nos iremos refiriendo, habría que destacar, entre otros, por orden cronológico de publicación, los siguientes estudios fundamentales: Arthur C. L. Brown, *The origin of the Grail Legend*, Nueva York, Russel and Russel, 1943; Emma Jung y Marie-Louise von Franz, *The Grail Legend*, Boston, Sigo Press, 1986 [1ª ed. original, en alemán, 1960]; Arthur Edward Waite, *The Holy Grail: The Galahad Quest in the Arthurian Literature*, Nueva York, University Books, 1961; D. D. R. Owen, *The Evolution of the Grail Legend*, Edimburgo, Oliver and Boyd, 1968; J. Bednar, *La spiritualité et le symbolisme dans les oeuvres de Chrétien de Troyes*, París, Nizet, 1974; R. Dragonetti, *La vie et la lettre au Moyen-Age. Le conte du graal*, París, Seuil, 1980; Franco Cardini, *Il Santo Graal*, Florencia, Giunti,

1. La primera mención literaria: *El cuento del Grial* de Chrétien de Troyes

1.1. Chrétien de Troyes y los orígenes de la novela europea

Para escribir sobre los orígenes del Grial, es forzosamente necesario empezar refiriéndonos a un clérigo francés llamado Chrétien de Troyes. Se trata de uno de los principales escritores medievales europeos. Suyas, compuestas entre 1160 y 1190, se conservan cinco novelas de atribución segura: *Erec y Enide*, *Cligés*, *El caballero del león* (o *Yvain*), *El caballero de la carreta* (o *Lancelot*) y *El cuento del Grial* (o *Perceval*); hay otras de atribución menos clara y con seguridad escribió y tradujo algunos textos más, como él mismo afirma. Todas sus novelas están escritas en verso, en pareados de octosílabos franceses, de acuerdo con la moda literaria, prehumanista y clasicista, impuesta en Francia desde principios de siglo. Y el tema o materia de cuatro de las cinco (de todas, menos *Cligés*, que es bizantina) es artúrico. La leyenda artúrica, con todo su mundo inventado en torno al fabuloso rey de Bretaña y los caballeros de la Tabla Redonda (si bien basado muy remotamente en la existencia real de un guerrero o *dux* del siglo VI), había comenzado a conocerse en los círculos cultos a partir de la traducción anglonormanda de la latina *Historia Regum Britanniae*, de Godofredo de Monmouth (obra que por vez primera incluía la leyenda de un Arturo rey como historia cierta), traducción realizada por Robert Wace y que llevaba el título de *Roman de Brut*.

Tanto Chrétien de Troyes como Godofredo de Monmouth y Robert de Wace, si bien con muy distintas características, eran escritores áulicos, pendientes y dependientes de un mundo cortés y elitista, de unos círculos nobiliarios que se consideraban superiores y que se reconocían como tales, no sólo económica y socialmente, sino éticamente. Esa aristocracia cortesana se deleitaba con una literatura radicalmente nueva, que presentaba las aventuras de personajes novelescos masculinos aguerridos, fieros y valientes, como exigía el ideal militar feudal, pero también, por vez primera, a personajes –masculinos y femeninos– delicados, psicológicamente complejos y a veces atormentados por la pasión amorosa, como enseñaba la poesía provenzal. El clérigo novelista dedica *El caballero de la carreta* a la condesa María de Champagne, hija de Luis VII de Francia y de Leonor de Aquitania, y esposa del conde Enrique de Champagne. Ambas mujeres, madre e hija, jugaron un papel esencial en el

1997; Richard W. Barber, *The Holy Grail. Imagination and Belief*, Cambridge, Harvard University Press, 2004.

floreCIMIENTO literario del siglo XII, y en concreto en el nacimiento de la novela romántica –el adjetivo romántico deriva precisamente del francés *roman*, novela–, es decir, de la novela de aventuras caballerescas bélicas, pero también amorosas.

No podemos desligar los orígenes de la leyenda del Grial de ese doble juego en paralelo, el de lo guerrero y lo sentimental, que constituye toda una invención característica de la novela del siglo XII. Porque justamente esa dualidad abre las puertas de la peripecia caballerisca a un tercer campo novelesco, hasta entonces no transitado: el de la aventura espiritual. Chrétien de Troyes, que básicamente fue un espléndido novelista y poeta, no se conformó con urdir episodios caballerescos, lances heroicos, encuentros maravillosos protagonizados por seres extraordinarios, y entretejerlos con pasiones sentimentales de individuos elevados a una superioridad emotiva, con rasgos psicológicos bien matizados. Como todo escritor medieval, pretendió que su relato fuera didáctico, que enseñara y transmitiera una lección ética de perfeccionamiento individual y social. Materia (*matière*) más sentido (*sans*), simple relato más interpretación del mismo habían de lograr una bella fusión o “coyuntura” (*conjointure*) artística. Claro que la aplicación espiritual de esa lección, en aquella época de rígida jerarquización social, estaba dirigida principalmente a aquella clase aristocrática, a aquella elite minoritaria, la única que podía no sólo gozar de los placeres estéticos del texto, sino entender y aspirar a los posibles valores trascendentes de la letra manuscrita.

1.2. La historia de Perceval y la procesión del Grial

No cabe duda de que Chrétien quiso imprimir a *El cuento del Grial*, su última obra, un sentido (*sans*) que no tenían otras suyas. El protagonista de su relato, Perceval, es un muchacho galés de ilustre linaje, que ha vivido aislado del mundo, en la Yerma Floresta Solitaria, fortaleciéndose físicamente con la práctica de la caza, pero sin más relación con el mundo que el contacto con su madre, la Dama Viuda, y los hombres de su feudo. Esta madre protectora, para evitar el destino fatal del que habían sido víctimas su marido y otros dos hijos, lo ha mantenido ignorante del mundo y, sobre todo, de los peligros de la caballería. Pero la sangre puede más que la educación impuesta y cuando Perceval contempla el espectáculo insólito de cinco caballeros cerca de casa, queda fascinado por su porte y armaduras (en su ingenuidad los cree ángeles), descubre su vocación y decide marchar con ellos a la corte del rey, sin importarle el dolor de su madre, que caerá muerta –aunque él no lo sabe– al verlo partir. Perceval es mostrado

como un personaje heroico que realiza sus pasos rituales iniciáticos de una manera espectacularmente veloz. Aunque su nacimiento no sea extraordinario, ni participen en su gestación dioses o semidioses, como ocurre en los relatos de las vidas de otros héroes míticos o históricos (Hércules, Alejandro Magno, el propio Jesucristo), la muerte de su madre significa un reemplazo vital; además, Perceval posee cualidades innatas (fortaleza física), que provocan vaticinios sobre su futuro excelente (nada más llegar a la corte una doncella y un bufón pronostican que será el mejor caballero del mundo). Las lecciones de caballería que le dará Gornemant de Goort, un maestro experimentado, suplen las deficiencias teóricas del muchacho y cumplimentan así su etapa de aprendizaje. Diversos episodios caballerescos demuestran su plenitud. Sólo falta el amor, pero también llega, encarnado en la bella Blancaflor. Sin embargo, a Perceval, a quien la fortuna caballerescas recompensa con creces, le tortura el remordimiento de haber dejado a su madre desvanecida cuando partió de casa –como hemos dicho, no sabe que ha muerto–. Podría decirse, aunque no se explicita todavía así en el texto, que le tortura la conciencia del pecado. Y conviene insistir en este estado de complejidad moral, porque es entonces cuando se le presentará su oportunidad más alta. Es ahora cuando se enfrenta a la prueba del Grial, un episodio que no sólo es clave en la novela, sino que va a desencadenar toda una serie de virtualidades narrativas en torno al Vaso Santo de enorme trascendencia.

Perceval es invitado a cenar por el Rey Pescador (se juega con la ambivalencia: pescador / pecador, *pêcheur* / *pécheur*) o Rey Tullido, que se encuentra postrado en un lecho. A mitad de la cena se presenta una misteriosa procesión o cortejo. Un paje la encabeza, empuñando una blanca lanza de cuya punta mana una gota de sangre que se desliza hasta la empuñadura. A continuación, precedida por otros dos pajes con sendos candelabros de más de diez candelas cada uno, viene la doncella con “un grial”:

Una bella y noble doncella,
lujosamente ataviada,
que acompañaba a los pajes,
sostenía un grial entre sus dos manos.
Cuando hubo entrado allí
con el grial que sostenía,
se hizo tal claridad
que desapareció la luz de las candelas
como ocurre con las estrellas
cuando el sol o la luna se levantan. (vv. 3180 - 3189)²

² *Perceval* o *Li contes del Graal* de Chrétien de Troyes cuenta con dos traducciones y ediciones solventes al castellano: la de Martín de Riquer, ed., *Li contes del graal (El cuento del Grial)*, Barcelona, Sirmio, 1989; y la de Alain Verjat Massmann, ed., *Li contes del Graal / El cuento del Grial* [ed.

Más adelante nos detendremos en esta primera aparición literaria de “un grial” (en francés, *graal*), literalmente un plato ancho y un poco hondo, o una escudilla (no necesariamente, por tanto, “el Grial”). Pero sigamos viendo la procesión. Una segunda doncella, a continuación, lleva un *tailleoir* de plata, es decir, un tajador o plato para trinchar o tajar la carne. Pero el poeta vuelve atrás para destacar algún detalle de aquel grial primero:

El grial, que iba por delante,
era de oro fino purísimo;
tenía el grial piedras preciosas
de muchísimas clases,
de las más costosas y valiosas
que se encuentren en tierra o en el mar;
sin ninguna duda, las piedras del grial
superaban a todas las demás piedras. (vv. 3191-3199)

Perceval, pese a estar deseando hacerlo, no pregunta a quién se sirve con aquel “grial”, y no lo hace para evitar ser tomado por villano o rústico. Al día siguiente, cuando salga de un castillo ya desierto, y las puertas del mismo se cierren tras él como si se apagara la visión de un espejismo, una doncella, que resultará ser su prima hermana, le informará en parte del significado de la procesión de la pasada noche y reprochará el error de Perceval al haber permanecido callado. El Rey Pescador, le dice, tullido, paralítico (por un lanzazo en las piernas) e injustamente desposeído de sus tierras, habría recuperado salud y feudo si Perceval hubiese formulado la pregunta sobre el sentido de la procesión y el destino del plato o “grial”. Al recriminarle su mutismo, le pregunta su nombre. Perceval lo enuncia por vez primera (antes no había sido nombrado): “Perceval el Galés”. Pero ella le dice que merece ser llamado “Perceval el Desdichado”, por no haber aprovechado la oportunidad de hacer la pregunta que habría sanado al rey. La novela de Chrétien, a continuación, con importantes desajustes temáticos (se ha postulado que se trate de dos novelas en una) abandona a Perceval para centrarse en las aventuras de otro gran caballero artúrico, Gauvain. Sólo hacia el final, 300 versos intercalados se vuelven a ocupar de él. Perceval ha deambulado durante cinco años, cumpliendo duras hazañas, olvidado de Dios. Un Viernes Santo llega a la ermita de un santo ermitaño, que le revela definitivamente la causa verdadera de su desgracia y su mutismo. Le había impedido

bilingüe], Barcelona, Bosch, 1995. Seguimos aquí la segunda de estas traducciones; sin embargo, seguiremos más de cerca a Martín de Riquer en la interpretación de la obra.

hablar el hallarse en pecado, por haber causado la muerte de su madre de dolor por el abandono. El ermitaño revela igualmente ser hermano de la muerta, por tanto tío de Perceval, y hermano del padre del Rey Pescador, que era a quien se portaba diariamente una hostia en el “grial”, exclusivo alimento desde hacía años. Perceval podrá continuar así, con más claves, su búsqueda del Grial para salvar al Rey Pescador y su país encantado. Ha avanzado en el arrepentimiento, en la purgación del pecado y en el reconocimiento de la vida religiosa; pero, sobre todo, ha alcanzado, desde sus titubeos y confusiones de adolescente rústico, la madurez individual como personalidad psicológicamente compleja.

Perceval trata de conquistar, más denodada e intensamente quizás que ningún otro personaje caballeresco medieval, su propia personalidad, y no es extraño que se haya etiquetado la novela que protagoniza de educativa. Su búsqueda del Grial, abandonado el seno materno (cortando traumática e irracionalmente con su Edipo: literalmente, matando a la madre), es una búsqueda de sí mismo. Hay mucho de moderno, o al menos de atemporal, en el itinerario de esa entre ingenua y angustiada andadura, guiada por el destino, que causa desgracias pero revela a la vez secretos arcanos. Perceval y el Grial quedan unidos y asociados a dos arquetipos: el buscador y la búsqueda. ¿Del imposible...? ¿Del yo...?

El cuento del Grial quedó inacabado, probablemente por la muerte de Chrétien de Troyes, dejando lejana del desenlace la acción de la que tenía que haber sido la más dilatada y más importante obra del gran poeta francés. La extensa dedicatoria al conde de Flandes, Felipe de Alsacia, que murió en la Tercera Cruzada, en Acre, en 1191, permite fechar su inicio antes de esa fecha, y permite entroncar su materia, además, con nuevas y sugestivas posibilidades ideológicas, vinculadas a la lucha de los Cruzados.

Al haber quedado la novela inacabada, Chrétien no aclara cabalmente el significado de los elementos de la procesión. Nosotros, lectores actuales, influidos por las posteriores y casi unívocas identificaciones del “grial” con el Cáliz que desde la misma Edad Media se van a hacer, nos sentimos espontáneamente inclinados a interpretar su presencia en esta obra de manera también religiosa: el “grial” tendría que ser obviamente el Santo Grial, es decir, el Santo Cáliz. Sin embargo, hay que reconocer que Chrétien no establece nunca explícitamente esa asociación, que se dará, sin embargo, y además con meridiana claridad, poco después de él. De hecho, parece claro que el “grial” de Chrétien no es un cáliz o vaso, sino un plato hondo, como vamos a comentar con algo más de detenimiento. Ahora bien, una cosa es lo que dice

explícitamente el texto que es y otra el posible valor simbólico que Chrétien le quisiera conceder. ¿Cuál sería éste? Lo cierto es que, aunque el final trunco de la novela contribuye al debate –todavía abierto– sobre las intenciones últimas de Chrétien, éste murió llevándose a la tumba el secreto de su sentido. Y es innegable que su silencio ha dado pábulo a multitud de lucubraciones sobre el sentido del Grial y sobre la real intencionalidad del gran escritor de Troyes.

1.3. Interpretaciones celtistas y cristianas de la presencia del Grial

Dos escuelas interpretativas se enfrentan a la hora de entender los orígenes del Grial en *Perceval*. Por una parte, están los partidarios del origen primero del Grial como objeto mágico perteneciente a una civilización precristiana, presente en la mitología y folclore célticos. Y por otra, están los defensores del Grial como elemento identificado desde un primer momento –aunque no se haya hecho totalmente explícita esa identificación, por motivos literarios, en textos como el de Chrétien– con el Cáliz de Cristo.

Al hablar de la primera escuela, hay que empezar mencionando, antes que a nadie, a Jessie Weston, aunque su postura no fuera estrictamente “celtista”, sino en todo caso “naturalista”. Influida directamente por una imponente obra clásica de la antropología, *La rama dorada* (1890) de James Frazer, Weston difundió desde principios del siglo XX (su obra principal se publica en 1913) la tesis de que en los misterios del Grial había ecos y referencias a un conjunto de ritos paganos de renovación vital de la Naturaleza, ligados a cultos antiguos de fertilidad.³ En los mitos egipcios (Atis, Osiris) y griegos (Deméter, Perséfone), la diosa llora, como la llora la lanza sangrante en *Perceval*, la pérdida del ser amado –amante o hija–, y ese duelo vivificante representa la vegetación que muere en invierno y revive en primavera. Y en los rituales en honor a Deméter, por ejemplo, los griegos comulgaban solemnemente con la divinidad, bebiendo agua de cebada en un cáliz sagrado. Pese a que, en conjunto, la hipótesis de Weston resulta tan sugestiva como pretenciosa y falta de base (algunas de sus conclusiones, como las que presentan la lanza y el grial como símbolos sexuales masculino y femenino, son francamente ridículas), puede contribuir, sin embargo, a detectar y establecer relaciones entre la invalidez (o mutilación sexual) del Rey Pescador y la esterilidad del país, la tierra desolada, la tierra yerma, que requiere de un

³ Jessie Weston, *The Quest of the Holy Grial* [1913], Nueva York, Haskell House, 1965.

joven intrépido para volver a florecer.⁴ Años más tarde, en 1922, el gran escritor Thomas S. Eliot compuso su alabado poema, *The Waste Land* (“La tierra baldía”), repleto de símbolos telúricos y referencias a la materia artúrica –justamente porque para el poeta ya no hay Grial posible, ni caballeros, ni sentido en la búsqueda–, bajo la influencia reconocida de la iluminadora obra de Jessie Weston.⁵

Encabezadas por críticos prestigiosos como Jean Marx o Roger Sherman Loomis,⁶ y apoyadas en gran parte por Jean Frappier, posiblemente el mejor conocedor de *Perceval*, las tesis celtistas coinciden en aducir numerosos y determinantes paralelos entre la literatura medieval galesa o irlandesa y las novelas artúricas. El grial se aviene muy bien a todo tipo de copas y fuentes, claros símbolos de fecundidad en la mitología celta. Loomis establece similitudes singulares entre el personaje de Bran el Bendito de los *Mabinogion* (las colecciones de cuentos galeses, que refieren mitos o historias de los celtas en Bretaña), que se recupera gracias a un caldero mágico, y el Rey Pescador que es alimentado por el grial. La lanza sangrante como talismán, las deidades acuáticas..., hay numerosos elementos, integrados en infinidad de poemas y relatos de origen céltico, que presentan coincidencias con los de Chrétien de Troyes, vinculados muchas veces, eso sí, al folclore universal. Jean Frappier, no sólo uno de los más reputados romanistas del siglo XX, sino uno de los mejores conocedores de la obra de Chrétien, amparó la validez de esas tesis, si bien matizando constantemente la rotundidad en ocasiones exagerada de muchos de sus argumentos. Pero para él no cabe duda de que la búsqueda del Grial, en *Perceval* y en otros textos casi contemporáneos, algunos de los cuales mencionaremos, responde a una llamada del Otro Mundo, un país otrora fértil y ahora amenazado con la muerte y la esterilidad. El héroe, como en el

⁴ Véase, en este sentido, la interesante propuesta de Elena Real, “*Perceval* de Chrétien de Troyes. El nacimiento de un mito” (en Berta Raposo, ed. y coord., *Parzival: Reescritura y transformación*, Valencia, Universitat de València-Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, 2000, pp. 11-33), que recoge y reordena muchas anteriores, algunas nacidas remotamente de las tesis de Weston, añadiendo nuevos elementos y dando cuerpo a una síntesis interpretativa muy coherente y sugerente.

⁵ Véanse otras actualizaciones de la tesis de Weston, hasta prácticamente hoy, en la magnífica síntesis que Paloma Gracia ofrece sobre las distintas interpretaciones que se han venido haciendo en torno a los orígenes literarios del mito: “El mito del Graal”, en Rafael Beltrán, ed., *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 63-75.

⁶ Jean Marx, *La légende arthurienne et le Graal*, París, PUF, 1952, y *Nouvelles recherches sur la littérature arthurienne*, París, Klincksieck, 1965; Roger Sherman Loomis, *The Grail: From Celtic Myth to Christian Symbol*, Nueva York, Columbia University Press, 1963.

esquema típico del cuento maravilloso tradicional, responde a la llamada, supera pruebas, cura al rey y reestablece la vida en el reino, del que será proclamado rey.⁷

En la segunda escuela se hallan, sin embargo, quienes ven claramente el grial, ya desde su primer testimonio literario en Chrétien, como un talismán cristiano –el Santo Cáliz–, viático para mantener al enfermo en vida espiritual plena, concediendo una importancia muy secundaria al presumible trasfondo mitológico y pagano del tema.

¿Qué sería el “grial” para estos primeros autores de la materia de Bretaña? Para Chrétien, el *graal* (así, recordemos, en el original francés) era con toda probabilidad una simple *scutella lata et aliquantulum profunda* (como se define hacia 1230), es decir, una ‘escudilla’, plato hondo o fuente ‘ancha y algo profunda’, que habría podido usarse para servir un pescado grande (existe también esa alusión en Chrétien). Etimológicamente, *scutella gradalis* (*gradal* > *graal*), posiblemente con el sentido de ‘escudilla’ dispuesta en ‘grados’ o platos superpuestos. El término, en alguna de sus muchas variantes (*griau, grau, greal, grasal, grela*) era conocido, y aún lo es, en el léxico rural de la Romanía, desde Francia hasta nuestro Maestrazgo, como instrumento culinario: recipiente, plato de madera, lebrillo, cuenco...⁸ Así, con ese mismo significado, aparece ya, como “grial”, en el castellano del siglo XIV, en una primera mención literaria en esta lengua que nos ofrece Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, en su *Libro de buen amor*, dentro de un contexto no estrictamente religioso: “escudillas, sartenes, tinajas e calderas, / espetos e griales...” (estr. 1175). Por tanto, en principio, el término “grial”, tal como se conocía popularmente en la Edad Media, es decir, tal como lo conocerían Chrétien y sus lectores, no se encuentra identificado, específicamente al menos, con un cáliz.

Esta última cita del “grial”, humildemente ubicado al lado de “sartenes, tinajas e calderas”, no nos tiene que condicionar, por supuesto, para identificar el grial de Perceval con un simple y vulgar utensilio de cocina. Aunque dentro de los usos cotidianos, como acabamos de ver, se vincule hasta hoy a un contenedor de alimentos sólidos, sin embargo en el par de ocasiones en que aparece en textos épicos franceses se presenta, eso sí, al lado de vasos y copas de vajilla suntuosa, lo que desmiente un uso exclusivamente plebeyo –que tampoco hay que descartar– para el “grial”. ¿El *graal* de Chrétien ese simple utensilio culinario o pretende ser algo más? Chrétien describe que

⁷ Jean Frappier, *Chrétien de Troyes et le mythe du Graal: Études sur “Perceval ou le Conte de Graal”*, París, SEDES, 1972.

⁸ Martín de Riquer, *La leyenda del graal y temas épicos medievales*, Madrid, Prensa Española, 1968, pp. 91-92.

el *graal* era pieza rica, de oro, adornada con pedrería (vv. 3232-3239). Y por rico que fuera el Rey Pescador, parece un derroche servir pescado en un recipiente tan lujoso. Pero, sobre todo, el texto dice, aunque no en el momento de la procesión, sino más tarde, en boca del ermitaño, cuando éste desentraña su sentido, que se utilizaba para transportar una hostia como alimento para el Rico Rey Pescador (vv. 6422-6431): “con una sola hostia, / que se lleva en este grial, / el santo varón su vida sostiene y vigoriza; / tan santa cosa es el grial / y él es tan espiritual, / que para su vida no necesita nada más / que la hostia que va en el grial [*l'oiste qui el graal vient*]. Así ha estado doce años sin salir de la cámara donde viste entrar el grial”.

Aunque Jean Frappier ya apuntara con comprensible cautela que “la hostia que va en el grial”, siendo sin duda alimento milagroso, no tiene por qué ser una hostia consagrada (*corpus Christi*), Martín de Riquer rebate con la misma lógica que a ningún lector medieval se le podía escapar la identificación entre esa hostia y el alimento eucarístico. No sólo la hostia explica el lujo del recipiente (oro y piedras preciosas), sino que la propiedad nutritiva de esta oblea diariamente recibida durante años ha de derivar forzosa y exclusivamente, dice Riquer, de su valor eucarístico. Es un milagro, pero un milagro que no extrañaría a ningún cristiano en la Edad Media. La idea defendida por las tesis celtistas de un grial de raíz pagana, dispensador mágico de viandas o cuerno de abundancia que generaría (pues así podría ser interpretado el verbo *vient*) el alimento de la hostia parece una interpretación, si no “abusiva y apriorística”, como la califica sin ambages Riquer, sí al menos sesgada, si no admite la evidencia racional del contexto cristiano (pecador, ermitaño, penitencia, Viernes Santo...). El *graal* o “grial” se hace “santa cosa” por contener la hostia, que evidentemente está consagrada por contener la Eucaristía.⁹

Más difícil es aceptar sin reparos, pese a su lógica, la deducción del gran medievalista y mejor estudioso español del tema literario del Grial: “¿cuáles son los recipientes en los que se ha llevado siempre y se sigue llevando una hostia consagrada? La única respuesta posible es: el copón o píxide, o sea, el vaso de metal precioso en que se conservan las hostias consagradas para la comunión de los fieles”.¹⁰ Pero, ¿por qué no aceptar para el texto un receptáculo más ambiguamente relacionado con el cáliz, es decir, una fuente o plato hondo? Quizá fuera más prudente aquí mantener la cautela de Jean Frappier al respecto: “On a souvent essayé, plus o moins ingénieusement,

⁹ *Ibid.*, p. 99.

¹⁰ *Ibid.*, p. 100.

laborieusement, de transformer ce plat large et creux en une coupe comparable à un ciboire [‘copón’] ou à un calice: on n’y a jamais réussi”.¹¹ Además, se podría argüir en defensa de esa necesaria prudencia que el texto dice que el recipiente desprende un resplandor y luminosidad tales que anulan la claridad de las candelas de la procesión. Ese resplandor extraordinario, casi mágico, favorecería en principio la tesis interpretativa céltica del grial como objeto maravilloso y no litúrgico. Aunque de nuevo, a ese respecto, Martín de Riquer aduce, en su libro de 1968, testimonios iconográficos muy llamativos y de evidencia difícilmente refutable, que comentaremos algo más adelante.

1.4. Los otros elementos de la procesión del Grial: la lanza y la doncella

Para la tradición crítica que viene de Myrrha Lot-Borodine,¹² y llega hasta Alexandre Micha¹³ y el mismo Martín de Riquer, entre otros, el “tajador” (*tailleoir*) de la procesión no podría tratarse de una patena propiamente dicha, es decir, de una bandeja para evitar que la hostia caiga al suelo en la administración de la comunión, pues ésta habría de ser del mismo metal que el cáliz o grial (el texto dice que es de plata, frente al grial de fino oro puro). En cambio, sí se podría tratar, tal vez, de un tipo especial de plato, la llamada patena ministerial. En todo caso, es un objeto al que no se presta la misma atención en el libro que se concede, por una parte, al grial, y, por otra, a un elemento que hemos dejado para el final, aunque veíamos aparecer el primero en el desfile: la lanza sangrante.

De nuevo para la tradición interpretativa cristiana, que se enfrenta a un sinnúmero de lanzas, limpias y sangrantes, localizadas por los celtistas, no cabe duda de que la que preside la procesión de Perceval se identifica con la lanza de Longinos. Lo esperable en un desfile litúrgico habría sido, desde luego, que el viático fuera precedido por una cruz procesional y no por alguien portando una lanza. Pero evidentemente el simbolismo de la procesión excede de lo estrictamente litúrgico. Lo cierto es que cuando los lectores u oyentes del *Perceval* leyesen o escuchasen los versos con la para nosotros enigmática aparición de una lanza que sangra desde su punta y fluye hasta la mano del paje que la empuña, asimilarían inmediatamente ésta con imágenes semejantes, anteriores o

¹¹ Jean Frappier, *Chrétien de Troyes*, p. 190.

¹² Myrrha Lot-Borodine, *Trois essais sur le roman de Lancelot du Lac et la Quête du Saint Graal*, París, Champion, 1919.

¹³ Alexandre Micha, *Étude sur le Merlin de Robert de Boron*, Ginebra, Droz, 1980.

contemporáneas a Chrétien, extraídas del Nuevo Testamento, pero escuchadas también en cantares de gesta (*Chanson de Roland, La prise d'Orange, La Chançon de Guillelme, Fierabrás, Li coronemenz Looïs, Chanson d'Antioche...*), donde esta lanza siempre aparece asociada a la figura del ciego soldado Longinos, dentro del motivo recurrente de la llamada oración narrativa o credo épico. Longinos se lleva la mano manchada de sangre a los ojos y recobra milagrosamente la vista, como nos recuerda, sin ir más lejos, nuestro principal cantar de gesta, el *Poema de Mio Cid*, que se hace eco del mismo episodio dentro de la mencionada oración narrativa:

Longinos era çiego, que nunca vido alguandre,
diot con la lança en el costado, dont yxió la sangre,
corrió por el astil ayuso, las manos se ovo de untar,
alçólas arriba, llególas a la faz,
abrió sos ojos, cató a todas partes... (vv. 352-356).

La lanza manando sin cesar significa, desde el punto de vista cristiano, la redención constante del sacrificio del Gólgota. Si Chrétien hubiese querido que esa lanza fuese otra, la habría presentado en otros términos para evitar la identificación. Si no menciona a Longinos es por tres razones: porque es innecesario hacerlo (por obvio), porque el desfile presenta elementos ambiguos, para mantener un alo de misterio y porque quiere mostrar que la formación de religiosa de Perceval es tan rudimentaria que no sabe ni siquiera reconocer algo tan evidente como la lanza de la Pasión.¹⁴

Ahora bien, si concedemos la sustitución de la cruz procesional por la lanza en el desfile, lo que resulta especialmente llamativo y extraño, si no imposible dentro de un contexto litúrgico religioso, es que la portadora del grial sea una doncella. Para la tradición interpretativa cristiana clásica la única posibilidad de explicación para esa insólita presencia procesional femenina es que se trate de una alegoría de la Iglesia. Riquer parte de un trabajo previo de un reputado defensor de la tesis cristiana, Mario Roques.¹⁵ Roques aduce ejemplos iconográficos coetáneos –a los que Riquer añadirá otros– en los que se pinta la crucifixión, con la presencia de Longinos y, junto a él, una mujer joven y hermosa que recoge en un vaso con aspecto de cáliz la sangre que brota de la herida del costado del Salvador. Aparecen también Estefatón, con la caña y la esponja de agua con vinagre, y una mujer vieja, con ojos tapados con una venda. La primera mujer es la Iglesia de la Nueva Ley, y la segunda la Sinagoga del Antiguo

¹⁴ Riquer, *La leyenda del graal...*, pp. 64-68.

¹⁵ Mario Roques, “Le graal de Chrétien et demoiselle au graal”, *Romania*, LXXVI, 1955, pp. 3-42. Y véase, para lo que sigue, Riquer, *La leyenda del graal...*, pp. 113-120.

Testamento. Como dice Roques: “Il est bien clair que ce qui peut être interdite aux femmes par l’Église ne saurait être interdit à l’Église, même sous l’apparence d’une femme”.¹⁶ Jean Frappier y Jean Marx, entre otros, han puesto objeciones a esta interpretación de la doncella como personificación alegórica de la Iglesia, empezando porque es doncella (*dameisele*) y no dama.¹⁷ Pero la misma Virgen María es, desde los primeros exegetas, la hipóstasis humana de la Iglesia, la única en quien recaen los principales atributos que se adjudican a la Iglesia. Y es precisamente la Virgen María la que aparece, en murales románicos del siglo XII, pintados en los ábsides de iglesias del Pirineo catalán, “sosteniendo el misterioso grial o copa de luz, que la acompaña siempre”.¹⁸ Esa copa eucarística se parece mucho, en efecto, al plato hondo que describe Chrétien en *Perceval*. Un fresco, fechado en 1123, que decoraba el ábside de San Clemente de Taüll, muestra a María sosteniendo un plato hondo (cuenco o escudilla), lo que, como veíamos, se ha llamado en catalán y francés meridional *greal*, *grasal*, *grela*, etc. Cuarenta años más tarde, en 1164, no lejos del valle de Boí, donde se encuentra Taüll, y en la misma tradición pictórica, en la ermita de San Román de les Bons (en Encamp, Andorra), la Virgen, en igual postura (ahora acompañada por San Pedro, lo que refuerza su carácter alegórico), sostiene ya no ese plato o lebrillo, sino lo que es claramente un cáliz, tal como lo reconocemos hoy, puesto que se aprecian con nitidez su pie, su caña (o espiga) con nudo y su copa. Como defiende Riquer, mediando tan poco tiempo entre las dos fechas se infiere que ambos recipientes, si bien de forma tan distinta, serían denominados de igual modo a lo largo de todo el siglo XII: *graal*, “grial”. Riquer concluye apostando por que Chrétien escribe justo en la época en que la píxide evolucionaba desde su forma más antigua –parecida al plato o la escudilla, tal como reflejan estos frescos– hasta la actual, semejante al cáliz. Nuevos testimonios de frescos del arte románico catalán han sido reevaluados en un estudio muy reciente de Joseph Goering.¹⁹ Sin haber podido consultar todavía la obra, sino citando sólo por algunas de las reseñas aparecidas, Goering va, al parecer, más allá de la interpretación clásica de Roques y Riquer, que hablaba de simultaneidad en el tiempo –nada azarosa, pero posiblemente poligenética– de representaciones pictóricas y literarias del Grial,

¹⁶ Roques, “Le Graal...”, p. 12.

¹⁷ Jean Frappier, *Chrétien de Troyes...*, pp. 194-196; Jean Marx, “Quelques remarques au sujet de récents travaux sur l’origine du Graal”, *Le Moyen Age*, 1957, pp. 469-480.

¹⁸ W. W. S. Cook y J. Gudiol Ricart, *Ars Hispaniae*, VI: *Pintura e imaginería románicas*, Madrid, 1950, p. 43.

¹⁹ Joseph Goering, *The Virgin and the Grail: Origins of a Legend*, Yale University Press, 2005.

profundizando en las similitudes y proponiendo que los primeros poetas de la leyenda, como Chrétien, se inspiraron en estas pinturas y trataron de dar respuesta lógica al sentido para ellos incomprensible de unas misteriosas representaciones simbólicas. Así pasaron a integrar el tema del Grial en sus argumentos narrativos.

Antes de concluir este apartado, señalemos que el final trunco de la obra de Chrétien contribuiría a la vaguedad y falta de congruencia de varios de los intentos de continuación y conclusión de la historia de Perceval que se hicieron desde el mismo siglo XII. Se conocen hasta dos prólogos y cuatro continuaciones de la obra, con distintas versiones, que suman una monumental cifra de más de 60.000 versos.²⁰

2. El Grial como Santo Cáliz: la cristianización del tema en el siglo XIII

2.1. *Los libros del Grial* de Robert de Boron

Paralelamente a Chrétien de Troyes, o muy poco después (escribió entre 1191 y 1212), a un caballero borgoñés, Robert de Boron, menos dotado artísticamente que el autor de *Perceval*, le cabe el mérito de haber sido el primero en desarrollar extensamente, con coherencia (por supuesto, dentro de la ficción) y con, ahora sí, explícita interpretación cristiana la historia de los orígenes del Vaso Santo que Chrétien dejaba tan ambiguamente bosquejada. Boron planeó una serie de obras versificadas con el título de *Los libros del Grial*, de las que conservamos sólo la primera y parte de la segunda (aunque pronto se prosificaron y de esas prosificaciones sí conservamos testimonios manuscritos). Según el primero de esos libros, *Joseph d'Arimatea*, el cáliz de la Santa Cena, entregado por Pilatos a José de Arimatea, fue utilizado por éste para recoger las últimas gotas de Jesús crucificado. José es encarcelado y se mantiene milagrosamente sin comer ni beber; estando en prisión, Jesús resucitado se le aparecerá con el Vaso y con el anuncio de que sólo tres personas, incluyéndolo a él, serán dignas de tenerlo a su cargo. Vespasiano, curado de la lepra por el sudario de la Verónica – estamos siempre en el campo de la leyenda–, acude a Jerusalén, se convierte al cristianismo, quiere vengar la muerte de Cristo y libera a José, que abandona Judea. Por inspiración del Espíritu Santo, José instituye la mesa eucarística del Santo Grial, en memoria de la mesa de la Última Cena. Los limpios de pecado pueden sentarse a esa mesa, presidida por el Grial. Un sitio vacante, profetiza la voz de Dios, queda para un

²⁰ Véase la traducción de algunas de estas secuelas en la edición de Martín de Riquer e Isabel de Riquer, *El "Cuento del Grial" de Chrétien de Troyes y sus continuaciones*, Madrid, Siruela, 1989.

nieto de Bron, o Hebrón, cuñado y compañero de fatigas de José de Arimatea. Bron y su familia parten a Occidente, probablemente a Bretaña, llevando consigo el Grial. Se le llamará el Rey Pescador, porque procura el pescado para la sagrada cena. En Occidente aguardarán la llegada del profetizado tercer heredero del Vaso Santo.²¹

El segundo libro, *Merlín*, establece el puente entre esos orígenes apostólicos y las leyendas artúricas. El sabio Merlín, hijo de un íncubo y una virgen, es en principio una creación demoníaca y vengativa, que logra modificar su madre, transformándolo en un prodigio, pero benéfico. Uterpendragón, heredero del reino de Bretaña (hacia el siglo V), establece, por consejo de Merlín, la Tabla Redonda, a imitación de la mesa de José de Arimatea, con un Asiento Peligroso (el Sitio Peligroso o “Siti Perillós”, del que hablaremos más adelante, en relación con Alfonso el Magnánimo, quien lució el dibujo de esta silla vacante como emblema simbólico, claramente enraizado con esta leyenda). Del encuentro de Uter con Igerne nacerá Arturo. Uter muere y Arturo se cría junto a su tío. Más tarde, Merlín logrará que Arturo demuestre su derecho al trono gracias a la prueba de arrancar la espada incrustada en la roca. En el tercer libro, *Perceval-Didot*, que tal vez ni siquiera escribiera Robert de Boron, Perceval, nieto de Bron, concluye el rescate del Grial, después de una primera infructuosa visita al castillo del Rey Pescador (la narrada por Chrétien), de haber hecho penitencia y de haber sido instruido en los Misterios del Grial.

Tanto en Chrétien como en Boron, el Grial es un vaso calificado como santo, amplio y resplandeciente; en ambos, su función es servir de receptáculo para el milagroso alimento que recibe un inválido; y se halla custodiado en un castillo bretón, a la espera de un predestinado que sea iniciado en sus misterios. Pero en Boron hallamos por vez primera que se trata explícitamente del Cáliz de la Última Cena, que en la crucifixión ha recibido la sangre de Cristo (en Chrétien veíamos que era simplemente un ancho plato que contenía una hostia tal vez consagrada). La caracterización eucarística del Grial es, por tanto, una aportación de Rober de Boron, el primer escritor a quien cupo el mérito de concebir un proyecto narrativo que cubriese todo el ciclo de la leyenda del Grial. Si Chrétien había mantenido un equilibrio entre la presencia

²¹ Se pueden seguir resúmenes y comentarios más completos, en castellano, de esta y otras obras de la materia artúrica, en Victoria Cirlot, *La novela artúrica. Orígenes de la ficción en la cultura europea*, Barcelona, Montesinos, 1987; y, con más detalle, en Carlos García Gual, *Primeras novelas europeas*, Madrid, Istmo, 1974 (con reediciones), y Aurora Aragón, *Literatura del Grial*, Madrid, Síntesis, 2003. Para desentrañar la madeja de personajes y situaciones, incluidas las versiones y adaptaciones en el mundo peninsular, es imprescindible la consulta de la obra de Carlos Alvar, *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Madrid, Alianza, 1991.

misteriosa y las sugerencias cristianas de los elementos de la leyenda, en Boron ésta ya está total y absolutamente cristianizada.

2. 2. De *Perceval* a *Parsifal*: aventura externa y viaje interior

Las tres versiones principales, casi coetáneas a las anteriormente vistas de Chrétien de Troyes y Robert de Boron, y que retoman con mayor fuerza y coherencia el tema de Perceval y el Grial son el *Peredur* galés, el *Perlesvaus* francés y el germano *Parzival*. El *Peredur* galés, escrito hacia 1200, y en el que algunos críticos han creído ver un argumento más antiguo o cercano al prototipo céltico, que Chrétien habría sólo muy ambigua y tibiamente cristianizado, es, en efecto, la única versión que no considera el Grial como santa reliquia cristiana. La bandeja de la procesión misteriosa transporta la cabeza de un asesinado, como signo, junto con la lanza, de un crimen que reclama del protagonista una venganza. El *Perlesvaus* francés, sin embargo, acentúa el simbolismo cristiano del Grial y de la búsqueda de Perceval. El autor, que demuestra conocer las obras de Chrétien y Boron, presenta a Perceval como una especie de Galaad, que cuenta siempre con la protección divina; toda la rica imaginería folclórica céltica está reinterpretada y glosada a la luz del espíritu cruzado cristiano.

El *Parzival* (*Parsifal*, en la transcripción al castellano) de Wolfram vom Eschenbach es la más compleja y rica de estas tres versiones, y también la que más influencia ha tenido en la recuperación que se hizo del tema a partir del siglo XIX, gracias a la versión operística wagneriana, cuyo libreto, aunque original, se basa en el texto alemán. Compuesta la novela entre 1200 y 1210, se trata de un largo poema de casi 25.000 versos. Eschenbach parte inicialmente de la versión de Chrétien, pero, al igual que había hecho un coetáneo suyo, Godofredo de Estrasburgo, con su versión de *Tristan und Isolt* –que compone de manera muy libre a partir de las dos versiones francesas más conocidas de la bella leyenda de amor-pasión, imprimiendo a la suya unas novísimas resonancias trágicas–, también él crea un texto no sólo con sustanciales cambios y añadidos argumentales, sino también más profundo, presentando a un renovado Parsifal, entrañable y humano, por una parte, y en constante y desesperada búsqueda de Dios, por otra, muy diferente en todo caso del simple y testarudo Perceval francés.

Entre los muchos cambios introducidos por Eschenbach, nos interesa detenernos en la transformación del Grial. Él lo presenta como una piedra mágica (*lapis exilis*) que facilita cualquier alimento y es fuente de juventud para quienes se le acercan. La piedra,

que hace regresar al Grial a sus orígenes legendarios y folclóricos, no sólo distribuye manjares en festín continuado, sino que cura enfermedades e impide envejecer. Sólo una doncella virtuosa puede llevarla entre sus manos y se halla custodiada por una cofradía de guerreros, castos y puros, a quienes llama *templeisen* (inmediatamente surge la asociación con los templarios, aunque nada hay que la confirme). Una paloma blanca desciende cada viernes santo sobre la piedra para renovar sus poderes maravillosos y deposita una hostia. La lanza aparece, pero no se asocia a la de Longinos.

Pero más importante que los detalles sobre el propio Grial, es la transformación del personaje que lo desea y busca. Parsifal, aunque asciende en la carrera caballerescas, se mantiene e incluso hunde más en su pecado. Luego se arrepiente de haber pretendido alcanzar esa gloria mundana sin haber pensado en Dios. Y lo hace en un largo capítulo de confesión con el ermitaño, que ya aparecía en Chrétien, pero que aquí no sólo multiplica la extensión (de 300 versos en el texto francés, pasa a tener más de 2.000 en el alemán), sino que es crucial para entender el progreso personal del protagonista. Finalmente, ese arrepentimiento le conduce al acercamiento a Dios, que concluye con la coronación en el castillo del Grial, el castillo de Montsalvat.

Si Perceval ya había cometido una falta, un pecado, que le había vuelto mudo ante la visión misteriosa, los pecados de Parsifal se vuelven más trascendentes y graves: peca de soberbia, de falta de compasión y de egoísmo al lanzarse a triunfar en la caballería. Sólo un profundo examen de conciencia y un proceso de introspección le harán ser humilde y reconocer finalmente su dependencia de Dios. Parsifal se pregunta literal y repetidamente “¿Qué es Dios?” (*Was ist Got?*), a medida que se va apercibiendo de que sus victorias no le conducen más que al fracaso espiritual. Esas aventuras le van metamorfoseando de manera dramática desde la inocencia banal hasta la conciencia digna de ser un “fiel”, un “devoto”. Lo que era el error casi fortuito de no formular las preguntas –llenas de simbolismo folclórico– en *Perceval*, se convierte aquí en verdadero ritual de maduración: el caballero se da cuenta de que el servicio de contraprestaciones feudales caballerescas no es suficiente cuando se trata de la relación con Dios, sino que se ha de aceptar la idea del pecado y la salvación a través de la gracia divina.

Al igual que Chrétien de Troyes había tratado de conciliar, en los argumentos protagonizados por personajes de varias de sus novelas, deberes caballerescos con obligaciones sentimentales y, sobre todo, matrimoniales, Eschenbach trata de conjugar

dos facetas todavía más difícilmente armonizables: el servicio caballeresco y el servicio religioso. Gauvain continúa siendo en *Parsifal*, como en el *Perceval* de Chrétien, el perfecto caballero mundano, valiente, cortés y amoroso. Pero el personaje de Parsifal encarna y ejemplifica la dimensión interior de la aventura.

2.3. El Grial en la *Vulgata* artúrica: la aventura religiosa de una caballería “celeste”

Después del primer ciclo de novelas visto en el apartado 2.1, el de Robert de Boron, un segundo y tercer ciclos de novelas más extensas, ya en prosa, desarrollarán el tema del Grial, siempre en relación con la materia artúrica, más avanzada la primera mitad del siglo XIII. El primero, compuesto entre 1215 y 1230, es el llamado ciclo de la *Vulgata* o *Lanzarote en prosa*; el segundo, compuesto entre 1230 y 1240, el de la llamada *Post-Vulgata*. Se trata de novelas ya en prosa, de mucha menor belleza formal que las poéticas anteriores, aunque de composición artística y compleja, que reinterpretan la aventura desde un enfoque básicamente religioso, criticando así, implícita y explícitamente, el mundo cortés que recreaban autores como Chrétien y que continuarían exaltando otros. La prosa aleja a los lectores de la irónica perspectiva anterior, de los juegos lingüísticos, poéticos y artificiosos, alegres y paródicos; los acerca, en cambio, a una visión historicista y a un tiempo alegórica de los hechos, que no sólo se narran, sino que se explican, comentan y glosan, como si se tratara de exégesis de textos sagrados, a la luz de interpretaciones morales y hasta teológicas. La anónima *Vulgata* recoge, en cinco libros o secciones (*Historia del Santo Grial*, *Merlín*, *Lanzarote*, *Búsqueda del Santo Grial* y *Muerte de Arturo*) prácticamente todos los materiales conocidos sobre la materia de Bretaña, desde los orígenes apostólicos del Grial hasta la destrucción trágica de Arturo y su mundo, subordinando todo el sentido a la empresa religiosa de búsqueda del Santo Grial. De aventura mundana a caballería “celeste”, el fracaso de los grandes amantes, Lanzarote y Ginebra, alrededor de los que había girado el glorioso mundo novelesco anterior, y el de su filosofía de amor cortés, les conduce ahora, a ellos y a su universo, a la destrucción irreversible.

Los dos primeros libros de la *Vulgata* fueron escritos con posterioridad a los tres siguientes (porque fueron añadidos, basándose en la obra de Boron, para completar el ciclo). Hablamos, pues, del tercero. En éste, *Lanzarote*, el protagonista, después de otras muchas aventuras, llega al castillo de Corbenic, donde se guarda el Vaso Santo. Gauvain, primero, y luego él, fracasan en su intento de conocer los misterios del Grial.

Gauvain se sienta a una mesa servida por el Grial, pero no recibe alimentos. Al contrario, una lanza ardiente cae sobre él cuando reposa en el llamado lecho peligroso, hiriéndole, y ha de abandonar el castillo vergonzosamente, sobre una carreta, como si fuera un campesino o un prisionero. Lanzarote tampoco tiene éxito, pero en esa visita engendra –creyendo yacer con Ginebra, pero hechizado con una pócima– a quien sí lo habrá de tener: Galaad, el perfecto caballero, puro y casto como no lo había sido su padre. En el cuarto libro, *La búsqueda del Santo Grial*, Galaad aparece en la corte, arranca la espada hincada en la piedra y se sienta sin problemas en el Asiento Peligroso. En la fiesta para agasajar a quien ha demostrado ser el elegido, el Grial milagroso aparece flotando, sirve a cada comensal y desaparece. Todos los caballeros, los de la Tabla Redonda y otros, parten en su búsqueda, emprendiendo distintos caminos; casi todos fracasan pronto. Bohort, primo de Lanzarote, Perceval y Galaad, son los que resisten. Emprenden el tramo último del camino en la nave de Salomón (de quien se supone que es descendiente Galaad), guiada por la hermana de Perceval. Llegan al castillo de Corbenic, el castillo del rey Pelles. El obispo Josefé, hijo de José de Arimatea, desciende del cielo para presidir la mesa sobre la que está el Grial. Unos ángeles colocan la espada sangrante. El obispo dice la misa y Cristo crucificado surge del Grial y administra con él la comunión a doce caballeros (los tres héroes más otros nueve). Galaad cura con la sangre de la lanza las heridas del Rey Tullido. La nave de Salomón les conduce luego a Sarraz. Galaad presencia allí el último secreto del Grial, en éxtasis, y muere. Una mano misteriosa coge el Grial y la lanza y se los lleva al cielo. Desde entonces, nadie ha visto estos objetos santos sobre la tierra. Perceval muere y Bohort regresa para contarlo.

Destaca en todo el libro, reconocido por la crítica como una de las obras maestras de la literatura francesa, además de una gran solvencia narrativa en la presentación de personajes, escenas, efectos, etc., y de un nuevo tratamiento espiritual de la materia, la reinterpretación religiosa de los valores caballerescos entendidos de manera mística y trascendente, tras la cual se reconoce la influencia cisterciense. El carácter simbólico de los episodios es evidente, pero, además, el autor anónimo (o autores) los explica alegóricamente, de manera que acción y glosa van de la mano. La primera no tiene sentido sin la explicación alegórica constante. El influjo cisterciense es patente en la utilización de los recursos del *ars praedicandi*, en el elogio de la castidad, en la exaltación del ascetismo, en la entronización de la milicia “celeste” y en el arrebató místico final de Galaad.

La muerte de Arturo presentará, como desenlace del ciclo, el final dramático y catastrófico de todo ese mundo cortés, fatalmente condenado a la destrucción. Arturo descubre el adulterio de su mujer Ginebra con Lanzarote y persigue a éste implacablemente; es traicionado por su hijo incestuoso, Mordred, a quien logra matar en Salisbury, aunque es herido gravemente; llega moribundo a orillas del mar; manda que se arroje al lago su espada Escalibor (o Excalibur); la espada es recogida por la misteriosa mano de una dama; su hermana Morgana llega en una barca, recoge el cuerpo del rey y se lo lleva consigo. Muere Ginebra y, tras cuatro años como ermitaño, también Lanzarote. Son episodios muy conocidos y versionados por otros autores, por la pintura, por el cine. Ya no tienen que ver propiamente con la búsqueda del Grial, pero dejan abierta una puerta a la literatura posterior que seguirá recreando el mundo inagotable de la materia de Bretaña. Pero dejan una serie de preguntas en el aire: ¿adónde llevó el cuerpo de Arturo su hermana Morgana?, ¿había muerto realmente?, ¿podría regresar algún día?, ¿qué ha ocurrido con el Grial...?

3. El Santo Grial en tiempos de Alfonso el Magnánimo: entre el simbolismo emblemático y la ficción caballeresca

Aparentemente el tema literario del Grial queda en duermevela desde el siglo XIII hasta su recuperación en el siglo XIX. Sólo aparentemente, sin embargo. Porque, en parte, le va a ocurrir como al propio rey Arturo. Hemos dejado en el misterio el viaje del cuerpo de Arturo (¿vivo, muerto...?). Varias leyendas dicen que Morgana lo condujo a la isla de Avalón, en pleno mar Atlántico, con el fin de ser curado de sus heridas y perdurar allí durante un largo tiempo de convalecencia y espera. Desde esa isla debería volver algún día para ocupar finalmente el trono de Inglaterra. Llegan esas leyendas hasta Miguel de Cervantes, que mofa de ellas al ponerlas en boca del crédulo hidalgo:

¿No han vuestras mercedes leído —respondió don Quijote— los anales e historias de Inglaterra, donde se tratan las famosas fazañas del rey Arturo, que continuamente en nuestro romance castellano llamamos el rey Artús, de quien es tradición antigua y común en todo aquel reino de la Gran Bretaña que este rey no murió, sino que, por arte de encantamiento, se convirtió en cuervo, y que andando los tiempos, ha de volver a reinar y a cobrar su reino y cetro; a cuya causa no se probará que desde aquel tiempo a éste haya ningún inglés muerto cuervo alguno? (*Don Quijote*, I, XIII).

Ese regreso mesiánico fue confundido o mezclado con el religioso y aprovechada esa mezcolanza en determinados proyectos o programas ideológicos de la nobleza y realeza –incluida la nobleza valenciana y los reyes aragoneses– de la Edad Media y el Renacimiento. Sería injusto, escribiendo desde Valencia, no tratar de completar el somero repaso a la literatura de ficción medieval sobre el Grial sin hacer siquiera una breve parada en el Siglo de Oro, el siglo XV, de nuestro Antiguo Reino, en el contexto de la Corona de Aragón. Porque, aunque el desarrollo original de las leyendas artúricas ya ha cumplido su ciclo principal en la Edad Media, su impronta ha sido tan marcada y profunda que la imagen simbólica del Grial, en especial como objeto representativo de valores mesiánicos, continuará viva.

Pese a que Alfonso V, el Magnánimo fue –y lo demostró– un monarca profundamente cristiano, estimaba, como noble, gobernante y militar, las dos tradiciones heroicas principales para el Medievo, la clásica y la artúrica, y las quiso aprovechar para su lucimiento personal y el de la Corona que regentaba. Así, se rodeó de un diseño o plan iconográfico que recogía ostentosamente esas dos tradiciones y le entroncaba a él –presente heroico vinculado a un pasado glorioso– con las mismas. Algo parecido, salvando las distancias, a lo que habían hecho Enrique II y Leonor de Aquitania en el siglo XII, al pretender enraizar con el supuestamente glorioso pasado de la corte del rey Arturo. En nuestro caso, las referencias a la mitología e historia clásica, en especial romana, por un lado, y a las leyendas artúricas, por otro, servirían al rey Magnánimo para exaltar simbólica y fastuosamente su personalidad y la del reino.

Sabemos que Martín el Humano hizo trasladar en 1399 el Cáliz de San Juan de la Peña al palacio de la Aljafería, en Zaragoza, y que su sucesor, Alfonso el Magnánimo, trasladó la reliquia a Valencia en 1424 (véase **fig. 1**). Pero no vamos a hablar de la historia del Cáliz de la Catedral, de la que se ocupan otros especialistas.²² Vamos a hablar de representaciones gráficas del Grial, que es algo, aun remitiendo al mismo Vaso Santo, sustancialmente diferente. Y es que, además de los obligados escudos de sus reinos, el rey Magnánimo añadió, para representarse, unas divisas propias y muy originales, a partir de la emblemática caballeresca procedente de los libros artúricos; divisas con connotaciones evidentes de mesianismo y heroísmo, aunque también, desde luego, de piedad y humanismo. Concretamente, esas divisas

²² Véase el volumen colectivo *El Santo Cáliz entre la historia y el culto*, ‘Biblioteca Valenciana’, Valencia, Generalitat Valenciana, 2006.

nuevas que le habían de distinguir y caracterizar inconfundiblemente fueron tres: las espigas de mijo, el Asiento o Sitio Peligroso (*Siti Perillós*) y el libro abierto.

Pues bien, esos emblemas son dibujados de manera tan bella como indeleble por la cerámica de la época, la famosa y tradicional cerámica de Manises, que tuvo su primer tiempo de apogeo en el siglo XV, y que fue encargada por el rey para enlosetar las cámaras, aposentos, corredores o cocinas de sus palacios reales, tal y como podemos comprobar si visitamos la impresionante sección medieval en las salas superiores del magnífico Museo de Cerámica González Martí en Valencia. Y de esas tres divisas o emblemas, la que precisamente aparecerá con mucha mayor profusión será la del *Siti Perillós*, que el rey probablemente adoptó después de haber conquistado, en 1442, la plaza de Pizzofalcone, cerca de Nápoles, el llamado “Sitio Peligroso”. Se representaba como un sillón, a veces llameante, y el dibujo iba acompañado en muchas ocasiones de diversas leyendas, en latín o en catalán. El *Siti Perillós* se refiere claramente al Asiento Peligroso, la silla de la Tabla Redonda reservada a quien, puro de corazón, como hemos visto, lograra sentarse en ella –a riesgo de perder su vida, tragado por la tierra–, demostrando así estar destinado a encontrar el Santo Grial de la Última Cena. Como interpreta el propio Manuel González Martí al estudiar este motivo cerámico, el rey pudo asimilar –o tratar de que se asociara– la búsqueda del Grial con la conquista de Nápoles, la gran obsesión de buena parte de su vida, y el *Siti Perillós* con su determinación de alcanzar ese objetivo.²³ Siendo así, implícitamente se le había de asociar nada menos que con Galaad. De hecho, una de las leyendas que acompañan el dibujo, la filacteria “Virtut apurar no’m fretura sola”, haría referencia a la virtud que Perceval o Galaad poseían para encontrar el Grial, virtud que no faltaba al rey (véase **fig. 2**). Tengamos presente que el del *Siti Perillós* no es un motivo o dibujo más, entre otros varios del gusto del rey. Es la única, junto con sólo las otras dos, de sus divisas, tal como hemos comentado, sin duda fue su preferida y es un icono que funciona como metonimia del Santo Grial.²⁴ Aparecerá, así, mencionado ese *Siti Perillós* no solamente en los encargos de miles de azulejos de cerámica palaciega, para Valencia y para Nápoles (en algunos documentos se especifica que el dibujo había de ser ése), sino en

²³ Manuel González Martí, *Cerámica del Levante español. Siglos medievales*, 3 vols., Barcelona, Labor, 1952, 3 vols.

²⁴ G. J. de Osma, *Las divisas del Rey en los pavimentos de “obra de Manises” del Castillo de Nápoles (años 1446-1458)*, Madrid, Fontanet, 1909.

las ropas del rey, en la tienda y en la galera real e incluso en los uniformes de su ejército.²⁵

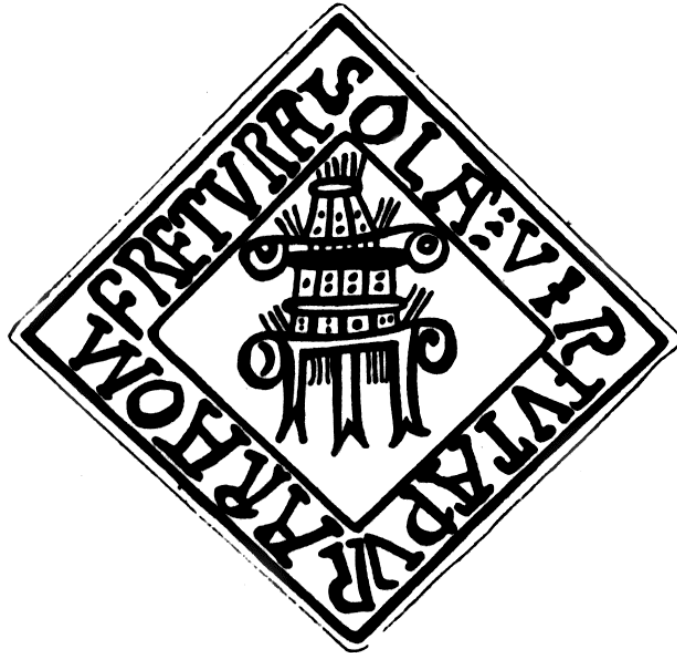


Fig. 2

Cerámica azul y morada, de Manises, perteneciente a la primera mitad del siglo XV. Azulejo de 11 cm. de lado, con la divisa del *Siti perillós* y el mote *Virtut apurar nom fretura sola*, encargo a Juan Al-Murci por el rey Alfonso V, para el “Castel Nuovo” de Nápoles (González Martí, *Cerámica...*, III, 16).

Pero querría acabar este apartado dedicado a la Valencia del siglo XV con una alusión literaria que no creo desligada de las anteriores, sino todo lo contrario. En *Tirant lo Blanc*, la novela de Joanot Martorell, la mayor joya de la literatura valenciana, se alude en determinado momento a cómo los principales cortesanos, en el palacio del Emperador de Grecia, en Constantinopla, pasan a una gran sala maravillosa (se destaca, por cierto, su resplandeciente pavimento). Las paredes de la sala estaban historiadas con dibujos o tapices (probablemente esto último):

Les ymatges de les parets divisaven diverses històries de Bèorç e de Perceval e de Galeàs, com complí l'aventura del Siti perillós; e tota la conquesta del Sanct Greal s'i demostrava. (cap. 119)
[Las imágenes de las paredes devisaban historias de Bores y de Perseval y de Galaz como cumplió la aventura de la silla peligrosa, y toda la conquista del Santo Grial estava allí pintada.]

²⁵ Juan Vicente García Marsilla, “El poder visible. Demanda y funciones del arte en la corte de Alfonso V el Magnánimo”, *Ars Longa*, 7-8, 1996-1997, pp. 33-47.

Tenemos, de nuevo, la divisa del *Siti Perillós* de Alfonso el Magnánimo (véase **fig. 3**). (La otra divisa, la del miyo, aparece también en la novela).



Fig. 3

Cerámica azul y morada, de Manises, perteneciente a la primera mitad del siglo XV. Alfardón de 23 cm. en su eje mayor, decorado con la divisa del *Siti perillós*, encargo a Juan Al-Murci por el rey Alfonso V, para el “Castel Nuovo” de Nápoles (González Martí, *Cerámica...*, III, 17).

Y la hallamos, desde luego, relacionada con el Santo Grial y con diversas secuencias (“diverses històries”) protagonizadas por los tres paladines que llegaron más lejos en “la conquista”. Pero, además, se da un segundo pasaje muy notable, en la misma novela, en el que se describe cómo el Santo Grial es portado como cimera, con sentido a la vez religioso y amoroso, por el propio caballero Tirant, que dice así:

Per cimera portava, damunt lo elmet, quatre pilars d'or, lo sanct Greal fet a manera d'aquell que Galeàs, lo bon cavaller, conquistà. Sobre lo sant Greal stava la pinta que la princessa li havia dada, ab hun mot que y havia e, qui legir-ho sabia, deya: *No ha virtut que en ella no sia*. E axí ixqué aquell dia. (cap. 189)

[Llevava por cimera quatre pilars de oro y encima el Santo Grial, hecho a manera de aquel quel buen cavallero Galaz conquistó, y sobre el Santo Grial llevaba el peyne que la Princesa le avía dado, con un mote que dezía: *No ay virtud que en ella no sea*. Y desta manera salió aquel día.]

Más allá de lo estrambótico de la cimera –las cimeras medievales, adornos distintivos que se lucían encima del yelmo, podían ser tan extravagantes o más que

ésta–, esta segunda alusión al Santo Grial en *Tirant lo Blanc* es ciertamente interesante, porque permite apreciar cómo el tema, en esta época tardomedieval, está tan perfectamente integrado en el mundo cortés (ostentoso, frívolo y culto), como totalmente desacralizado (véase **fig. 4**).



Fig. 4

Cáliz de María de Luna (m. 1406) de plata dorada y esmaltes, marcado en Valencia con las armas de la reina. Se ignora su procedencia exacta. Pudo ser obra de algún platero (se han sugerido Pere Berneç o Bertomeu Coscollà) por encargo de la casa real (F. Español, *Els escenaris...*, p. 128).

De algún modo, se ha pasado por encima de la larga tradición religiosa, que despojaba el tema de su riqueza cortés y folclórica original, sublimándola espiritualmente, y se ha vuelto a captar, de manera desenfadada, una imagen irónica y divertida, no exenta de erotismo, del legendario tema artúrico. Y, de hecho, el motivo del peine encima del Grial se relacionaría claramente, a mi juicio, no sólo con un divertido episodio anterior de la novela, en el que Carmesina peina a Tirant, escondido prácticamente bajo sus faldas, sino con el personaje del Lanzarote idólatra, enamorado

de Ginebra, en la tradición literaria.²⁶ Y es que ciertamente compone un distintivo extraño esa cimera de Tirant con los “quatro pilares de oro y encima el Santo Grial, hecho a manera de aquel quel buen cavallero Galaz conquistó”, y en la que “sobre el Santo Grial llevaba el peyne que la Princesa le avía dado”. ¿El peine de la doncella sobre el Santo Grial o Santo Cáliz? ¡Increíble simbiosis! Cabe aportar al respecto la noticia –junto al magnífico testimonio iconográfico (véase **fig. 5**)- de que, entre los regalos suntuarios de Jean de Berry al monarca catalán, conservamos un antiguo relicario en forma de peine que antaño contenía un cabello de la Virgen. Ofrecido al rey aragonés en 1394, y asociado a la verónica de Nuestra Señora que formaba parte del tesoro real, pasaría definitivamente a la catedral de Valencia.²⁷

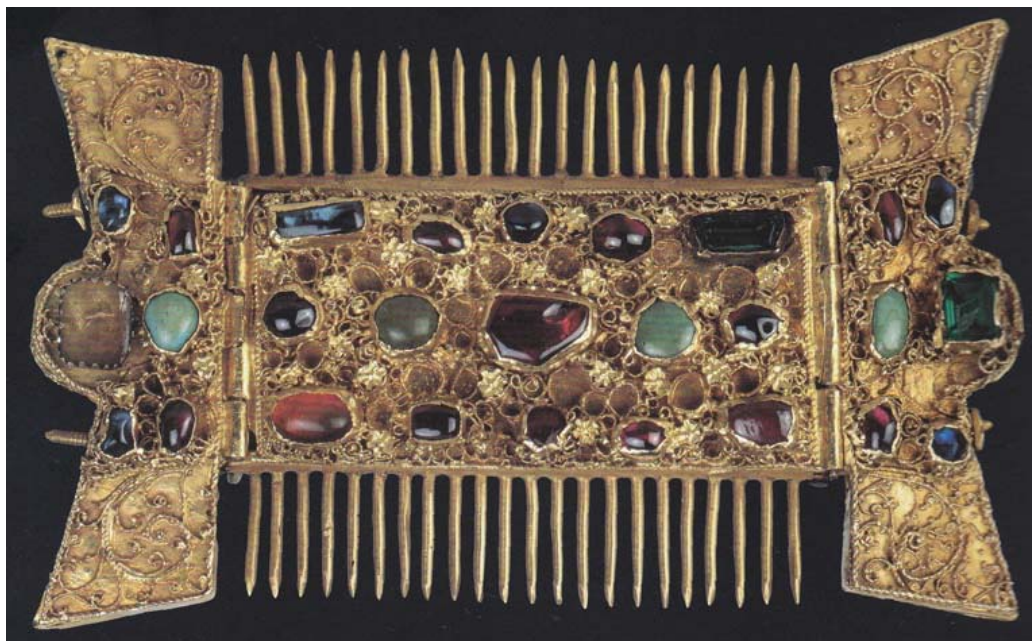


Fig. 5

Peine-relicario del cabello de la Virgen. Plata sobredorada, piedras preciosas y perlas. Regalo del duque de Berry a Joan I en 1394.

²⁶ Véase Rafael Beltrán, “La noria con arcaduces (cimera de Jorge Manrique) y otras doce invenciones poéticas en *Tirant lo Blanc*”, en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2 vols., vol. I, pp. 135-152 (pp. 151-152).

²⁷ Para Joan Domenge, “Regalos suntuarios: Jean de Berry y la realeza hispana” [en prensa], “la ornamentación en filigrana y el engarce de las piedras certifican la antigüedad de esta pieza que el duque [de Berry] debió heredar con su sacro contenido”. Sobre sus vicisitudes, véase Joan Gavara, ed., *Catálogo de la exposición “Reliquias y relicarios en la expansión mediterránea de la Corona de Aragón. El Tesoro de la Catedral de Valencia”* (Nápoles, Castel Nuovo, 1998), Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, pp. 148-149, donde se anota su pérdida del tesoro real; y Francesca Español, *Els escenaris del rei. Art i monarquia a la Corona d'Aragó*, Manresa, 2001, p. 129.

4. El retorno del tema del Grial a la literatura y el arte en los siglos XIX y XX

El mundo del Grial, habíamos dicho, deja de interesar a la literatura y al arte hasta prácticamente el siglo XIX, con pocas excepciones. Hacia 1470, sir Thomas Malory, caballero inglés que había sido un distinguido militar en la Guerra de las Dos Rosas, dedicó muchas de sus largas horas de prisión a la adaptación, a su tiempo y a su inglés moderno, de los libros de la *Vulgata* artúrica. El comerciante y editor William Caxton reorganiza ese texto, la *Morte Darthur*, en 500 capítulos y lo publica, dotándolo de mayor ritmo narrativo y adaptando su estilo de manera tal que se convierte en una obra literaria honda y densa, como lo era su modelo, pero a un tiempo de fácil y placentera lectura. Es la versión que servirá de base a la modernización y popularización de John Steinbeck, en el siglo XX, que podemos leer traducida hoy a muchos idiomas.²⁸ Pero antes hemos de confirmar y tratar de explicar las razones de ese largo tiempo de olvido y la posterior recuperación del tema. Casi coetánea a la versión de Malory, la obra del valenciano Joanot Martorell, *Tirant lo Blanc*, recogía muy de refilón, como acabamos de ver, el motivo del Grial. Aunque *Tirant lo Blanc*, como luego *Amadís de Gaula* o el mismo *Don Quijote*, no son concebibles sin Lanzarote y su mundo artúrico, el del Grial no era ya un motivo ideológico esencial, sino un icono hasta cierto punto estereotipado y anquilosado, como muchos otros caballerescos. Aparece sólo en dos ocasiones de la novela y en ambas como referencia exclusivamente literaria: reflejado en la pintura de un tapiz y como escultura de cartón-piedra sobre el yelmo de *Tirant*, como cimera. Si Alfonso el Magnánimo había identificado su particular búsqueda del “Grial” (el *Siti Perillós*) con la conquista de Nápoles, a Joanot Martorell le interesaba la conquista o reconquista de la fortaleza concreta, la cruzada verosímil (si bien imposible), la recuperación siquiera fuera en la ficción de la irrecuperable Constantinopla, caída definitivamente en manos turcas en 1453.

Para ambos, en la ficción y desde la historia, el Grial era una imagen poderosa, pero solamente imagen, y por tanto manipulable. No otra cosa ocurre en los más de ochenta libros de caballerías que se publican (con más de doscientas ediciones) a lo largo del siglo XVI, y que están en el origen de la construcción narrativa y de la parodia de *Don Quijote*. La pareja de *Amadís* y su hijo *Esplandián* reproduce, si se quiere, la de

²⁸ Para la fortuna del tema en el mundo anglosajón, véase el buen resumen de Purificación Ribes, que aporta, además, abundante bibliografía: “La búsqueda del Santo Grial en la tradición inglesa: historia de un largo viaje”, en el ya citado monográfico a cargo de Berta Raposo (ed.), *Parzifal...*, pp. 63-78.

Lanzarote y Galaad, en el sentido de que sólo los hijos, puros y limpios, a diferencia de sus respectivos padres (pecadores de amor) podrán alcanzar las mayores empresas. Pero las aspiraciones de Esplandián, Florisando, Clarián de Landanís... y otras decenas de caballeros de estos libros ya no están guiadas religiosamente por un objeto tan espiritual o inasible como el Grial (que, cuando se menciona, aparece de nuevo siempre como referencia heroica literaria y antigua), sino dirigidas a un objetivo nuevo: el aplacamiento o la conversión de los infieles. Al ser un objetivo asentado con solidez en las creencias mesiánicas imperiales –que ya veíamos apuntadas en el rey Magnánimo, pero que formará parte igualmente de la ideología de los Reyes Católicos, de Carlos I y de Felipe II–, la cruzada histórica, en estos tiempos imperiales, se pone en práctica en ámbitos geográficos e históricos muy concretos: las luchas europeas contra los protestantes y la conquista del Nuevo Mundo. La rica ficción poética del Renacimiento europeo, por otra parte, desde el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto a *The Faerie Queene* de Edmund Spenser, aunque suponga un desfile permanente de caballeros andantes y damas enamoradas con telón de fondo, escenografías y *atrezzo* bretones, omite de igual modo el tema del Grial, que no se concilia con las placenteras y nada ascéticas “búsquedas”, sentimentales y sensoriales, de los protagonistas (de alguna manera ha renacido la cortesía del siglo XII).

La recuperación del tema del Grial llega definitivamente en el siglo XIX.²⁹ Y podríamos decir que en el siglo XXI seguimos manteniendo en muchos sentidos la percepción entre esteticista y esotérica con la que el Romanticismo y el Realismo del XIX asediaron el tema del Grial. Hay dos artistas clave –no son los únicos, pero sí imprescindibles– en esa recuperación: el compositor alemán Richard Wagner y el poeta inglés Alfred Tennyson.

Richard Wagner, gran compositor, pero también dramaturgo y poeta, recrearía el mundo artúrico en *Lohengrin* (1848), sobre la leyenda del Caballero del Cisne (hijo de Parsifal para Eschenbach), en *Tristán e Isolda* (1865) y, finalmente, en *Parsifal* (1882), su obra cumbre. A partir de la obra de Eschenbach, Wagner rehace totalmente en su ópera algunos aspectos básicos del *Parsifal* original. Desaparece el ermitaño de la historia y se incrementa el papel de Kundry, Mensajera del Grial, pero también mujer amada. El héroe cobra unas dimensiones mesiánicas nuevas (es el Puro o Instruido) que

²⁹ Aunque se puede rastrear antes, en el interés primero del siglo XVIII, al menos en Alemania, por la Edad Media, como demuestra Berta Raposo, “Parzifal ilustrado, Parzifal romántico: Bodmer y Fouqué”, en el volumen coordinado por la misma Berta Raposo (ed.), *Parzifal...*, pp. 185-202.

hacen de él prácticamente una reencarnación de Cristo. La salvación del Rey Tullido se produce gracias a la lanza, y no a una pregunta. En la escena final, Parsifal alza a los cielos el Grial, mientras Kundry muere a sus pies. Wagner añade a la espiritualidad cristiana toda una tradición esotérica que existía y continuará existiendo en el siglo XX, y que se verá engrandecida, si cabe –para lo bueno y para lo malo (y lo peor fue su apropiación por parte del nazismo)– por la genial composición operística.³⁰

La *Morte Darthur* de Thomas Malory, de la que hemos hablado, se reimprime en 1817, e inspira el poema de Alfred Tennyson, *Sir Galahad* (1834) y luego los *Idylls of the King*, una colección de doce libros, publicados entre 1857 y 1885, que gozó de una gran influencia, en especial en Inglaterra y Estados Unidos. Uno de estos libros, *The Holy Grail* (1867-1870), abordaba directamente el tema de la búsqueda del Grial. (No se crea que el tema artúrico iba a hacer furor en la poesía inglesa del XIX: Byron, Shelley o Keats prácticamente lo ignoran). Basándose en el primero de los poemas, William Dyce pinta en 1851, para la casa de los Lores, el fresco *The Vision of Sir Galahad and his Company*. Contemporánea al ciclo de los *Idylls*, y siempre en Inglaterra, la escuela de prerrafaelitas, a partir de 1850, consigue una actualización brillante y simbólica del mundo artúrico, en rechazo de la pintura para ellos oscura, tosca y costumbrista de la época. La escuela surge con la idea de recuperación de la pintura del *Quattrocento*, y sus temas artúricos se inspiran tanto en los argumentos de la prosa de Malory como en la imaginería poética de Alfred Tennyson. Poemas líricos de Tennyson, como *La dama de Shalott* o *La muerte de Arturo* sirven de base para algunos cuadros de Aubrey Beardsley (como *The Achieving of the Sangreal*, 1984), cuya estela seguirán William E. Chapman (*The Miraculous Appearance of the Sangreal at Camelot*, 1908) o Arthur Dixon (*The Holy Vessel Appeared in their Midst*, 1921), entre muchos otros. Entre los varios cuadros dedicados por los también prerrafaelitas Edward Burne-Jones o Dante Gabriel Rossetti a temas del Grial, destacan el tapiz pintado por el primero de ellos, con Galaad, entre lirios de pureza, en posición de plegaria como la Anunciación, contemplando el Grial sobre una mesa o altar amparado por tres ángeles. El tapiz recrea a la perfección, con sensibilidad nueva, los motivos de algunas miniaturas en manuscritos de la *Demanda*. Burne-Jones persiguió el tema de Galaad, además, en dibujos, pinturas, tapices y vidrieras, influyendo poderosamente en la caracterización del personaje como adolescente hermoso y andrógino. Rossetti, por su

³⁰ Véase Alfonsina Janés, “El Parsifal de Wagner”, en Berta Raposo (ed.), *Parzifal...*, pp. 203-214.

parte, emprendió un proyecto de decoración de la Oxford Union, en 1857, que incluye murales muy conocidos, como el de *How Sir Percival, Sir Bors and Sir Galahad saw the Sangreal*, y compuso otros murales, cuadros y tapices con el mismo tema.

Más de 50 películas, en la todavía corta historia del cine, recrean las aventuras de los caballeros de la Tabla Redonda. No todas, claro está, hablan del Grial. Hay humoradas más o menos grotescas, como las de Monthy Python (*Condenado Grial*), parodias clásicas (como las cuatro versiones de la novela de Mark Twain, *Un yankee en la corte del rey Arturo*), comedias musicales trasladadas al cine (*Camelot*), populares films de aventura y acción (*Indiana Jones y la última Cruzada*), versiones edulcoradas y convencionales (*El primer caballero*), dibujos animados (*Merlín el Mago*), etc. Incluso en España se produjo y estrenó, todavía en plena posguerra, en 1951, un ambicioso film, *Parsifal*, “relectura católica y catalana de la obra de Wagner”.³¹

La tradición cinematográfica francesa es la que ha tratado de recuperar el tema literario de manera más seria y profunda (menos popular también, por tanto). Lanzarote regresa fracasado a la corte de un Arturo decadente, en la depurada versión dirigida por Robert Bresson, *Lanzarote del Lago* (1974). La versión de Eric Rohmer, *Perceval el Galés*, que sigue el texto de Chrétien y parte fielmente, para la escenificación teatral de sus secuencias, de los dibujos y miniaturas que ilustran el tema en los manuscritos medievales, es de una gran belleza y sobriedad; no es, desde luego, una película comercial, pero sí, como el film de Bresson, un acercamiento arriesgado y poético a la materia de Bretaña y al tema del Grial. Pocos films, como pocos libros, logran armonizar el éxito comercial con la calidad y originalidad expresivas. Uno de esos pocos, reconocido por el público y la crítica, fue *Excalibur* (1981) de John Boorman, una versión celtista y dura, muy espectacular visualmente, épica y onírica a un tiempo, basada en Malory (por tanto, en la *Vulgata*) y en Eschenbach, y con un fondo musical wagneriano muy efectista. Las connotaciones cristianas del Grial han desaparecido, y Arturo está identificado con el Rey Tullido.

Hay que acabar, en fin, reconociendo que en la literatura, como en las bellas artes –incluido ya, sin la menor duda, el cine–, la búsqueda del Grial, que había empezado siendo estrictamente una *quête* caballeresca, es decir, una búsqueda valiente o heroica, ha continuado fielmente por ese camino. Ahora bien, una vez superado el

³¹ Como lo etiquetará un crítico. Véase Juan Miguel Company, “Una epifanía wagneriana monserratina: *Parsifal* (Daniel Magrané / Carlos Serrano de Osma, 1951)”, en Berta Raposo (ed.), *Parzifal...*, pp. 215-218.

contexto histórico e ideológico de la Edad Media, es lógico que haya optado por trascender a un nivel alegórico más general, estilizada como proceso iniciático conducente a una sabiduría o a una liberación de la prisión de las apariencias. El caballero del Grial, el noble *miles* medieval se transforma en un ambicioso perseguidor de las máximas aspiraciones interiores. El buscador de Dios, más tarde, será un buscador de la trascendencia, incluso desde el agnosticismo. Y el Grial mismo podrá pasar, de dador de bienes (alimentos) en la mitología celta, o dador de gracias en la cristiana, a visualización de un objetivo, lejano y hermoso, hacia el que guiar, en voluntariosa lucha, el duro camino existencial.

¿Tendrá éxito esa búsqueda? La literatura, por un lado, nos dice que sólo uno, el puro, consigue el destino. Pero ya conocemos las estrategias de los símbolos ideológicos: ese Uno puede representar al Hombre, o su propia curiosidad eternamente insatisfecha. Esa puede ser la Búsqueda. Y es que, en efecto, la literatura también nos enseña, por otro lado, nuestro obcecado afán desde antiguo por descubrir los secretos y dominar los misterios del mundo. Y ese afán nos ha impulsado a persistir tenazmente en empeños tan nobles como quiméricos –¿y quién duda que la búsqueda del Grial no tenga esa doble faceta?–, empresas cuya persecución no sólo no nos daña, sino que nos dignifica como seres humanos, libres de decidir nuestro proyecto vital y apostar, dentro de nuestros límites, por la máxima perfección en su logro.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *El Santo Cáliz entre la historia y el culto*, ‘Biblioteca Valenciana’, Valencia, Generalitat Valenciana, 2006.

ARAGÓN, Aurora, *Literatura del Grial*, Madrid, Síntesis, 2003.

BARBER, Richard W., *The Holy Grail. Imagination and Belief*, Cambridge, Harvard University Press, 2004.

BEDNAR, J., *La spiritualité et le symbolisme dans les oeuvres de Chrétien de Troyes*, París, 1974.

BELTRAN, Rafael, “Invenciones poéticas en *Tirant lo Blanc* y escritura emblemática en la cerámica de Alfonso el Magnánimo”, en *De la literatura caballeresca al Quijote (Actas del Seminario Internacional celebrado en Albarracín del 30 de junio al 2 de julio de 2005)*, coord. Juan Manuel Cacho Blecua; eds. Ana C. Bueno Serrano, Patricia

- Esteban Erlés, K. Xiomara Luna Mariscal, Zaragoza, Prensas Universitarias (Serie Humanidades, 61), 2007, pp. 59-93.
- BROWN, A. C. L., *The origin of the Grail Legend*, Cambridge (Mass.), 1943.
- CARDINI, Franco, *Il Santo Graal*, Florencia, Giunti, 1997.
- CAMPBELL, J., *Las máscaras de Dios*, Madrid, Alianza, 1992.
- CIRLOT, Victoria, *La novela artúrica. Orígenes de la ficción en la cultura europea*, Barcelona, Montesinos, 1987.
- COLL CONESA, Jaume, *Catálogo "Imatges del cavaller"*, Valencia, Bancaixa, 2008.
- COMTE, Fernand, *Les héros mythiques et l'homme de toujours*, París, Seuil, 1993.
- DOMENGE I MESQUIDA, Joan, "Regalos suntuarios: Jean de Berry y la realeza hispana" [en prensa]
- DRAGONETTI, R., *La vie et la lettre au Moyen-Âge. Le conte du graal*, París, Seuil, 1980.
- ESPAÑOL, Francesca, *Els escenaris del rei. Art i monarquia a la Corona d'Aragó*, Manresa, 2001.
- FRAPPIER, Jean, *Chrétien de Troyes et le mythe du Graal: Études sur Perceval ou le Conte de Graal*, París, SEDES, 1972.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Primeras novelas europeas*, Madrid, Istmo, 1974.
- GAVARA, Joan, ed., *Catálogo de la exposición "Reliquias y relicarios en la expansión mediterránea de la Corona de Aragón. El Tesoro de la Catedral de Valencia"* (Nápoles, Castel Nuovo, 1998), Valencia, Generalitat Valenciana, 1998.
- GOERING, Joseph, *The Virgin and the Grail: Origins of a Legend*, Yale University Press, 2005.
- GRACIA, Paloma, "El mito del Graal", en R. Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 63-75.
- JUNG, Emma y Marie-Louise VON FRANZ, *The Grail Legend*, Boston, Sigo Press, 1986 [1ª ed. original, en alemán, 1960]
- LOOMIS, Roger Sherman, *The Grail: From Celtic Myth to Christian Symbol*, Nueva York, Columbia University Press, 1963.
- LOT-BORODINE, Myrrha, *Trois essais sur le roman de Lancelot du Lac et la Quête du Saint Graal*, París, Champion, 1919.
- MARX, Jean, *La légende arthurienne et le Graal*, París, PUF, 1952.
- MICHA, Alexandre, *Étude sur le Merlin de Robert de Boron*, Ginebra, Droz, 1980.

- OWEN, D. D. R., *The Evolution of the Grail Legend*, Edimburgo, Oliver and Boyd, 1968.
- RAPOSO, Berta (ed. y coord.), *Parzival: Reescritura y transformación*, Valencia, Universitat de València-Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, 2000.
- RIQUER, Martín de, *La leyenda del graal y temas épicos medievales*, Madrid, Prensa Española, 1968.
- RIQUER, Martín de (ed.), *Li contes del graal (El cuento del Grial)*, Barcelona, Sirmio ('El Festín de Esopo'), 1989.
- RIQUER, Martín de e Isabel de RIQUER (ed.), *El "Cuento del Grial" de Chrétien de Troyes y sus continuaciones*, Madrid, Siruela, 1989.
- VERJAT MASSMANN, Alain (ed.), *Li contes del Graal / El cuento del Grial* [ed. bilingüe], Barcelona, Bosch, 1995.
- WAITE, Arthur Edward, *The Holy Grail: The Galahad Quest in the Arthurian Literature*, New Hyde Park, Nueva York, University Books, 1961.
- WESTON, Jessie L., *The Quest of the Holy Grail* [1913], Londres, Frank Cass, 1964 [hay también reedición en Nueva York, Haskell House, 1965]