

## Cultura occidental y materia artúrica

Ángel Gómez Moreno  
Universidad Complutense, Madrid

*A la memoria de mi maestro,  
don Francisco López Estrada*

Corría el año 1890 cuando Edwin Austin Abbey, reputado dibujante de la revista *Harper's Weekly*, comenzó a decorar la sala que desde entonces lleva su nombre en la Boston Public Library, un lugar especialmente frecuentado por corresponder a la Book Delivery Room. Se le había pedido que cubriese el friso con una serie de pinturas, para lo que apeló a un tema de moda: la búsqueda del Santo Grial. Apostó por la narratividad como fórmula, con quince escenas inspiradas en la versión de Henry James, quien a su vez había bebido directamente del texto inglés de *Le morte d'Arthur* de Thomas Malory (en la foto, puede verse la última pintura de la serie, titulada *Sir Galahad is now King of Sarras, and upon a hill he makes a Sacred Place and builds a Golden Tree*). Esta versión cuatrocentista es, sin lugar a duda, la que más ha influido sobre la cultura occidental, dada su proyección literaria, plástica y, sobre todo, cinematográfica. Como sabemos, gracias al cine, la leyenda artúrica, en su formulación inicial (vale decir en la obra de Chrétien de Troyes) y sobre todo en su deriva a lo divino (en los diversos títulos del *roman en prose*), forma parte del patrimonio cultural de toda la humanidad. En el pasado, no obstante, todo fue muy distinto, como paso a explicar.



Cuando las tablas se descubrieron en 1901, la crítica fue verdaderamente elogiosa y, sin titubeo alguno, buscó las raíces de aquella labor en la recreación que de la leyenda había hecho Alfred Tennyson, quien continuaba fascinando, una tras otra, a cada nueva generación de lectores con sus composiciones de tema artúrico. El éxito de este poeta fue pleno y duradero desde que tejiera la feérica atmósfera de *The Lady of Shalott* (1832), que entronca con la leyenda del Rey Arturo por medio de la figura de Sir Lancelot. Cuando se tiene en cuenta la proyección de la estética romántica hacia el Fin de Siglo, se comprende el hechizo que el poema ejerció sobre el público de la era victoriana, que memorizó unos versos presentes en casi todas las antologías. El momento crítico en que la joven mira la *many-tower'd* Camelot, ve aproximarse al caballero y activa la maldición que la lleva a la muerte inspiró a varios pintores prerrafaelitas, aunque fue John William Waterhouse quien con más insistencia volvió sobre el asunto (su tabla de 1916, en la foto, lleva por título los dos versos finales de la segunda parte del poema, *I am half-sick of shadows, said the Lady of Shalott*):



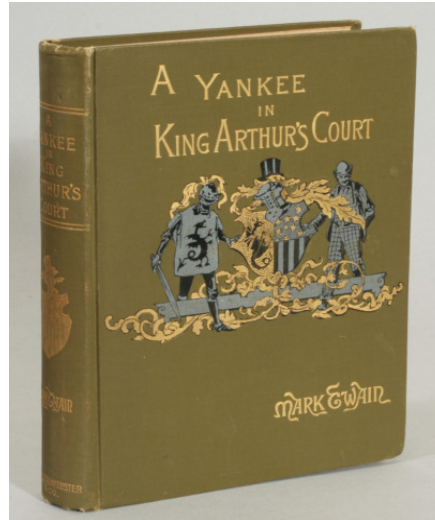
Shakespeare y la leyenda artúrica fueron dos obsesiones para Tennyson, como lo serían luego para los miembros de la Pre-Raphaelite Brotherhood, que tanta admiración sintieron por su compatriota; de hecho, no sólo Waterhouse se apoyó

directamente en los versos de Tennyson: lo mismo hicieron otros tantos artistas, como el gran John Everett Millais. Tras esa primera incursión en la materia artúrica, en 1834 el vate británico publicaba su *Morte d'Arthur*, composición a la que seguirían otros once títulos más. El último de todos ellos fue *Balin and Balan* (1885), justo medio siglo después. El poemario completo, en el que se recuperaba *The Lady of Shalott*, bien que embutida en *Lancelot and Elaine* (1859), salía a la calle en 1889 con el título de *Idylls of the King*.

Ante la contemplación de la serie pictórica de Abbey, algún crítico llegó a hablar de la comunión de los artistas anglosajones en torno al tema artúrico, con un hilo conductor que iba de Abbey a James, de éste a Malory y, por una recta senda, llevaba hasta el padre de todo este universo, Geoffrey de Monmouth. Ciertamente, en ese ámbito cultural la leyenda artúrica se sentía como algo propio; además, gracias a Tennyson, no se veía en ella un fruto del pasado sino una fuente de inspiración privilegiada, un punto de encuentro para los artistas del presente. En concreto, la británica Nancy Regina Emily Meugens, que desde 1882 firmaba como Mrs. Arthur Bell por estar casada con el pintor de ese nombre, escribió en *The Artist* con relación a las pinturas bostonianas: “Mr. Abbey’s *Quest of the Holy Grail* is as fine a thing in painting as Tennyson’s interpretation of the same theme in verse, and is a proof, if proof be needed, of the close kinship between all great thinkers of the Anglo-Saxon race whatever their nationality” (29, 1900-01, 181). Igual suenan las palabras de M. W. MacCallum, en *Tennyson’s “Idylls of the King” and Arthurian story from the XVIth Century* (Maclehouse: Glasgow, 1894), allí donde afirma que el Imperio Británico y Alemania habían tomado el relevo a Francia al resucitar a Arturo. Sobre el olvido de la leyenda y su uso como fuente de inspiración, este mismo estudioso urdió una fórmula contrapuesta: “It has been absolutely neglected only when the poetic spirit was languishing; in periods of imaginative energy it has never wanted its witnesses, and has never failed to attract great minds” (32). De acuerdo con la opinión más extendida, a Arturo, en el pasado, le faltó un cantor de la talla de Dante o Shakespeare; por fortuna, Tennyson había logrado satisfacer esa necesidad.

Soflamos aparte, ambos críticos confiesan su fascinación, que no es otra que la de la cultura anglosajona en bloque, por Arturo y su universo literario. En las palabras de ella se descubre algo más: el esfuerzo del nuevo patriciado norteamericano por buscar sus raíces europeas, al tiempo que saciaba su sed de arte importando piezas de la Europa meridional: de Italia, Francia y, en menor medida, España. Ese acarreo comenzaba comúnmente con el llamado *grand tour*, al acabar la High School o, con más frecuencia, una vez concluidos los estudios universitarios. Tal pasión dio en esplendorosas casas-museo cuajadas de ecos medievales y renacentistas, como la residencia bostoniana de Isabella Stewart Gardner, más conocida como Fenway Court. De ahí hay un paso a los Cloisters neoyorkinos, que tanto deben a John D. Rockefeller Jr., y al Hearst Castle de San Simeon (California), capricho del controvertido William Randolph Hearst. Resta añadir que el ambiente era propicio para Mark Twain cuando

decidió publicar *A Connecticut yankee in King Arthur's court* (la foto corresponde precisamente a la primera edición, de 1889).



Por esos años, en que el arte oscila de Roma a París y se va del academicismo a un experimentalismo que desembocará en las diversas propuestas de las vanguardias, Francia no se sentía apocada sino henchida de orgullo por su preeminencia artística y cultural. Si las centurias previas mostraban su vigor entre los siete grandes poetas de La Pléiade y el rotundo siglo XIX, un vistazo a larga distancia arrojaba idéntico resultado, ya que los tres referentes primordiales del arte laico medieval, de signo marcadamente caballeresco, tenían a sus ojos (y justamente tienen a los nuestros) cuna francesa. El primero es la *Chanson de Roland*, cuya leyenda alcanzó hasta el último rincón de Europa, como recordaba don Ramón Menéndez Pidal (“La epopeya francesa nos admira por su fuerza expansiva, cuando la vemos propagarse por toda Europa, desde Portugal hasta Noruega” dijo, por ejemplo, en el curso que, en 1910, dictó en la Johns Hopkins University, recogido luego en *La epopeya castellana a través de la literatura española* [uso edición de Madrid: Espasa-Calpe, 1945, 78]). El segundo lugar, con arreglo a la cronología, le corresponde al trovadorismo, que se expandió en todas direcciones desde el *Midi* en la primera mitad del siglo XII; además, en su avance, rápido e imparable, los trovadores saltaron por encima de barreras lingüísticas y geográficas y continuaron impregnando la literatura occidental más allá de la Edad Media. El tercero le pertenece a la leyenda artúrica (y, con ella, a un pariente cercano, la subyugante historia de amor de Tristán e Isolda), que se granjeó casi de inmediato el beneplácito del público europeo desde los años de Chrétien de Troyes, en la segunda mitad del siglo XII.

Italia no entró en la pugna, consciente del inmenso atractivo que su Trecento literario ejercía sobre las mismas naciones que andaban a la greña por la leyenda artúrica; además, confiaba en que todo europeo medianamente formado sabía algo

sobre Ariosto y su *aggiornamento* de la materia carolingia, sobre la evolución del trovadorismo por medio del *stil novo* o sobre la presencia de la leyenda artúrica en los principales círculos nobiliarios del Quattrocento. ¿Y España?, ¿qué postura adoptó España en esta polémica? A decir verdad, en España no hubo reacción alguna, como si nadie se diera por aludido, en la idea de que los mitos literarios españoles eran otros. Como enseguida veremos, esa es la conclusión a la que se llega cuando se pasa revista a los orígenes del medievalismo en España (de los que, por cierto, me ocupo con el detalle que merecen en un libro de inminente aparición: *Breve historia del medievalismo panhispánico*, Madrid, Francfort: Iberoamericana-Vervuert); sin embargo, la única verdad es que, para la creación de ese imaginario, antes se había filtrado todo lo que olía a foráneo e importado. Entonces, ¿qué relación guardan, en realidad, estas tres fértiles materias con la Península Ibérica?

Hay una sola respuesta posible, como puede anticipar cualquier usuario de esta revista electrónica: la más estrecha que imaginarse quepa. Ahora bien, si hiciésemos esta misma pregunta a un español formado pero ajeno a nuestra profesión, probablemente mantendría la postura contraria. De seguro, ignoraría la presencia de la *chanson de geste* en tierra española y no tendría noticia de la *Nota emilianense*, el *Cantar de Roncesvalles* o los romances del ciclo carolingio. ¿Y qué pasaría si nos interesásemos por la presencia de los trovadores en España? Pues lo normal es que un catalanohablante de cultura media acierte en la idea principal: la existencia de un poderoso trovadorismo en lengua de oc en la Corona de Aragón, una noción que habrá adquirido en la propia escuela. Lo mismo ocurrirá, de seguro, en Galicia con relación a los *cancioneiros*, ya sea para buscar la esencia del alma patria en la cantiga de amigo o mostrar las relaciones internacionales de la cantiga de amor (con la *canso*) y las cantigas de escarnio y maldecir (con el *sirventes*).

¿Extendemos el experimento al resto de España? Si lo hiciésemos, fracasaríamos de manera estrepitosa, toda vez que pocos asociarían la lírica gallego-portuguesa con los versificadores del Reino de Castilla y muchos menos serían capaces de fijar el ocaso del trovadorismo europeo en los cancioneros castellanos del final de la Edad Media (téngase en cuenta, además, que ese hipotético encuestado, a lo sumo, habría leído las *Coplas a la muerte de su padre* de Manrique y ni uno solo de sus versos amorios). No se trata de que los castellanoparlantes sean más torpes o menos dados al estudio que aquéllos: es que en su caso no media ningún prurito localista, regionalista o nacionalista que precise de hechos diferenciales, de esos que invitan a hablar de hegemonías, a establecer prioridades y a atender preferentemente a las relaciones ultrapirenaicas (para, de paso, marcar distancias con los demás pueblos ibéricos). El caso de la leyenda artúrica, contra toda lógica, pinta incluso peor. Si me expreso en estos términos es porque Arturo y Merlín son personajes conocidos por cualquier español de nuestros días, pero gracias al cine y nada más; de hecho, la idea más extendida, dentro y fuera de España, es la de que la leyenda artúrica nada tiene que ver con nuestro pasado y que ha sido importada en fecha reciente.

Que Gran Bretaña, y por extensión la comunidad anglófona, hiciese de la caballería romancesca una de sus señas de identidad es el resultado de tres factores: el primero, el sentimiento de que la leyenda artúrica era suya, como suya era la geografía y suyos eran los personajes; el segundo, el empeño que en la resurrección de la leyenda pusieron sus intelectuales y artistas del Romanticismo para acá; el tercero, su difusión en ediciones populares. De ahí, Arturo y sus caballeros pasaron al universo de las artes decorativas, la publicidad, la música y, arribados al siglo XX, el cine. Si el mercado del libro en inglés estaba, como ya he dicho, repleto de ediciones de Malory y otros títulos de tema artúrico (Tennyson, Scott, Knowles, etc.) (en la foto, ilustración de Lancelot Speed, «The Lady of the Lake» a Sir James Knowles, *The Legends of King Arthur and His Knights* [9ª ed., 1912 (London and New York: Warne and Co., 1895)], tampoco faltaban traducciones de los textos franceses, sobre todo de la familia de la Vulgata.

En Francia, la leyenda pasó por una larga fase de duermevela de más de dos siglos, pero se recuperó por el interés que suscitaba por sí sola y a resultas de la pugna con británicos y alemanes. Consideradas la pasión que la materia despertaba en las naciones vecinas y su marginación en tierra francesa, se alzaron voces que denunciaban el robo de algo muy suyo. En breve, el lector más exigente podría beneficiarse de la labor editorial de Paulin Paris (1868-77) y Eugene Hucher (1875-78), que vinieron a satisfacer una necesidad acuciante en un doble sentido: estético y patriótico.

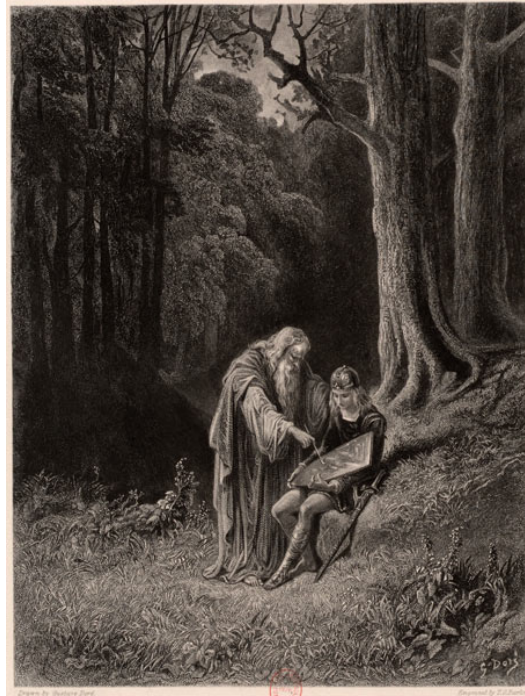


The lady of the lake.

p. 21.

A pesar de ello, tampoco Francia pudo resistirse al hechizo derivado de maridar la materia artúrica (por mucho que hubiese pasado por el cedazo de un extranjero como Malory) con el subyugante verso de Tennyson en su *new-old tale*, como él mismo lo llama en un revelador oxímoron. Gustave Doré, como hiciera con Cervantes y Dante, ilustró los *Idylls of the King*, aunque por encargo de la editorial londinense Edward Moxon & Co. El resultado de su labor vio la luz en 1867-69 (en la foto siguiente, Merlín instruye al joven Arturo en un grabado de dicha edición). En paralelo, la editorial Hachette daba a la imprenta, con idéntica data pero en París, la traducción al francés del gran medievalista Francisque Michel. Años más tarde, los *Idylls* eran traducidos de nuevo por Adrien Baret (1885) y por Paul Sévrette (1887). Entre aquella y estas dos versiones, vieron la luz otras tres españolas de varios de los *Idilios*: la primera, de uno solo, venía firmada nada menos que por José Zorrilla (*Los encantos de Merlín*, en que romancea *Merlin and Vivien*, como parte del libro *Los ecos de las montañas*, 1868); la segunda, de dos, la hizo el profesor, periodista y político murciano Lope Gisbert Tornel (*Elena y Enid*, 1875); en fin, otra más, de tres y en prosa libre, pertenece a Vicente de Arana (*Gareth y Linette, Merlín y Bibiana y La reina Ginebra*, 1883).

En el caso de Zorrilla, su labor se debió a que la editorial catalana que había pagado los derechos por publicar a Doré consiguió implicar al poeta vivo más reputado con tal de garantizarse el éxito comercial. Sólo Arana se entregó a la tarea por motivos ideológicos, dada su anglofilia, que compartía con otros tantos nacionalistas vascos, la misma que llevó por esos años de la Union Jack a la Ikurriña. Las raíces celtas de la leyenda de Arturo animaron también a inspirarse en ella a más de un escritor gallego (en su creencia, hoy corregida por la genética de poblaciones, de que el elemento celta hermanaba su sangre y espíritu con los de los británicos e irlandeses, al margen de Castilla): si el primero de tales artistas, José Ojea (autor de *Énide*, 1883), es coevo de los recién citados, el más artúrico de todos los escritores gallegos será, pasado el tiempo, un inspiradísimo Álvaro Cunqueiro. Por su parte, la germanofilia catalana, marcada por el culto a Richard Wagner, dio en una larga serie de frutos que no se le han escapado a Juan Miguel Zarandona en la monografía que dedica al asunto (*La recepción de Alfred Lord Tennyson en España: traductores y traducciones artúricas*, Valladolid: UP, 2007).



La leyenda de Tristán se les había ido de las manos a los franceses, pues Wagner (con un *Parsifal* y un *Lohengrin* igualmente artúricos), asistido por la lejana labor de Eilhart von Oberg y Gottfried von Straburg a fines del siglo XII, la había germanizado hasta la médula. En ese sentido, la edición de Joseph Bédier, que Henri Piazza mandó a imprenta en 1900 (*Le roman de Tristan et Iseut*), bellamente decorada con las escenas en color de Robert Engels (en la siguiente foto, vemos a Isolda en «La Forêt du Morois»), pretendía recuperar para Francia algo que, en su opinión, nunca había dejado de pertenecerle. El éxito fue sonado, como lo demuestran las continuas reediciones de este espectacular libro y otras en que el texto en francés moderno va desnudo de estampas. Con Chrétien, sin embargo, no había ese cuidado, gracias a los basamentos que Gaston Paris, tras la estela de su padre, echó al *roman* en verso; a ese respecto, hemos de ver un verdadero hito en la retrospectiva que, desde el siglo XIV (en el volumen XXX de la *Histoire littéraire de la France* [París: I. Nationale, 1888]), dedicó a Chrétien de Troyes y sus continuadores: «Études sur les Romans de la Table Ronde». En elucidar los arcanos de ese filón literario, colaboraron luego otros tantos filólogos, que alcanzan cima en Mario Roques, cuya labor editorial con el *roman courtois* coincide con el inicio de los años cincuenta.





En España, el *Quijote* había despertado el interés por los libros de caballerías en Diego de Clemencín (*Biblioteca de libros de caballerías*, Barcelona, Casa Provincial de Caridad de Barcelona, 1942 [1805]) y, medio siglo después, animaba a Pascual de Gayangos a confeccionar su impresionante catálogo de tales obras, fruto de su doble condición de estudioso y bibliófilo (*Libros de caballerías*, Madrid, Ribadeneira, 1857). En su acarreo de materiales, José Amador de los Ríos (*Historia crítica de la Literatura Española*, Madrid, Imprenta de J. Rodríguez, 1861-65) hubo de dedicar largos pasajes al *roman courtois* en España; luego, el género tuvo la enorme fortuna de que don Marcelino Menéndez Pelayo se ocupase de la ficción narrativa (*Orígenes de la novela*, Madrid, Bailly-Baillière, 1905-15), una vez más con la vista puesta en Cervantes. Junto a él, su esforzado discípulo Adolfo Bonilla y Sanmartín, que nunca ha recibido los elogios de que se hizo merecedor en su corta y fructífera vida, se adelantó a todos al editar varias de nuestras novelas artúricas en dos gruesos volúmenes (nos. 6 y 11), a doble columna, de la Nueva Biblioteca de Autores Españoles (*Libros de caballerías*, Madrid: Bailly-Baillière, 1907-08). Ahora bien, lo que me importa es que todos ellos, al igual que Agustín Durán en sus indagaciones sobre el romancero, resaltaron el carácter foráneo de la *matière de Bretagne*, como la bautizara Jean Bodel en el siglo XII. Así las cosas, don Ramón Menéndez Pidal se encontró casi todo hecho a la hora de determinar la esencia de lo español en términos tanto o más metabólicos que espirituales o artísticos (de este asunto me he ocupado en Jaime Aurell & Francisco Crosas, eds., *Rewriting the Middle Ages in the XXth Century*, Turnhout: Brepols, 2005]). El realismo era intrínseco al español de todos los

tiempos y, por ende, a su literatura y su arte; de ese modo, en el *roman courtois*, dominio de la ficción pura, no podía verse sino un producto ajeno.

Sentado el carácter foráneo de la leyenda artúrica (opinión mantenida por todos los expertos españoles que se dignaron tenerla en cuenta, como recuerda Juan Manuel Cacho Blecua en su certero panorama «Novelas de caballerías», en Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez, eds., «*Orígenes de la novela*». *Estudios*, Santander: Sociedad Menéndez Pelayo-Universidad de Cantabria, 2007), su marginación en nuestra historia literaria se explica por sí sola. Por eso, no es de extrañar que el primer estudio de conjunto pertenezca al catedrático oxoniense William J. Entwistle, con *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula* (London: Dent & Sons, 1925) o que, hasta los años setenta, las investigaciones sobre la leyenda se cuenten con los dedos de una mano. Entre los estudiosos que a ella atendieron, hay, por fortuna, una figura mítica, María Rosa Lida de Malkiel, cuyo centenario (pues nació el 7 de noviembre de 1910) ha pasado inadvertido para el hispanismo en su conjunto (la foto siguiente, modesto homenaje a quien tanto debe nuestra especialidad, aparece en el *memorial* de *Romance Philology* 17 [1963]); a su panorama de la literatura artúrica en la Península, publicado en 1959, hay que volver de vez en cuando, ya que ella supo desentrañar como nadie los misterios del *Amadís* y trazar el camino que lleva de Chrétien al *Amadís* medieval, de éste al impreso de Rodríguez de Montalvo, y del texto de 1508 al *Quijote*. En estricto orden cronológico, me corresponde citar a Fanni Bogdanow, que comenzó a publicar sus investigaciones sobre la *Quête* en la literatura española hace cincuenta años exactos, y a Harvey L. Sharrer, cuya bibliografía artúrica de 1977 (actualizada por Rafael M. Mérida Jiménez en *Revista de Literatura Medieval* 22 [2010], 289-350) supuso todo un hito.



Tenía que ser alguien ajeno a la escuela filológica española, Alan Deyermond (en un célebre artículo de 1975 aparecido en *Hispanic Review* [«The Lost Genre of Medieval Spanish Literature,” 43.3, 231–59]), quien vindicase el *roman courtois* en romance peninsular y quien afirmase, de manera taxativa e irrefutable, que dicho género satisfizo a nuestros antepasados en igual medida que al público del resto de Europa. En esa tarea, pusieron su empeño unos traductores de los que nada sabemos, como nada se sabe tampoco de quien, al inicio del siglo XIV, decidió españolizar la leyenda artúrica. Así nació el *Amadís de Gaula*: tanto el medieval, paradójico por su grado de penetración y su paupérrima tradición textual, como el renacentista, apabullante por su éxito en España y en Europa.

Cuando, mediados los setenta, el hispanismo internacional daba su última y decisiva batalla en favor del *roman*, Pedro Bohigas y Martín de Riquer, romanistas y catalanes (casi una tautología), habían hecho enormes progresos en la materia. Al último, además, se le deben dos hitos filológicos, con los que atendía a la épica francesa (en su panorama de 1952, que debemos manejar en la edición francesa revisada de 1968) y los trovadores occitanos (con sus tres impresionantes tomos de 1975 [*Los trovadores*, Barcelona: Planeta]); por otra parte, en varios trabajos de altísima calidad se ocupó de las relaciones de la caballería española y europea, entre la ficción del *roman courtois* y la realidad de justas, torneos y pasos de armas. Riquer supo seguir la estela de Milá y Fontanals y rematar el formidable edificio levantado por Menéndez Pidal, que había escrito páginas memorables sobre la *chanson de geste* (y más que eso, ya que su aproximación a la épica medieval tuvo un enfoque paneuropeo más que románico, y dio en un abierto comparatismo, bien que limitado a Europa, en su último trabajo: su artículo-reseña sobre la labor de Alfred Lord en *The Singer of Tales*) y sobre el trovadorismo (son parte de los mimbres con que hizo *Poesía juglaresca y juglares: orígenes de las literaturas románicas* [Madrid: Espasa, 1957 (1924)]). Por el contrario, don Ramón no dejó nada de valor con respecto a la ficción narrativa larga, por lo que Riquer hubo de acometer en solitario una empresa erudita por la que él y su escuela han hecho más que nadie.

Llegaré hasta el presente de modo fugaz, aunque sólo sea para dedicar sendas *laudes* a los dos estudiosos que más han hecho por acercar la materia artúrica a un lector formado: el helenista Carlos García Gual y el romanista Carlos Alvar, discípulo directo de Riquer. Desde su tesis doctoral (que sistematiza y culmina la tarea iniciada por don Ramón en *Poesía juglaresca y juglares*), Alvar ha escrito un largo número de trabajos fundamentales acerca de Arturo y su leyenda (panoramas, diccionarios, traducciones y ensayos eruditos, con punto de partida en su tesis doctoral, dirigida por Riquer). La magna aportación de Carlos Alvar es de doble índole ya que, además, ha hecho escuela y es el padre intelectual de otros expertos en la materia, como el infatigable José Manuel Lucía Mejías. A ambos, maestro y discípulo, les debemos lo mucho que se ha hecho en el Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá, particularmente la edición de todos los libros de caballerías y la redacción de la *Gran*

*Enciclopedia cervantina* (Alcalá: Centro de Estudios Cervantinos, 2005 y ss.). Gracias a tales útiles, cualquiera percibe la omnipresencia de Arturo y su mundo, tanto en las fuentes en que bebe Cervantes como en el *Quijote*, tan trufado de referentes artúricos que hemos de ver en él un texto artúrico más.

La labor de los especialistas citados y otros muchos ha puesto las cosas en su sitio; sin embargo, su reivindicación sólo ha cuajado, y es moneda de uso corriente, entre los integrantes de un público selecto, constituido por investigadores, docentes y lectores habituales de nuestra vieja literatura. Para demostrar que no estamos donde deberíamos, me basta un solo pero revelador ejemplo: la reciente exposición (del 20 de octubre de 2009 al 24 de enero de 2010) de la Bibliothèque Nationale de France titulada *La légende du roi Arthur*, que ha reunido un centenar aproximado de piezas, entre ellas manuscritos procedentes «de toute l'Europe»... menos de España (en la foto, *Combat d'Arthur et du géant du Mont-Saint-Michel* en un manuscrito de Vincent de Beauvais copiado en Brujas hacia 1455, custodiado en la propia Bibliothèque y seleccionado para el cartel de dicha exposición). Para más inri, al referirse a la difusión de la leyenda, el catálogo (París: Bibliothèque Nationale de France, Seuil, 2009) silencia su temprana presencia en la Península; de hecho, sólo hay una alusión fugaz a la circulación del *cycle en prose*. En fin, un fenómeno tan revelador como la onomasiología artúrica lleva a decir lo siguiente en el texto del folleto de anuncio de dicha exposición: “La légende arthurienne est diffusée au-delà de la noblesse: en Allemagne, en France, bientôt en Italie, des petits seigneurs mais aussi des paysans portent des prénoms arthuriens” (véase en la dirección <http://expositions.bnf.fr/arthur/expo/salle3/03.htm>). Así, se olvidan las batidas de David Hook, que han demostrado el uso de nombres artúricos en España en el mismo siglo XII.



El daño estaba hecho desde mucho antes y todo parece indicar que aún no se ha reparado. Para bien o para mal, es cierto aquello de “cría fama y échate a dormir”. Que, pongo por caso, España no aparezca en la obra divulgativa de Charles Dudley Warner, ed., *Library of the World's Best Literature: Ancient and Modern* (New York: The International Society, 1896) se justifica a la luz de los datos que he ido repasando. Ahora bien, que se continúe en ese punto a día de hoy resulta, más que sorprendente, doloroso. De todos modos, la culpa del desliz no hay que echársela enteramente a los organizadores del evento sino que es nuestra en buena medida. Nosotros, como se ha visto, la hemos heredado de nuestro siglo XIX, que proyectó una determinada visión de España y sus gentes en unos años decisivos para la formación del imaginario occidental. A lo largo de esa centuria, en España se apostó por lo peculiar y privativo y se dejó a un lado aquello que la hermanaba con otros pueblos europeos. Sacrificado el formidable reservorio de la leyenda artúrica, se esfumaron dos obras de su mismo linaje pero profundamente españolas: el *Amadís* y el *Tirant*; a éste, de hecho, no le salvó ni su aspecto de crónica ni su corte realista.

Basta revisar los títulos de la novela histórica o los de los cuadros presentados a los concursos nacionales, para comprobar cómo el medievalismo y el orientalismo llegaron hasta el último rincón, sí, pero con el historicismo como común denominador. Al fondo, se adivina, de forma directa o indirecta, la lectura de Modesto Lafuente y el peso ejercido por el *Cantar de mio Cid* y el romancero. Para llegar a esa conclusión, he releído la tesis doctoral de Rebeca Sanmartín Bastida (que tuvo el gusto de dirigir y el honor de prologar cuando se transformó en libro: *Imágenes de la Edad Media: la mirada del Realismo*, Madrid, CSIC, 2002) y también he revisado los títulos del medio millar aproximado de obras premiadas con medallas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, entre 1856 y 1899 (*Exposiciones nacionales del siglo XIX. Premios de Pintura*, Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, Ayuntamiento, Concejalía de Cultura, 1988). Reflejo casi automático de los fantasmas que pueblan la cabeza de los españoles de la época, la pintura de nuestro siglo XIX confirma la obsesión por Cervantes y sólo por él; puede, con todo, que una rebusca sistemática en pos de héroes romancescos depare alguna pieza suelta, pero se trataría de la excepción que confirma la regla (una prospección de esa índole tomaría como punto de partida la inmensa labor de Emmanuel Bénézit en su *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, cuya primera edición, en tres volúmenes, vio la luz en París, R. Roger et F. Chernoviz, 1911-21). En la literatura, si uno se empeña, encuentra títulos tardíos como el cuento *El Santo Grial*, de la Parda Bazán (por cierto, gallega ella), pero no dejan de ser raras aves.

Llegado el tiempo de las vanguardias, el medievalismo se esfumó de la noche a la mañana; en realidad, sólo el *Quijote* resistió sus fieras acometidas, como he apuntado en otra parte (“Don Quijote vence a las vanguardias en singular batalla”, en Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos, eds., *El Quijote desde el siglo XXI*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005, 187-94). En paralelo, los estudios histórico-filológicos dejaron a un lado la ficción narrativa de la Edad Media, antítesis

del realismo medular del pueblo español y su arte, de acuerdo con Menéndez Pidal. Mitos propiamente españoles eran, sí, don Quijote, don Juan y Celestina, tríada recogida en el título del célebre ensayo de Ramiro de Maeztu. Sólo ellos eran dignos del esfuerzo de los intelectuales más respetados y capaces; a su lado, sólo se permitió la presencia de una figura medieval, la del Cid, histórico y literario, que llegó a inspirar incluso a un vanguardista genial, Alberto Sánchez (al respecto, véase mi artículo sobre el Cid y su gesta en la Guerra Civil, publicado en el número 14 de esta misma revista electrónica (“El Cid y los héroes de antaño en la Guerra Civil de España”, 2010, 210-37).

Bien entrado el siglo XX, los historiadores de la literatura, ahora estimulados por la Estilística, proclamaban que el estudio de la obra literaria permitía llegar a su creador, como artista individual y como miembro de una comunidad nacional. Inevitablemente, continuó la poda cultural, caprichosa y traumática; en paralelo, la estima de unos autores continuó al alza, mientras la de otros se desplomó por completo. Todo ello se debía a un uso selectivo y sesgado de la información disponible, lo que, al fin y al cabo, dio en una realidad imaginada, y nada más. La rectificación de esta trayectoria fue posible gracias a la colaboración de los romanistas catalanes y los hispanistas foráneos (y al añadir este adjetivo, no incurro en pleonasma, como se comprueba con una rápida consulta de la voz *hispanista* en el DRAE y como explico con más detalle en mi próximo libro) a los que acabo de aludir. Tengo para mí que lo dicho al respecto, por mí y por otros, basta para hacerse una idea de la atmósfera que se respiraba hasta hace poco menos de medio siglo.

Así las cosas, cabe ser piadoso con la muestra parisina por no recoger las ramas hispánicas de la leyenda. Por el contrario, no hay perdón posible por el olvido de dos obras artúricas: el *Amadís* y el *Quijote*. La primera fascinó a varias generaciones de lectores españoles y, en Italia, Francia Alemania y Gran Bretaña, fue continuada, imitada y adaptada. En Francia, en particular, la obra gustó tanto que incitó a arrebatársela a los españoles haciendo del *Amadís* un libro francés y de Amadís un héroe patrio. Que falte el *Amadís* en esta muestra explica que nadie se haya acordado de los libros de caballerías y, al final, que ni siquiera se haya reparado en la existencia del *Quijote*, obra esencialmente artúrica, a pesar de que el material ha sido tamizado y reelaborado por Cervantes hasta dar en algo radicalmente nuevo y diferente. Además, quien sigue la estela de la materia artúrica y prescinde del *Quijote* se equivoca de entrada, pues esta obra preservó la memoria de Arturo y la de la caballería romancesca desde la primera mitad del XVII hasta la resurrección de la leyenda gracias a Tennyson. Por el contrario, los comisarios de la exposición han sabido reflejar la presencia de Arturo en las cortes renacentistas de los Gonzaga o los Visconti-Sforza y mostrar la recepción y reelaboración de la leyenda en la Italia del Cinquecento.

En su atención al Medioevo tardío y temprano Renacimiento, la exposición pierde la oportunidad de hacer justicia, al menos por una vez, a España. Ciertamente es, como se indica, que por esos años toda Europa se dio a recrear el mundo artúrico en fiestas y torneos. Ello, por desgracia, no les sirve para recordar otra genial creación española y

européa, el *Tirant lo Blanc*, que embute a Arturo y Morgana en un pasaje que parece atentar contra la poética de lo verosímil mantenida por Joanot Martorell y que, en realidad, no es más que un ejemplo de teatro dentro de la literatura. Martín de Riquer lo ha explicado mejor que nadie: “L’episodi del rei Artús és, doncs, un entremès que fou representat a la cort de Constantinoble, cosa que no trenca el constant realisme del *Tirant lo Blanc*” (en *Aproximació al Tirant lo Blanc* [Barcelona: Ariel, 1990], 231). La importancia de esta novela caballeresca, como la ha bautizado este mismo estudioso, es enorme por sí sola, pero tiene un valor añadido: gracias a su versión castellana, y sin apenas meandros, desemboca de nuevo en el *Quijote*. Cuando esto escribo, tengo la cabeza puesta en la representación en el palacio de los duques, con la burla al héroe y su escudero.

Gracias al *Amadís*, la leyenda artúrica se hizo plenamente española y dio en unos libros de caballerías que fascinaron al público europeo del siglo XVI (no sólo al español, como ha demostrado Paul F. Grendler en atención a la Italia quinientista); luego, el de Gaula o Gales se encontró con el españolísimo Tirante, con lo que la ficción libre se dio de bruces contra la verosimilitud por principio. Sabemos lo que ocurrió. Al final del recorrido, está el *Quijote*, una obra artúrica que logró lo mismo que Chrétien de Troyes con su serie: atrapar no sólo a Europa sino al mundo entero. Arturo y don Quijote, cercanos incluso en aquello en que más difieren (pues Cervantes era consciente de que su obra era el envés del fantástico *roman*), consiguieron el milagro de traspasar todo tipo de fronteras, lingüísticas y culturales, geográficas y cronológicas. Se trata de algo extraordinario, pues el tránsito de la literatura de unas naciones a otras nunca resulta fácil. Incluso la alta literatura (como les ocurre a algunos vinos) viaja mal, como indica George Steiner (*Errata. El examen de una vida*, Madrid, Siruela, 1998):

La incapacidad para conciliar comprensión y júbilo entre cánones nacional-lingüísticos rivales, el fracaso de la importación-exportación en tantos casos vitales, no tienen fin. ¿Para cuántos lectores británicos o estadounidenses están vivos Corneille y Racine? ¿Quién valora en Francia la grandeza de *Middlemarch* de George Eliot? ¿Quién, salvo un puñado de especialistas fuera de Alemania o de Italia, es sensible a las aportaciones a nuestra humanidad realizadas por Hölderlin y Leopardi.

Recapitulemos. Tres poderosas ramas literarias parten del tronco común de la cultura del Medievo: los trovadores, la leyenda carolingia y la leyenda artúrica. Como ocurre con los clásicos greco-latinos, su sola presencia sirve para reforzar los vínculos entre una literatura determinada y la tradición occidental; por el contrario, su ausencia induce a hablar de otredad o extrañamiento respecto de esa misma tradición. Cuando recordamos el alto grado de desarrollo que esas tres materias alcanzaron en España, hacemos honor a la verdad, a la par que justicia histórica. Si me expreso en estos términos es porque (desde fuera o desde dentro, pero siempre de espaldas a los

documentos) a España se le han regateado, cuando no negado, unas señas de identidad que comparte con el resto de Europa. Otras veces ha sido peor, ya que, contra toda evidencia, se ha incidido en la peculiaridad de sus ritmos históricos o se ha hablado de su retraso cultural, asunto este que merecerá un número completo de *eHumanista*, a partir de una lectura despaciosa de Hans Wantoch y Victor Klemperer. Aunque parezcan distintas, todas estas operaciones persiguen idéntico fin: abrir abismos insalvables entre España y Europa, con base en prejuicios y fobias, en ideas heredadas o simples mitos.