

Del medievo al futuro: la leyenda artúrica y su valor cultural

Carlos Sanz Mingo
(Universidad de Cardiff)

Resumen

La leyenda artúrica es quizá una de las manifestaciones culturales que demuestra, al mismo tiempo, características flexibles y rígidas. La leyenda se ha adaptado a y en la mayoría de los movimientos literarios y culturales, no sólo europeos, sino también del resto de los continentes, con un gran éxito. En ella encontramos peculiaridades de la cultura oral y popular de la Edad Media pero, al mismo tiempo, es una expresión literaria que han tratado los más grandes escritores de la historia y desde un punto de vista más selecto. Adorada por muchos literatos e intelectuales, y denostada por otros tantos, la saga artúrica ha vivido períodos de gran éxito, junto con momentos de casi total olvido. Actualmente, nos encontramos en uno de esos períodos de auge artúrico, gracias a los descubrimientos arqueológicos y al gran número de publicaciones históricas sobre el tema, que han dado lugar a la creación de una pléyade de obras literarias. No obstante, aunque hayan pasado unos siglos desde su creación, las bases de la literatura artúrica, con muy pocos cambios, siguen siendo prácticamente las originales, y en su manifestación literaria contemporánea, esas bases continúan usándose.

En este trabajo nos proponemos hacer un breve recorrido por el carácter popular de la leyenda artúrica, popular tanto por ser un producto originalmente del pueblo, como por ser una clara manifestación de la cultura popular hoy en día, no solo en Europa sino también en España. Proponemos, asimismo, analizar los factores que la hacen, y lo podemos asegurar sin lugar a dudas, uno de los testimonios culturales paneuropeos por excelencia y más famosos del mundo entero para concluir con una idea sobre cómo será el futuro de lo artúrico.

Se analizarán y ejemplificarán estas propuestas con textos medievales y contemporáneos, tanto españoles como extranjeros.

1 Introducción

El título de la famosa novela que Marion Zimmer Bradley publicó en 1983, *The Mists of Avalon*, resume perfectamente todo cuanto conocemos de Arturo: todo lo envuelve una neblina en la que nada está claro. A diferencia de otros personajes literarios populares en la literatura, pero con un claro origen histórico, Arturo se pierde entre brumas y parte de la culpa la tienen los autores medievales, ávidos de desarrollar el material oral que tenían a su disposición, pero poco interesados en la realidad y la autenticidad.

El origen de Arturo, así pues, parece conducirnos a la tradición popular y folclórica que, iniciada en el oeste de Gran Bretaña en general y en Gales en particular, se extendió rápidamente por todo el continente europeo, tal y como reflejan no sólo las distintas culturas (hay textos artúricos en inglés y catalán, francés y gallego, alemán y griego), sino también las diferentes representaciones artísticas, ya que de Arturo no sólo se ha escrito, sino que se ha

pintado y cantado, se han hecho películas y hasta ha servido para decorar. Son conocidos los casos de las pinturas prerrafaelitas que reflejan desde frágiles damiselas, como las que William Morris o Dante Gabriel Rossetti pintaron, hasta la peligrosa Morgana que prepara una pócima en el famoso cuadro de Frederick Sandys. El cine artúrico, quizá la más novedosa manifestación cultural artúrica —aunque la primera película de tema artúrico (*Parsifal*, de Edwin Porter), date de 1904— ha tenido un gran éxito tanto en la pequeña pantalla como en la grande en los últimos treinta años. A esto hay que añadir la función decorativa de varios motivos de la leyenda, desde los mosaicos de la Catedral de Otranto a los decorados del castillo de Neuschwanstein de Luis II de Baviera,¹ pasando por la arquivolta de la catedral de Módena. Las óperas de Wagner, que el rey bávaro disfrutaba tanto, son las expresiones musicales artúricas más conocidas, quizás junto a la ópera *Merlín* de Isaac Albéniz (1898-1902), pero no son las primeras: los romances medievales artúricos se cantaban. Incluso en el siglo XVII, Henry Purcell compuso su *King Arthur, or the British Worthy* (1691) con letra de John Dryden. En 1960 se estrenó el musical *Camelot*, basado en la obra de T.H. White *The Once and Future King* (1938), que finalmente se llevó al cine en 1967 con el mismo título de la mano de Joshua Logan y con Richard Harris, Vanessa Redgrave y Franco Nero en los papeles principales.

A los literatos medievales, como hemos visto, les interesaba más la actualización del material y ponerlo al servicio de las clases que les pagaban que la investigación histórica. Un claro ejemplo de esto lo tenemos en los romances de los siglos XII, XIII y XIV escritos en Francia, donde los mecenas eran los nobles. El antiguo rey Arturo galés, que viajaba al Otro Mundo con varios compañeros en busca de un elemento mágico que solía custodiar un ser sobrenatural con el que Arturo luchaba y al que vencía, se ve relevado a un segundo plano, ya que todas las actividades, todos los hechos notables, los realizan Lanzarote y compañía. ¿Por qué? Porque, según apunta Köhler, la novela artúrica estuvo especialmente protegida “con entusiasmo por las casas principescas siempre enfrentadas a la monarquía, como Blois-Champaña o Flandes” (Köhler 1956: 28). Así pues, a la nobleza le interesaba presentarse como una fuerza social positiva, frente a una monarquía pasiva y lejana a los problemas sociales.

¹ En 2010, el autor estadounidense Chris Kuzneski publicó la novela *The Secret Crown*, en la que uno de los temas tangenciales es el de la pasión del rey bávaro por todo lo artúrico, desde las óperas wagnerianas a las construcciones y decoraciones palaciegas. Esto demuestra la flexibilidad de lo artúrico, que puede, pues, ser tema en obras como las de Kuzneski, de intriga política, o, tal y como se expresa en la contracubierta de la obra, una mezcla de Indiana Jones y *The Da Vinci Code*.

En el mismo siglo XII, pero antes de la aparición de los romances franceses, un monje galés, Godofredo de Monmouth, escribió la que pasó a ser la “biografía oficial” de Arturo en la Edad Media y un auténtico éxito de ventas medieval: la *Historia Regum Britanniae* (c.1139).² Numerosos autores “serios”, como Alfonso X el Sabio, que lo utilizó en la composición de su *Grande e general estoria* (c.1270), entendieron la fantástica obra de Monmouth como un gran texto histórico, cuando no lo era. No obstante, decir que el único valor de esta gran obra es el de crear la biografía de Arturo sería malinterpretarla, ya que el texto tiene un claro objeto propagandístico. Godofredo era galés (tal y como lo indica el epónimo Monmouth), pero tenía intereses con la nueva nobleza normanda: a los normandos está dedicada la segunda edición de su obra, especialmente al obispo Alexander y a Roberto de Gloucester, hijo bastardo del rey Enrique I, que junto con el rey Esteban I, fueron los baluartes de la expansión cultural normanda en el antiguo territorio sajón e incluso en el pequeño reducto celta. Con estas dedicatorias, Godofredo pretende ganarse a la nobleza normanda, pero también a la Iglesia que tanto había ayudado en el triunfo de la conquista. La tercera edición de la obra de Monmouth está dedicada al rey Enrique II y su hija Leonor la llevó a España como dote para su boda con el rey castellano Alfonso VIII. Esta edición es la que ayudó a la entrada directa de lo artúrico en Castilla y Portugal, ya que en la cultura catalana, más cercana a la europea, ya había penetrado hacía unas décadas.³ No obstante, la forma en la que los autores peninsulares hicieron uso de esta literatura dista mucho de ser propagandística y es más bien puramente artística, tal y como se observa en los tres grandes poemas del castellano medieval de tema artúrico, aunque en uno de ellos pueden observarse algunos rasgos ideológicos.⁴

Fuera de España, y ya en la frontera que separa lo medieval de la Edad Moderna, la aparición de la imprenta favoreció la expansión de lo artúrico en Europa, especialmente gracias a la gran obra de Thomas Malory *Le Morte Darthur* (c. 1470), que sería de gran influencia en la literatura posterior, específicamente la anglosajona y que serviría de base, como más tarde veremos, para la película *Excalibur* (1981), de John Boorman. Con Cervantes

² Wace lo empleó en la creación de su *Roman de Brut* (1155) que, a su vez, serviría como fuente principal para la composición del *Brut* de Layamon, probablemente compuesto tras la muerte de Leonor de Aquitania en 1204. También influyó en la redacción del texto galés *Brut Y Brenhinedd* (*El libro de los príncipes*). El texto mismo de Godofredo gozó de varias ediciones dedicadas a diferentes personajes ilustres.

³ Así lo demuestran los poemas de Guirau de Cabrera. Tal y como se expone en la entrada a la literatura ibérica en *The New Arthurian Encyclopaedia*, la literatura catalana “was particularly receptive to the Arthurian legend and showed considerable originality” (Lacy 1996: 425).

⁴ Especialmente en el poema titulado “Tres hijuelos había el rey”, donde el típico tema literario del cambio de forma, utilizado en varios textos artúricos, adopta aquí una interesante variación: mientras que a los dos hijos mayores el rey los convierte en animales (ciervo y perro, respectivamente), al tercero lo convierte en moro, por lo que se sospecha una cierta ideología religiosa subyacente.

y *Don Quijote* llegamos a la cumbre de la novela de caballerías y a la crítica más atroz de la literatura artúrica fantástica, que sufriría un período de decadencia en la que, o bien permanece totalmente ignorada, o bien se la utiliza con motivos satíricos y burlescos. Stephen Knight ha comentado que, para muchos estudiosos, la literatura artúrica “went underground, to re-emerge in the nineteenth century” (Knight 1983: 149), pero él niega esto ya que, en su opinión, “it merely recreates the interests and attitudes of the literary elite of the period. The legend did not disappear at all; but it no longer fitted the ideology of that sub-class”(Knight 1983: 149).

Arturo comienza a aparecer en cuentos folklóricos cómicos populares, donde la anterior grandeza tanto del rey como de la literatura artúrica en sí es objeto de farsa, como en la gran obra de Henry Fielding *Tom Thumb; or the Tragedy of Tragedies* (1730); la burla es primero evidente en los nombres de algunos de los personajes (Dollalolla, Noodle, Foodle, Doodle, Huncamunca, Moustacha), pero también en la acción: esta obra de teatro tan corta tiene muchos enredos amorosos que causan la muerte de todos los personajes, desde Tom Thumb, el héroe epónimo, que muere devorado por una vaca, seguido por el mensajero que trae la funesta noticia al que Dollalolla, esposa de Arturo y enamorada de Tom, mata; a partir de aquí los personajes se van matando uno a otro en una cómica cadena, terminando el rey Arturo (el único personaje que queda) por suicidarse. Incluso el narrador termina de la misma forma:

So when the Child whom Nurse from danger guards,
Sends *Jack* for Mustard with a Pack of cards;
Kings, Queens and Knaves throw one another down,
'Til the whole Pack lies scatter'd and o'erthrown;
So all our Pack upon the Floor is cast,
And all I boast is- that I fall the last.
[Dies.
(Fielding 2004: 37)

2 Resurgimiento del mito artúrico

No fue hasta el siglo XIX cuando la literatura artúrica surge de nuevo en tres frentes diferentes: con la poesía de Tennyson, con la ópera wagneriana y con un tercer elemento que no suele mencionarse ni tenerse en cuenta: la gran obra de Thomas Love Peacock *The Misfortunes of Elphin* (1829), una sátira de la época contemporánea en la que se la compara con la barbarie en la que vivía la población británica en el siglo VI: “The people lived in

darkness and vassalage. They were lost in the grossness of beef and ale [...] and they were utterly destitute of the blessing of those ‘schools for all’, the house of correction, and the treadmill” (Peacock 1829: 54).

La industrialización de la época y las transformaciones sociales también encuentran eco en la sátira de Peacock:

They had no steam-engines, with fires as eternal as those of the nether world, wherein the squalid many, from infancy to age, might be turned into component portions of machinery for the benefit of the purple-faced few. They could neither poison the air with gas, nor the water with its dregs: in short, they made their money of metal, and breathed pure air, and drank pure water, like unscientific barbarians.
(Peacock 1829: 48)

Podemos entender por estas palabras que Peacock se adelanta a Coleridge en sus ideas expresadas en *Constitution of Church and State* (1837), con las que el autor romántico inglés “draws a distinction between the concepts of ‘culture’ and ‘civilization’. ‘Culture’ becomes an active, spiritual process (‘cultivation’), whereas ‘civilization’ is associated with the violence of modernization.” (Guins y Zaragoza 2005: 4) Asimismo, Peacock y, hasta cierto punto, Fielding también anticipan y responden a la queja que T.S. Eliot expresó sobre el declive cultural de su propio período, que él atribuía a varios factores, principalmente: “a levelling of social classes, the democratization of high culture, erosion of religious faith, and the degradation of culture” (Guins y Zaragoza 2005: 5). Está claro que Peacock comienza con esa degradación religiosa más de un siglo antes de que lo hiciera el autor de *The Waste Land*. Esa crítica religiosa llegará a su cumbre en la literatura artúrica, no obstante, en los textos escritos desde la década de los setenta.

Fue Tennyson, sin embargo, a través de quien la literatura artúrica alcanzó gran popularidad en extremos que no había gozado anteriormente y cuyos frutos estamos viendo aún. Sus famosos *Idylls of the King* (1834-1885) fueron tan populares que incluso se intentó una traducción coetánea en español, a cargo del poeta vallisoletano José Zorrilla, pero que él cambió para crear sus *Ecos de las montañas* (1868). Stephen Knight ha expuesto que en Tennyson “there is no gap between art and society” (Knight 1983: 155), ya que para él, el artista se hacía eco de los problemas contemporáneos. No obstante, el poeta inglés, “had a corresponding distaste, even hatred, for the mass buying public —on whom, in fact, his economic access to the influential world depended” (Knight 1983: 155). En sus memorias, publicadas por su hijo Hallam, también expuso que la Inglaterra victoriana tenía dos grandes problemas sociales que debía solucionar: “the housing and education of the poor man before

making him our master, and the higher education of women” (Knight 1983: 156); así expresaba el poeta de forma clara su desdén, si no arrogancia, por las clases humildes. La muerte de Arturo, que Tennyson trató en sus *Idylls of the King*, específicamente en “The passing of Arthur” (1859), refleja el papel de una mujer servicial, típicamente victoriana, también representada en el arte de la época, como muestran los dos cuadros de sendos artistas (*The Sleep of Arthur in Avalon*, de Burne-Jones (1881-1898) y *La Mort D’Arthur*, obra de Archer que data de 1861), donde Arturo aparece rodeado sólo de mujeres que lo asisten en sus últimos momentos. En este último, por poner un ejemplo, Arturo yace moribundo en un jardín, mientras su hermana Morgana “holds his bandaged head while three other beautiful ladies [...] mourn around him” (Whitaker 1990: 215).

En varios de los *Idylls* de Tennyson la mujer es el símbolo de los problemas que hay en la familia victoriana y especialmente, en la psique masculina, así como en el orden social. Por ejemplo, en “Pelleas and Etarre” (1869), ella representa la fuerza negativa femenina, ya que tal y como leemos: “The beauty of her flesh abashed the boy” (Gray (ed.) 2004: 233), a tal punto que Pelleas no puede dormir “for pleasure in his blood” (Gray (ed.) 2004: 234). Quizá esta “peligrosidad” de la mujer es aún más clara en “The Holy Grial” (1869), pues se culpa a la hermana de Perceval de haber provocado la caída de la Mesa Redonda:

I will be deafer than the blue-eyed cat,
And thrice as blind as any noonday owl,
To Holy virgins in their ecstasies,
Henceforward.
(Gray 2004: 229)

3 Literatura artúrica contemporánea

Desde el siglo XX, y especialmente en las últimas décadas, la literatura artúrica se ha convertido en una literatura de masas. Dejando de lado, por falta de tiempo y espacio, muchas obras que han influido en su expansión, sólo vamos a mencionar algunas que, o bien han llegado a convertirse en verdaderos éxitos de masas, o bien en auténticas bases que tener en cuenta para el estudio y producción de la literatura artúrica futura.

Entre los primeras, se encuentran la trilogía de Bernard Cornwell *The Warlord Chronicles* y la novela *The Mists of Avalon*, de Marion Zimmer Bradley. Esta última rompe los esquemas de la literatura artúrica tradicional al poner a cuatro mujeres en el centro de

poder: Viviane, Morgaine, Morgawse y Gwenhwyfar, y una quinta en menor medida, Igraine. Gracias a esta, Uther se salva de una emboscada que el duque de Cornualles les estaba preparando a él y a sus hombres y Arthur nace. Gracias a Viviane, a Arthur se le corona rey. Es por Morgawse que Mordred, el hijo de Morgaine y de Arthur no muere. A través de Morgaine todos los personajes masculinos encuentran su misión dentro de la novela, al mismo tiempo que se presenta como una figura conciliadora entre los seguidores de la antigua fe pagana y el Dios de los cristianos, cuando ella confiesa: “all the Gods are one God” (Bradley 1983: xi). La larga saga de Bradley ha creado una serie de cambios que van a ser importantes por su influencia en la literatura artúrica posterior:

- la guerra viene causada por las luchas religiosas y no tanto por los problemas políticos;
- el tema del incesto, en el que Morgaine y Arthur son víctimas del destino más que agentes provocadores del mismo;
- las relaciones entre los diferentes personajes femeninos: hay algunas representaciones lésbicas, al tiempo que se da mayor importancia a la fuerza femenina, no siempre negativa, tal y como la había concebido Tennyson, por ejemplo.

La novela tuvo tanto éxito que la cadena americana TNT hizo una miniserie que también gozó de gran popularidad.⁵ Algunos de los temas más importantes de la novela, sin embargo, no aparecen en la serie; por ejemplo, los sentimientos que Morgaine y Arthur sienten se desarrollan parcialmente en la serie, mientras que es uno de los pilares del libro:

“But it is really you,” he murmured, “it is you, Morgaine... you have come back to me... and you are so young and fair... I will always see the Goddess with your face... Morgaine, you will not leave me again, will you?”

“I will never leave you again, my brother, my baby, my love,” I whispered to him, and I kissed his eyes.

(Bradley 1983: 1000)

Entre 1996 y 1998, el británico Bernard Cornwell escribió la trilogía *The Warlord Chronicles*, compuesta por *The Winter King* (1996), *Enemy of God* (1997) y *Excalibur* (1998). Alan Lupack ha alabado la forma en la que Cornwell escribió la trilogía al decir “what

⁵ Así informa la página web de *Time Warner*, donde se manifiesta que la serie disfrutó de más de 30 millones de telespectadores de audiencia (véase Time Warner 2010).

he does better than any of his predecessors is to show the political conflicts in Britain and to define Arthur's role in those conflicts" (Lupack 2005: 72).

Arthur no es rey aquí, sino un caudillo, un *dux bellorum*, como en la literatura tradicional galesa, que tiene dos frentes abiertos: la guerra contra los sajones, a los que logra frenar en la batalla de Mynnydd Baddon, y las guerras internas entre los diferentes reinos celtas que son de carácter más religioso que político. Esto queda reflejado en uno de los diálogos entre Arturo y el verdadero protagonista y narrador de la trilogía: su amigo Derfel Cadarn. Tras la difícil reconstrucción de Dumnonia, que Arturo ha realizado para su sobrino y futuro rey Mordred, los cristianos, liderados por Lancelot (que en esta trilogía es la antítesis del Lancelot medieval), se han rebelado contra Arturo, que, en conversación con Derfel se lamenta:

"Think of all we achieved, Derfel, all the roads and lawcourts and bridges, and all the disputes we settled and all the prosperity we made, and all of it is turned to nothing by religion! Religion!" He spat across the ramparts. "Is Dumnonia even worth fighting for?"
(Cornwell 1997: 396)

En esta trilogía, Cornwell enfatiza esta división religiosa aún más claramente que Bradley: hay cinco credos religiosos que luchan entre sí, aunque la enemistad más profunda se da entre el Cristianismo, en general descrito de forma muy negativa, y la religión celta que, al contrario, se presenta principalmente como una fuerza positiva. En varios casos, se muestra la dualidad religiosa de la población, ya cristiana, pero todavía sujeta a fuertes supersticiones: "There might be few Druids left in Britain, yet in every valley and farmland there were men and women who acted liked Druids, who sacrificed living things to dead stone and who used charms and amulets to beguile the simple people" (Cornwell 1996: 56).

Naturalmente, hemos de ser cautos con esta afirmación, que más parece derivar de las teorías postmodernistas de la *New Age* que ser un reflejo de la situación religiosa en las Islas Británicas en los siglos V y VI pero que, no obstante, le sirven a Cornwell para desarrollar su historia. En su obra *The New Age Movement* (1996), Paul Heelas comenta que el paganismo (o druidismo) resurge como corriente contra-cultural para unirse a principios de los 70 al movimiento *New Age*. El mismo autor también defiende la idea de que este movimiento necesita "[to] be in tune with [...] some of the central values and assumptions of modernity" (Heelas 1996: 129). Cornwell usa aquí el paganismo como reflejo del interés de ciertos sectores de la sociedad occidental moderna por las religiones del pasado y aquellas que ponen al hombre en contacto directo con la naturaleza.

Sin embargo, la gran crítica de Cornwell se centra más bien en el extremismo religioso, más que en el hecho religioso en sí. Este extremismo es un reflejo de lo que ocurre en la sociedad actual y, tal y como apunta Raymond H. Thompson, “it continues to tear apart communities throughout the world” (Lupack 2002: 102), tal y como hace en estas obras con los diferentes reinos celtas. Arturo se encuentra en el medio, intentando que las diferentes facciones lleguen a un acuerdo, pero tal y como su mejor amigo, Derfel, comenta en el último libro de la trilogía,

The Christians attacked him for favouring the pagans, and the pagans attacked him for tolerating the Christians, and the kings, all except Cuneglas and Oengus Mac Airem, were jealous of him. Oengus’s support counted for little, but when Cuneglas died, Arthur lost his most valuable loyal supporter. (Cornwell 1998: 421)

Esta pugna por la primacía religiosa no es sólo fruto de la influencia *New Age*, como antes se ha apuntado, puesto que tiene también algunos rasgos biográficos. Cornwell fue adoptado por una familia que pertenecía a la ahora extinta secta llamada “Peculiar people” que llevaba al extremo las ideas de los puritanos. Cornwell creció atraído por todo lo que la secta prohibía y así decidió estudiar Teología. En su trilogía, dos personajes son especialmente antipáticos: Sansum, un obispo cristiano, y Nimue, una druidesa. Ambos son personas sin escrúpulos a los que no les importan los medios para lograr sus objetivos: Sansum, claramente homosexual, se casa con Morgan, la hermana favorita de Arthur, para poder entrar en el Consejo de Gobierno del reino de Dumnonia. Nimue, en un sangriento ritual con el que pretende restaurar los antiguos dioses celtas y eliminar el Cristianismo de las Islas Británicas, sacrifica al príncipe Gawain y casi logra también inmolar a Arthur y a su hijo Gwydre, pero Merlin logra impedirlo en el último momento. Al final de la obra, en la batalla de Camlann, en la que Arthur mata a Mordred y este hiere mortalmente a su tío, el ejército cristiano, escondido hasta entonces mientras las dos facciones luchaban entre sí, sale para terminar la batalla y reclamar la victoria cobardemente. Arthur, un personaje agnóstico, pero no necesariamente antirreligioso, está mortalmente herido; a Merlin lo ha sacrificado Nimue. Simbólicamente, los dos personajes más intolerantes son los que continúan vivos al final de la historia.

4 Literatura artúrica contemporánea hispánica

La producción literaria en España conforma el segundo grupo antes mencionado, el de aquellos textos que sirven de base para entender la literatura artúrica posterior. Se van a tratar tres textos hispánicos. El primero de ellos es *El rapto del Santo Grial*, una corta novela por la que Paloma Díaz-Mas llegó a ser finalista del Premio Herralde en 1983. En ella Arturo manda a Perceval y a una doncella vestida de caballero a impedir que los caballeros de la Mesa Redonda consigan el Santo Grial, ya que, de hacerlo, la paz reinaría en el mundo y la Mesa Redonda tendría que desaparecer. La novela es una crítica al falocentrismo, a la vez que una parodia de las aventuras de los romances medievales, especialmente los franceses. El Grial está en el castillo de Blancaniña, que vive con cien doncellas. Al castillo llega un nuevo caballero, el Caballero de la Verde Oliva, que ha matado a Lanzarote y su misión es lograr que ningún otro caballero pase las puertas del castillo y se lleve el preciado Grial, tal y como el propio Lanzarote le había encomendado. Al verlo, todas las doncellas se maravillan y, tal y como dice Blancaniña, se alegran

de la llegada de un caballero tan bizarro y de tan esforzadas armas y a fe que me llena de alegría la visión de una lanza tan inhiesta como la tuya, que me parece de las mejores y más robustas que he visto [...]. Pero paréceme que tu lanza ha de cumplir bien su cometido y que ninguna dama a cuyo servicio la pusieres quedaría enojada o poco satisfecha.
(Díaz-Mas 1984: 72)

Poco tiempo después, Blancaniña y las cien doncellas parecen sufrir de un embrujo por el que, como una de ellas dice, “cada día nos aprieta más el corpiño y mucho me temo que acabará por asfixiarnos, si antes no sale una cosa” (Díaz-Mas 1984: 75). Blancaniña y las doncellas deciden hablar con el Caballero de la Verde Oliva, que les dice no ha habido ocasión en la que haya puesto su lanza al servicio de una dama “que no le pasase esto al poco de yo servirla [...]. Pero vosotras me pedisteis que pusiese mi lanza a vuestro servicio y yo no pude resistirme, pues al fin soy caballero y hubiera hecho muy mal si me negase” (Díaz-Mas 1984: 76). El caballero les propone que se casen con él, para que, si al menos no se destruye el encanto, sea más llevadero, pero no pueden casarse en tierra cristiana, por lo que deciden irse a tierra de otomanos, ya que los hombres de “Turquía pueden tener hasta cien mujeres y entre cien bien pienso que puede camuflarse una. Vosotras sois ciento y una” (Díaz-Mas 1984: 77). Así pues, el Grial desaparece, tal y como quería Arturo pero, paradójicamente, se va a tierra “infiel”.

El escritor vasco Joseba Sarrionandía ha escrito cuatro historias breves de tema artúrico que se han traducido al castellano en la primera década del siglo XXI. Uno de los temas más comunes de su obra es el exilio (él mismo está exiliado) y así, Arturo y varios de sus compañeros, entre ellos su esposa Ginebra, que espera un hijo de Galahad, viven en un moderno País Vasco, donde Merlín se enamora de la hija del sastre de palacio, Enare. El consejero de Arturo sabe que ella será la causa de su muerte, por lo que Arturo le aconseja a Merlín que se olvide de Enare:

Con gesto de mal humor, el rey ordena a Merlín que se acerque a él y, alejándose de Ginebra, desde el otro lado de la sala, le susurra:
 - No seas tonto, esa Enare no es más que una puta.
 - Ay... -suspira Merlín, como mirando hacia arriba- ¡siempre he querido tener una novia puta! (Zarandona (ed.) 2002: 196)

En este cuento (titulado “El amante osado”) Sarrionandía incluye gran cantidad de elementos modernos. Por ejemplo, mientras Enare cabalga en su hermoso caballo árabe y Merlín en un lanudo burro blanco, que lleva a la memoria una imagen quijotesca, ven en los bordes del camino “abandonados numerosos coches averiados, como si fueran los cuerpos sin vida de los aventajados fantasmas de la civilización industrial” (Sarrionandía 2002: 196), mientras que leemos que la ciudad no le gusta al mago porque la policía lo para constantemente para pedirle su carné de identidad, ya caducado. Al mismo tiempo que Enare compra hilos, Merlín le compra a un chaval tres docenas de preservativos, por los que paga seis maravedíes y una vez hechas las compras, se sientan bajo un árbol que tiene hojas de afeitar Gillette en sus ramas. Al momento, llega un caballero montado en un corcel y escuchando la radio y piensa que Merlín es “[s]eguro el abuelo de la chica [...] De todas formas, un hombre con semejante cara de idiota no puede ser mala persona.” (Sarrionandía 2002: 199) El cuento termina con el encarcelamiento de Merlín en su propia casa, tras unas palabras que el propio mago le enseña a Enare, lo que, de alguna forma, imita el típico final del mago.

Otro texto español, pero de diferente tipo es la novela *Artorius*, publicada en 2006 por César Vidal, que es un intento de recreación histórica de la época artúrica, no tan satisfactoria como la de los escritores británicos, en obras como las del mencionado Cornwell, o las de Rosemary Sutcliff (*The Lantern Bearers*, 1959), Mary Stewart (*The Wicked Day*, 1983) o Allan Massie (*Arthur the King*, 2004). El título es inapropiado en sí, ya que el personaje de Arturo no aparece hasta bien avanzada la novela, que narra Merlín, mientras que sus logros se reducen a una cuarta parte del libro. Vidal refleja episodios de textos anteriores (Monmouth, Gildas) para crear un ambiente histórico creíble en el que critica la sociedad española actual, y

especialmente ciertas políticas del gobierno socialista. Por ejemplo, Caius, uno de los principales personajes, recién llegado de la ciudad de Roma, le cuenta al maestro Blastus cómo las mujeres no quieren tener hijos porque “estropean la figura, los niños son una molestia para acudir a las diversiones, los niños... cuestan dinero” (Vidal 2006: 114), en una posible crítica no sólo de las ideas de las mujeres modernas, sino de la Ley de Aborto del Gobierno. Por otra parte, el Senado Romano se mantiene impasible ante la entrada al imperio de los bárbaros. Caius dice que “[l]os senadores sólo piensan en su propia conveniencia” (Vidal 2006: 114), mientras que Betavir, el acompañante de Caius, dice que “el error fue dejar que los *barbari* pasaran al interior del imperio. Insistían en que eran pacíficos y empezaron asentándose en los campos. Al principio, venían sólo a trabajar la tierra, o, al menos, eso era lo que decían” (Vidal, 2006: 114), en un claro ataque a la política de inmigración. Muy interesante es también la descripción física de Mordred, llamado Medrautus en la novela, que recuerda a la de José Luis Rodríguez Zapatero:

Sin duda, sus facciones eran blandas como las de un *puer*, pero, a la vez, carecía del candor y de la inocencia que son propias de los primeros años de existencia. Unas cejas extrañas, altivas, puntiagudas, parecían separar los ojos de la frente, a la vez que descansaban sobre unas pupilas tan claras que casi parecían acuosas.

(Vidal 2006: 349-350)

Estas tres obras reflejan el cambio de la literatura artúrica en España y podemos asegurar que han sentado las bases de la futura literatura artúrica, junto a algunas otras obras que no podemos mencionar aquí por falta de espacio, como la novela del catalán Manuel Vázquez Montalbán *Erec y Enide* (2002), por poner sólo un ejemplo.

5 De la literatura al cine

La literatura artúrica ha traspasado los soportes culturales tradicionales para llegar tanto al cine como a la pequeña pantalla. Se ha mencionado anteriormente que la cadena TNT recreó para la televisión *The Mists of Avalon*. La británica BBC también ha recreado otras series artúricas. *Merlin* comenzó su tercera temporada en septiembre de 2010 y se centra en los años de juventud del mago y en su relación con Arturo. En 1998 el canal estadounidense Hallmark produjo la serie *Merlin* en la que el mago, interpretado por el neocelandés Sam Neill, lucha contra el mal en su búsqueda de Nimue, protagonizada por Isabella Rossellini.

Morgan, representada aquí por Helena Bonham-Carter, es un personaje obsesionado por la belleza. Aparece también Mab (Miranda Richardson), la antagonista del mago, y un personaje propio de la tradición irlandesa y no galesa. Esta versión de la leyenda artúrica sigue, pues, una tendencia *New Age*, sin tener ninguna base literaria o histórica.

En la gran pantalla, *First Knight* (1995) es una adaptación libre del episodio del rapto de Ginebra, típico de la tradición galesa, y recrea el triángulo amoroso Arturo-Ginebra-Lanzarote. La película tuvo más éxito por el trío protagonista (Sean Connery, Richard Gere y Julia Ormond) que por la calidad de la producción.

King Arthur es una película dirigida en 2004 por Antoine Fuqua en la que, si bien se intenta recrear el origen de la leyenda artúrica dentro de la tradición sármata, tal y como han propuesto principalmente Scott Littleton y Linda Malcor en *From Scythia to Camelot* (1994) y Howard Reid en *Arthur, The Dragon King* (2001), y se pretende recrear, hasta cierto punto con éxito, una creíble atmósfera de la *Britannia* postromana, se encuentran varios fallos, como la inclusión de mujeres guerreras en una sociedad que ya estaba fuertemente influida por el patriarcado romano (Guinevere maneja la espada mejor que muchos soldados) o la idea del soldado mercenario.

En 1981, John Boorman filmó *Excalibur* que, pese a ciertos toques fantásticos, todavía es sin duda la mejor película de tema artúrico hasta la fecha. Aunque se basa principalmente en la obra de Malory, Boorman da rienda suelta a la inclusión de elementos paganos (es decir, una influencia directa del movimiento *New Age* de la época). La película se oscurece de tono según avanza y se vuelve más bien pesimista, pero está muy bien dirigida y mejor interpretada, y hay que resaltar especialmente la Morgan de Helen Mirren. Tal y como ha apuntado Juliette Wood en su *Eternal Chalice* (2008), mientras la Morgana de los romances medievales tenía un papel secundario en la búsqueda del Grial, en la película de Boorman es ella la fuerza que “frustrates the attempts of the knight to reach the Grail” (Wood 2008: 171). Así pues, un personaje femenino y pagano logra que los mejores caballeros cristianos del mundo no lleguen, siquiera, a ver el sagrado cáliz, fiel reflejo de esa influencia *New Age* en el cine y la literatura actuales.

6 Conclusión

No obstante, este no es el final de la tradición artúrica. Sigue publicándose un gran número de obras anualmente, algunas de las cuales rompen los esquemas tradicionales, tal y

como los ejemplos tratados en este trabajo han demostrado. Otro ejemplo que no hemos podido tratar por falta de espacio sería la serie de cómic *Camelot 3000*, escrita entre 1982 y 1985 por Mike W. Barr, donde se transforma la Mesa Redonda en una especie de X-Men, con mutantes, héroes tradicionales y transexuales (Tristán es aquí una mujer, aún enamorada de Isolda).

Todos estos ejemplos muestran la popularidad de la literatura artúrica a lo largo de los siglos, pero más importante aún, parafraseando a Guins y Zaragoza cuando intentan definir lo que es cultura popular, podríamos decir que la literatura artúrica “reflects neither a unified way of thinking nor an easily mapped path of development” (Guins y Zaragoza 2005: 2) e ilustra perfectamente la fusión de la cultura tradicional y folklórica con la cultura de masas, al tiempo que responde a la inquietud que apuntaba T.S. Eliot sobre el declive cultural de su época debido a la igualdad de clases sociales, la democratización de la cultura y la falta de fe y creencias religiosas, a través de la universalización de un tema que, si bien fue popular desde su origen, sólo unos pocos habían podido disfrutar. Asimismo, la literatura artúrica puede presumir de ser totalmente popular pues, si bien estuvo en manos de la elite cultural durante unos siglos, también es cierto que comenzó siendo una manifestación cultural oral, y por lo tanto de raigambre popular, para convertirse en un fenómeno de masas desde el siglo XIX, pero especialmente desde las últimas décadas del siglo XX.

Es por esto por lo que podemos afirmar que la literatura artúrica va a seguir siendo fiel a sus orígenes, por supuesto, pero al mismo tiempo, va a ir incorporando y adaptando, de hecho ya lo está haciendo, las nuevas necesidades políticas, sociales y culturales contemporáneas al mágico mundo de Camelot.

Referencias

- BRADLEY, M.Z. 1983. *The Mists of Avalon*. Londres: Penguin.
- CORNWELL, B. 1996. *The Winter King*. Londres: Penguin.
- CORNWELL, B. 1997. *Enemy of God*. Londres: Penguin.
- CORNWELL, B. 1998. *Excalibur*. Londres: Penguin.
- DÍAZ-MAS, P. 1984. *El rapto del Santo Grial, o el Caballero de la Verde Oliva*. Barcelona: Anagrama.
- FIELDING, H. 2004 (1731). *The Tragedy of Tragedies or the Life and Death of Tom Thumb the Great*. Whitefish, MT: Kessinger Publishing.

- GRAY, J.M. (ed.). 2004. *Alfred Lord Tennyson. Idylls of the King*. Londres: Penguin.
- GUINS, R y O. ZARAGOZA CRUZ 2005. "Entangling the popular: An introduction to *Popular Culture. A Reader*". En R. GUINS y O. ZARAGOZA CRUZ (eds.), *Popular Culture. A Reader*. Londres: Sage Publications. 1-18.
- HEELAS, P. 1996. *The New Age Movement*. Oxford: Blackwell Publishers.
- KNIGHT, S. 1983. *Arthurian Literature and Society*. Londres: Palgrave Macmillan.
- KÖHLER, E. 1957. *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik: Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung*. Tübingen: Verlag.⁶
- LACY, N.J. (ed.) 1996. *The New Arthurian Encyclopaedia*. Nueva York: Garland Publishing.
- LUPACK, A. 2005. *The Oxford Guide to Arthurian Literature and Legend*. Oxford: O.U.P.
- PEACOCK, T.L. 1829. *The Misfortunes of Elphin*. Pensilvania: Wildside Press.
- SARRIONANDÍA, J. 2002. "El amante osado". En J. M. ZARANDONA (ed.), *Cuaderno de Camelot. Cultura, literatura y tradición artúrica*. Soria: Diputación de Soria. 193-203.
- THOMPSON, R.H. 2002. "Darkness over Camelot: Enemies of the Arthurian dream". En A. LUPACK (ed.), *New Directions in Arthurian Studies*. Cambridge: D.S. Brewer. 97-104.
- VIDAL, C. 2008. *Artorius*. Barcelona: Mondadori De Bolsillo.
- WHITAKER, M. 1995. *The Legends of King Arthur in Art*. Cambridge: D.S. Brewer.
- WOOD, J. 2008. *Eternal Chalice. The Enduring Legend of the Holy Grial*. Londres: I.B. Tauris.

⁶ Traducción española de B. Garí 1990. *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*. Barcelona: Sirmio.