

# La muerte del rey Arturo

Traducción e introducción de Carlos Alvar



**Alianza** editorial  
El libro de bolsillo

Título original: *La mort le roi Artu*

Primera edición: 1980

Segunda edición: 2018

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth

Diseño de cubierta: Manuel Estrada

Ilustración de cubierta: *El rey Arturo entrega Escalibor a Sir Beduier*, litografía proveniente de ilustración de *Stories of the King Arthur and the Round Table*, de Beatrice Clay (1905). Colección particular.

© ACI / Bridgeman

Selección de imagen: Carlos Caranci Sáez

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© de la traducción e introducción: Carlos Alvar Ezquerro

© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1980, 2018

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15

28027 Madrid

[www.alianzaeditorial.es](http://www.alianzaeditorial.es)

ISBN: 978-84-9181-033-9

Depósito legal: M. 264-2018

Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: [alianzaeditorial@anaya.es](mailto:alianzaeditorial@anaya.es)

# Índice

- 9 Introducción
- 33 La muerte del rey Arturo
- 290 Apéndice. Última entrevista de Lanzarote y Ginebra



# Introducción

*La muerte del rey Arturo* cierra un ciclo narrativo dedicado a las aventuras de los caballeros de la Mesa Redonda, el de mayor difusión en la Edad Media –por lo que recibiría el nombre de *Vulgata* artúrica–, compuesto por cinco obras de distinta extensión y con notables diferencias de planteamiento: *Historia del Santo Grial* (o *José de Arimatea*), *Historia de Merlín*, *Historia de Lanzarote del Lago*, *La búsqueda del Santo Grial* y *La muerte del rey Arturo*. Las dos primeras son posteriores al resto del conjunto, cuyo éxito explotan; las otras tres constituyen una unidad –a pesar de sus diferencias– conocida bajo el nombre de *Lanzarote en prosa*, que según todos los indicios debió de ser compuesto en torno a 1225.

*La muerte del rey Arturo* se presenta desde el comienzo como la continuación válida y fidedigna de *La búsqueda del Santo Grial*: Galaz había dejado de vivir mientras contemplaba el Santo Vaso; sus otros dos compañeros,

Boores y Perceval, pudieron ver a continuación cómo bajaba una mano del cielo y se llevaba el Santo Grial y la lanza, que desde entonces no han vuelto a ser vistos en el mundo. Tras enterrar al compañero muerto, Perceval se hizo ermitaño, pero abandonó la vida cuando apenas había transcurrido un año y tres días desde que tomó los hábitos; por último, Boores hizo enterrar a Perceval al lado de la hermana de éste y regresó a la corte del rey Arturo para dar noticia de todo lo ocurrido, donde fue recibido con gran alegría, pues todos lo daban ya por desaparecido para siempre. El rey ordenó, entonces, que pusieran por escrito las aventuras del Santo Grial, según el testimonio de Boores, y que una copia fuera guardada en la biblioteca de Salisbury: Gautier Map utilizó ese manuscrito para escribir en latín el libro que después sería puesto en francés.

Ya nada más podía decirse ni escribirse acerca del Santo Grial. ¿Qué ofrecería, pues, un libro que fuera la continuación? Si las aventuras espirituales habían llegado a su fin con la vuelta del Santo Vaso al cielo, aún se podría narrar el final de las aventuras terrenales, que carecían de sentido ya, pues la aventura mayor, la Búsqueda por antonomasia, había concluido, como todos sabían y quedaba de manifiesto en los libros de Salisbury. Y si el texto latino se atribuyó –intencionada atribución falsa– a Walter (Gautier) Map, también esta continuación se pondría bajo el nombre del conocido escritor anglonormando: cada uno de los detalles debía encajar en su sitio, y cada cabo que había quedado suelto en *La búsqueda del Santo Grial* encontrará en *La muerte del rey Arturo* su remate, y también aquí se atarán los cabos de numerosos

episodios procedentes de otros textos (sobre todo del *Brut* de Wace y del supuesto *Perceval* de Robert de Boron, de los últimos años del siglo XII).

En primer lugar, Walter Map había muerto hacia 1209, varios años antes de que nuestro texto fuera puesto por escrito, y su recuerdo como posible autor obedecía sólo a la pretensión de dar cierta relevancia a la obra, atribuyéndola a un clérigo de reconocida fama en la corte de Enrique II Plantagenet por algunas de sus composiciones (así, el *De nugae curialium*); pero descubierta la falsificación, ¿quién escribió realmente *La muerte del rey Arturo*?

Nada se sabe del autor. Muchas de las situaciones que se dan en *La muerte del rey Arturo* son resultado de aventuras inacabadas surgidas en *La búsqueda del Santo Grial* e incluso en la *Historia de Lanzarote del Lago*, por lo que se suele pensar que el autor del conjunto denominado *Lanzarote en prosa* es uno solo o –según hipótesis generalmente aceptada– cada una de las partes fue escrita por un autor diferente, que trabajaría siguiendo las indicaciones de un «arquitecto», responsable del planteamiento general, de las grandes líneas estructurales y de numerosos detalles que establecen la cohesión del conjunto, frecuentemente encomendada al juego de las profecías –que se producen en una de las partes, casi siempre por intervención de un ermitaño, aunque no sólo– y la realización de éstas transcurridos muchos episodios y muy variadas aventuras, de tal modo que el hilo conductor aparece y desaparece, pero no queda la menor duda de su presencia. Un arquitecto o un autor y varios redactores marcaron con su propia huella cada parte del conjun-

to, dando lugar a notables diferencias de planteamiento y de actitud ante las proezas, el amor o la religión, en definitiva, ante la vida; pero todos ellos responden –sin duda– a unas mismas directrices.

El método compositivo, por extraño que parezca, debía de ser el habitual entre quienes se ocupaban de escribir crónicas extensas o historias del mundo, labor que exigía la concurrencia de un maestro de la obra y de un grupo de colaboradores que reunían los materiales o los elaboraban para su utilización en el conjunto: a grandes rasgos, es el método de trabajo seguido por los equipos del rey Alfonso X, que medio siglo más tarde redactarían la *Estoria de España* y la *General Estoria*. En todo caso, el *Lanzarote en prosa* se plantea como una narración histórica, en la que tienen cabida muchos hechos ocurridos de forma simultánea, y aunque fueran ficticias todas las aventuras allí narradas, muchas de ellas participaban ya de una importante tradición escrita. El arquitecto tuvo que dar unidad a unos materiales dispersos, añadir otros y, sobre todo, dotar de un sentido a cuanto se había narrado antes: ese sentido llega en *La búsqueda del Santo Grial* con el fin de las aventuras espirituales y alcanzará su expresión definitiva con la trágica destrucción de la corte artúrica y la consiguiente desaparición de los caballeros de la Mesa Redonda en *La muerte del rey Arturo*.

A grandes rasgos, el libro se organiza en torno a la trama central, motor de todo el ciclo, el amor de Lanzarote y Ginebra: esa relación hizo de Lanzarote el mejor caballero del mundo por lo mucho que amaba (amar es sinónimo de valer más), pero esa misma relación, por su carác-



ter adúltero impidió al mejor caballero llegar hasta las altas aventuras del Santo Grial, y tuvo que quedarse a las puertas del Palacio Espiritual. En *La muerte del rey Arturo*, Lanzarote recae en el pecado y su pasión alcanza una fuerza devastadora que a todos afecta. Diversos episodios sirven de acompañamiento a esa trama central, a la vez que se van trenzando con ella: serían el del relato del amor no correspondido de la Doncella de Escalot; el del descubrimiento de la relación de Ginebra y Lanzarote por parte de Arturo gracias a los dibujos de la Sala de las Imágenes en el castillo de Morgana; sería también el episodio en el que se confirma a los ojos de todos el adulterio de la reina, gracias a una trampa urdida por Agravaín, que le costará la vida a éste, la condena a la hoguera a Ginebra y, en definitiva, la división de la corte en dos bandos, encabezados de forma involuntaria –el destino es siempre así– por los dos grandes amigos, Lanzarote, defensor de la reina, y Galván, cegado por el deseo de vengar la muerte de su hermano Agravaín. El resto de los episodios llegan encadenados unos a otros: el enfrentamiento de los dos bandos resulta inevitable; el propio rey Arturo tiene que dirigir su ejército, dejando el reino y a Ginebra bajo la custodia de Mordret: la muerte de Galván como consecuencia de la guerra sólo es un anuncio de lo que ocurrirá. Y es ahora cuando el autor fuerza más las tensiones, elaborando algunos motivos apenas insinuados en otras partes del ciclo: Mordret es hijo del incesto cometido por Arturo con una de sus hermanas; la pasión lujuriosa que siente por Ginebra y la malsana codicia de poder le llevan a enfrentarse con el propio rey. Arturo no puede encontrarse en peor situación: tiene

guerras dentro y fuera de su reino, y la paz que le propone Lanzarote de poco vale; el destino –inexorable siempre– le lleva a las llanuras de Salesbières (Salisbury) para el combate final: allí el padre matará al hijo, y el hijo dejará malherido al padre, que apenas tendrá fuerzas ya para resistir un día más y entregar su espada Escalibur a las aguas. Y antes de que acabe la obra nos enteraremos de que la tumba del rey se encuentra en la Capilla Negra y de que Lanzarote, concluida toda la catástrofe, abandonó la caballería para convertirse en ermitaño.

Cada uno de estos episodios tiene su razón de ser en la evolución de los hechos, con una gradación paulatina hasta alcanzar la máxima tensión: el descubrimiento del amor de Lanzarote y Ginebra pasa primero por leves sospechas que quedan en suspenso por la intervención de la Dama de Escalot, aunque su muerte y la llegada a la corte de la nave con su cuerpo y la carta aclaratoria de los hechos acaban con esta primera dilación. La certidumbre es casi total cuando Arturo encuentra los dibujos realizados por Lanzarote en la Sala de las Imágenes del castillo de Morgana: la perversidad de ésta y el odio que siente por Ginebra han servido para que el rey conozca el adulterio de su mujer; sin embargo, la falta de pruebas, los testimonios contradictorios y, sobre todo, el deseo de no conocer la verdad le impiden tomar una decisión. El *crescendo* llega a su clímax con el descubrimiento de los amantes gracias a la trampa que les tiende Agravaín y que le cuesta la vida, desencadenando a la vez el resto de las situaciones: la ruptura de la amistad de Lanzarote y Galván, los enfrentamientos entre ambos, el alejamiento del rey de la corte para mandar en persona el

ejército, la cesión de poder a Mordret, que queda a solas con la reina y con el reino...

La gradación se da también en el interior de algunos episodios; bastará recordar cómo Giflete desobedece dos veces la orden del rey de arrojar la espada Escalibur al agua del lago; el caballero tira primero su propia espada; después, la vaina de Escalibur y, finalmente, cumple con la orden que le había dado el rey: la situación adquiere una gran tensión, no sólo por el momento en el que ocurren los hechos, tras la batalla, recién muerto el botellero Lucano, cuando no quedan más supervivientes que el rey y su caballero, en plena destrucción del mundo artúrico; pero la tensión queda subrayada y se intensifica también por la reiteración de la pregunta del rey acerca de si ha cumplido la orden y, ante la respuesta afirmativa de Giflete, la pregunta clave, que debe despertar nuevas expectativas: ¿qué prodigios han ocurrido? En el episodio –magnífico como creación artística, interesantísimo por los vínculos antropológicos que permite establecer–, el momento en que sale la mano del agua para recoger la espada se convierte en la cumbre más alta de una tensión que ha ido en aumento: con Escalibur se sumerge en el lago la autoridad regia y, sobre todo, el esplendor de la corte artúrica. Todo ha terminado.

El autor es un gran artista; ha sabido sacar el mayor partido a cada uno de los episodios: en la base no sólo hay una tradición literaria que lleva a escritores latinos como Geoffrey de Monmouth o a poetas franceses como Chrétien de Troyes y, sobre todo, Wace, y naturalmente *La búsqueda del Santo Grial*, sino que hay también una tradición oral o de fuentes desconocidas en la que se

asientan episodios relevantes (así, la escena en que Giflete arroja al lago la espada del rey, a la que acabo de aludir). Además, hay que señalar que el narrador conoce bien su oficio; no se conforma con ir hilvanando hábilmente los temas; una larga tradición retórica le suministra la técnica necesaria para llevar a cabo las amplificaciones, las descripciones y cuantos recursos sirven para embellecer una obra literaria; por eso, no debe extrañar que algunos paisajes nos hagan pensar más en modelos tópicos que en la observación directa del mundo en el que se mueven los caballeros; pero tampoco es necesaria tal exactitud: el público medieval comprendía de inmediato el valor simbólico oculto en cada bosque o el inquietante mundo que había más allá de los ríos o en el fondo de los lagos...

La habilidad del autor no sólo queda de relieve con la sabia concatenación de hechos, de causas y efectos, o con el empleo adecuado de los recursos retóricos, sino también al buscar una razón suficientemente poderosa para justificar la destrucción del reino de Logres: no se trata ya del pecado de Lanzarote, sino del que había cometido el propio rey muchos años antes por el incesto involuntario con su hermana. De esta manera, la culpa de Lanzarote queda relegada a un segundo plano: no será el mejor caballero del mundo el responsable de la destrucción de la corte más brillante que ha existido, pues semejante planteamiento sería ajeno a la ética cortes y contrario, sobre todo, al espíritu que recorre la obra y que busca, por encima de otras consideraciones, la salvación de Lanzarote y la absolución de sus pecados: así se explican la renuncia de éste a su relación con Ginebra,

bien a su pesar, anteponiendo los intereses generales a los propios sentimientos, y la posterior renuncia del mismo Lanzarote al mundo de la caballería, su abandono de las glorias terrenas y su conversión en ermitaño: todo un ejemplo digno de imitar. Por el contrario, Mordret, hijo del pecado, es el auténtico responsable de la destrucción del reino, por su ambición, y además será el único culpable de la muerte de Arturo al haberse enfrentado con él, cuerpo a cuerpo, lejos de lo que había procurado siempre Lanzarote, que evitó en todo momento no sólo combatir a su rey sino incluso desairarlo, en prueba máxima de lealtad y fidelidad.

Pero la fuerza de la pasión alcanza a todos y es, en realidad, el auténtico motor de los sucesos; la pasión arrastra de forma fatal hacia el desenlace, al margen de otras consideraciones: son el Destino y la Fortuna los que empujan a los héroes hacia un fin contra el cual son incapaces de luchar, a pesar de saber que caminan hacia su propia destrucción; el *fatum* es más poderoso que la voluntad de los héroes. El mismo rey Arturo sería el mejor testimonio de la trágica situación: incapaz de mantener la paz entre los linajes de Galván y de Lanzarote, es consciente de que las guerras internas acabarán con el esplendor de su reino; pero también sabe, después, que sólo la alianza con Lanzarote le llevará a la victoria sobre los romanos y frente a Mordret, pero prefiere asumir su propio destino en vez de evitarlo o de alterarlo; y todo ocurre según había sido profetizado. Sólo Lanzarote intenta reescribir su futuro, aunque de poco le vale: es cierto que la renuncia –que no el arrepentimiento– hace previsible su salvación, pero la caballería terrena

cae irremediamente de la edad de oro en la que había vivido.

En cierto modo, parece clara la intención del autor: acabar con toda esperanza; *La muerte del rey Arturo* es el final del mundo idílico y maravilloso, es el final de la caballería y de sus hazañas terrenas; los héroes se salvarán por la penitencia que hacen, por el arrepentimiento que inunda sus últimos días de vida. Sin embargo, el autor no consiguió lo que pretendía, pues el fin de la Mesa Redonda hace aparecer, diseminados por el Occidente medieval, una legión de caballeros andantes que recorren toda la tierra conocida: son los Guirones, Palamedes, Amadis, Palmerines y otros tantos que acaban enloqueciendo a los lectores de sus aventuras. Casi cuatrocientos años serán necesarios para terminar con semejantes caballeros errantes que buscan lugares donde llevar a cabo sus hazañas. De las tierras de Bretaña han pasado a Gaula y, de allí, a La Mancha; y será un humilde hidalgo en solitario quien acabe con la caballería que no había podido aniquilar ni siquiera la cruenta batalla de Salesbières.

Trazar el itinerario de las leyendas artúricas y las ramificaciones de tan largo camino es un trabajo que excede con mucho el propósito de esta presentación: traducciones a todas las lenguas occidentales, recreaciones en muchas de ellas, interpretaciones artísticas desde el siglo XII, composiciones musicales de todos los géneros... Me limitaré a hacer un brevísimo bosquejo, a modo de guía, y lejos de cualquier pretensión de exhaustividad.

Durante la Edad Media, la obra de Geoffrey de Monmouth (*Historia Regum Britanniae*, h. 1136) se presentó como el relato en latín de acontecimientos reales, de forma que los hechos del rey Arturo adquirieron una cronología concreta en un espacio geográfico definido, elementos esenciales para la narración histórica.

Durante el último tercio del siglo XII escribe en verso, en el norte de Francia, el primer gran narrador de las literaturas románicas: Chrétien de Troyes, que rompe con las trabas pseudo-históricas características de la narrativa, con lo que consigue una libertad que nadie hasta entonces había logrado. Las cinco novelas (*romans*) artúricas de Chrétien alcanzaron gran fama, incluso antes de que fueran acabadas, y fueron traducidas de inmediato a otras lenguas del Occidente europeo: *Erec y Enide* fue traducido al alemán, de forma bastante libre, por Hartmann von Aue a finales del siglo XII; al antiguo noruego en prosa en la primera mitad del siglo XIII; y además fue reelaborado en obras diversas, y especialmente en la corte de los duques de Borgoña, durante el siglo XV. De *Cligès* no hay versiones en otras lenguas, pero se conserva una prosificación francesa del siglo XV. *El Caballero del León* (o *Yvain*), escrito hacia 1177-1181, también fue traducido al alemán por Hartmann von Aue, antes de 1204, aunque en versión más literal que la de *Erec*, y como en el caso de esta novela, también hubo una traducción al antiguo noruego contemporánea a ella; en el siglo XIV se realizó la versión inglesa; y hacia 1520 Pierre Sala la readapta al francés, de acuerdo con los gustos renacentistas. *El Caballero de la Carreta* (o *Lanzarote*), escrito a la vez que *El Caballero del León*, es el núcleo central del *Lanzarote* contenido en la

*Vulgata*. En fin, *El cuento del Grial* (o *Perceval*) tuvo varias continuaciones y reelaboraciones de distintos tipos que buscaban dar un sentido a la historia y una explicación a los misterios que en ella se contienen (de Manessier y de Gerbert de Montreuil); fue traducida al alemán por Wolfram von Eschenbach (entre 1201 y 1205), al neerlandés (primera mitad del siglo XIII), al noruego (siglo XIII), y al inglés (primera mitad del siglo XIV); además, es posible que el *Peredur* galés (¿siglo XIII?) sea una adaptación de la obra de Chrétien. En 1530 se publicó una versión francesa en prosa del *Cuento del Grial*.

Hacia 1215-1230 se reunieron una gran cantidad de relatos de tema artúrico, agrupándolos en un solo ciclo en prosa, como ya había hecho antes Robert de Boron: es la denominada *Vulgata* (*Historia del Santo Grial*, *Historia de Merlín*, *Lanzarote*, *Búsqueda del Santo Grial* y *Muerte del rey Arturo*); los dos últimos textos fueron los primeros en ser elaborados, mientras que los relatos del comienzo son posteriores al resto. Se trata, sin duda, de la obra más importante de la materia de Bretaña, de gran éxito a pesar de su extensión, y objeto de reelaboraciones (*post-Vulgata*, con la incorporación de Tristán e Iseo y la reducción del protagonismo de Lanzarote), abreviaciones y compilaciones (Rustichello de Pisa) e imitaciones y traducciones por todo Occidente, incluyendo España y Portugal, donde las traducciones medievales comienzan a principios del siglo XIV, aunque hay noticias de las aventuras de los caballeros de la Mesa Redonda desde unas décadas antes. Así, en el esquema siguiente se aprecia la lenta penetración de la *Vulgata* y la *post-Vulgata* en la península Ibérica, y su pervivencia a lo largo de los siglos:



1. *Vulgata* (1215-1230)
  - 1.1. *Estoire dou Graal*: sin descendencia en la literatura castellana
  - 1.2. *Merlin*: Sin descendencia en la literatura castellana
  - 1.3. *Lancelot*:
    - a. *Lançalot* catalán (h. 1380)
    - b. *Lançalot* catalán (fin. siglo XIV)
    - c. *Lançarote* gallego-portugués (fin. siglo XIV)
    - d. *Lanzarote del Lago* castellano, 2.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup> partes (siglo XVI, copia 1414)
  - 1.4. *Queste del Saint Graal*:
    - a. *Estoria del Saint Grasal* catalán (1380)
    - b. *Demanda del Santo Grial*, castellano (Toledo, 1515; Sevilla, 1535)
  - 1.5. *La Morte Artu*:
    - a. *Tragèdia de Lançelot*, catalán (1496, incunable)
2. *Post-Vulgata* (1230-1240)
  - 2.1. *Estoire del Saint Graal*:
    - a. *Libro de Josep de Abarimatia* portugués (siglo XVI, copia de 1313-1314)
    - b. *Libro de Josep Abarimatia* castellano (1470)
  - 2.2. *Merlin y Suite Merlin*:
    - a. *Merlin* gallego-portugués
    - b. *Estoria de Merlin* castellano (1470)
    - c. *Baladro del sabio Merlin* (Sevilla, 1498; Sevilla, 1535)
  - 2.3. *Queste del Saint Graal y Morte Artu*:
    - a. *Demanda do Santo Grial* portugués (1400-1438)
    - b. *Lançarote* castellano (1470)
    - c. Confluye con 1.4.b.

El *Amadís de Gaula* castellano (1506) sería inimaginable sin esas versiones, sobre todo si se tiene en cuenta que la primera noticia que tenemos de las hazañas del caballero de Gaula se remonta a comienzos del siglo XIV.

Posiblemente, fue Thomas Malory quien (a mediados del siglo XV) dio un impulso definitivo a la materia de Bretaña al escribir una refundición a la que el editor W. Caxton tituló con el equívoco nombre de *La Morte D'Arthur* (1485): los cinco cuentos (o partes) de que consta combinan los materiales de la *Vulgata* o de la *post-Vulgata* con textos ingleses, en un intento de ofrecer la versión completa de los hechos del rey Arturo y de los nobles caballeros de la Mesa Redonda. La difusión de la obra de Malory fue inmensa, especialmente en el mundo anglófono, a pesar de un largo silencio que va de 1634 a 1816, fechas de la última edición «antigua» de *La Morte D'Arthur* y de la primera «moderna». La edición de 1816 y las reediciones posteriores abren una nueva etapa: se puede afirmar que todas las elaboraciones y recreaciones de la materia artúrica a partir del siglo XIX derivan tanto en Inglaterra como en Estados Unidos de esa nueva lectura que se hace de la obra de Malory, adaptada a la nueva mentalidad por Alfred Tennyson en los *Idylls of the King* (*Idilios del rey*), conjunto de doce poemas publicados en tres series, a lo largo de toda la vida del escritor (1859, 1869 y 1889).

En Francia, como en España, Portugal e Italia, la materia de Bretaña y su metamorfosis en libros de caballerías tuvieron gran éxito al menos durante la primera mitad del siglo XVI, pero después perdieron el aprecio de los autores «serios» y de los moralistas más concienzudos.

dos y graves por razones diversas, entre las que destacan su finalidad casi exclusivamente centrada en el entretenimiento y la ausencia del género novelesco de la *Poética* de Aristóteles: la ficción no era otra cosa que mentira inútil, las más de las veces, y siempre inductora al pecado. El *Quijote* no tardará en imponer un modelo de tono burlesco y realista, muy del gusto europeo del siglo XVII.

En Italia se dan los testimonios iconográficos más tempranos de las leyendas artúricas: en la arquivolta de la *porta de la Peschiera*, de la catedral de Módena, y en un mosaico de la catedral de Otranto hay representaciones de Artús anteriores a Geoffrey de Monmouth; a finales del siglo XIII Rustichello de Pisa lleva a cabo una compilación basada en la historia de Tristán, y el mismo caballero inspira tres *cantari* en los que también interviene Lanzarote. De gran importancia para la tradición de los textos son las distintas versiones de la leyenda de Tristán e Iseo, de las que no puedo ocuparme en este momento. En todo caso, la gran corriente caballeresca italiana brota con fuerza de los poemas épicos de la región véneta y del valle del río Po (en especial, de Padua): Roldán se enamora, se enfurece y se vuelve loco –lejos de la materia carolingia– en *La entrada en España*, y en las obras de Pulci, Boiardo y, finalmente, Ariosto. De sus hazañas, cercanas al mundo artúrico, cuyo modelo siguen, deriva el teatro popular de marionetas sicilianas (*puppi*), que da lugar a representaciones vivas y coloridas, que aún se pueden ver en nuestros días.

La literatura popular, representada en España por los pliegos de cordel y en Francia por la «Bibliothèque bleu», sirvió para transmitir algunos pocos elementos de

la materia de Bretaña, empobrecidos y reducidos a textos breves. En una abigarrada serie de títulos, se mezclaban aventuras de los caballeros de la Mesa Redonda con las hazañas de los Doce Pares de Francia, al lado de relatos truculentos y sucesos extraordinarios, catecismos y almanaques; pero el mundo artúrico quedaba lejos, muy lejos, del esplendor que había tenido en la Edad Media.

A partir del Romanticismo reaparecen con fuerza los héroes artúricos. Por tenue que fuera el hilo de la existencia de la materia de Bretaña en el Occidente europeo, con sus textos, traducciones y reelaboraciones, desde mediados del siglo XVI hasta finales del siglo XVIII fue suficiente para que la vida rebrotara pasados el Barroco y el Siglo de las Luces. En efecto, se suele hablar del interés por el pasado nacional, y especialmente por la Edad Media, como una de las características del Romanticismo; otras características como el individualismo y el poder de los sentimientos sobre la razón pueden explicar los motivos de la recuperación de la materia de Bretaña, pues todas esas características se encuentran en las aventuras de los caballeros de la Mesa Redonda, incrementadas por el valor simbólico –y muchas veces cristiano– del Grial. Los primeros años del siglo XIX ven aparecer las primeras ediciones «modernas» de *La Morte D'Arthur* de Malory (1816) y del *Tristan* de Gottfried von Strassburg (1821 y 1823) y del *Parzival* de Wolfram von Eschenbach (1833, 1836, 1842); luego vendrían las óperas de Wagner, ya en la segunda mitad del siglo XIX.

El éxito de la obra de Malory en el mundo anglófono, por una parte, reforzado por las novelas de Walter Scott

y, luego, por el arte de los perrafaelitas, y por las tres series de los *Idilios del rey* de Alfred Tennyson (1834-1859, 1869 y 1889), y, por otra parte, la difusión mundial de las óperas de Wagner dieron lugar a una nueva era artúrica, que ha reavivado el conocimiento de los textos antiguos y ha dado lugar a recreaciones sobre temas antiguos o completamente ajenas a ellos, de gran éxito popular.

A pesar de los avatares del tiempo, desde el siglo XIX la expansión de estas leyendas no ha tenido pausa y ha alcanzado una indudable popularidad, especialmente a partir de los años veinte del siglo pasado debido a novelas de éxito, entre las que destacan las cinco de Terence H. White, agrupadas bajo el título *The Once and Future King*, (traducida en España como *Camelot*): *The Sword in the Stone*, 1938 (*La espada en la piedra*), *The Queen of Air and Darkness*, 1938 (*La reina del aire y las tinieblas*), *The Ill-Made Knight*, 1940 (*El caballero mal hecho*), *The Candle in the Wind*, 1958 (*Una vela al viento*), *The Book of Merlyn* (*El libro de Merlín*), que fue escrita en 1941 pero no fue publicada hasta después de la muerte de T. H. White, en 1977. Los libros de White constituyen el fundamento de varias películas sobre el rey Arturo y la base de gran parte de la literatura artúrica posterior.

En 1959 el futuro Premio Nobel John Steinbeck (1962) dejó inacabado su relato *The Acts of King Arthur and His Noble Knights* (*Los hechos del Rey Arturo y sus nobles caballeros*), que vio la luz en 1976, ocho años después del fallecimiento de su autor. El éxito de la obra fue inmediato.

La prolífica Rosemary Sutcliff (1920-1992) escribió varias novelas sobre el periodo cronológico en el que se si-

túa el rey Arturo, al que la escritora concede una existencia real: *Sword at Sunset (Una espada al atardecer)*, 1963; *The Light Beyond the Forest (Merlín, Arturo y los caballeros de la Mesa Redonda)*, 1979; *The Sword and the Circle (La espada y el círculo)*, 1979; *The Road to Camlann (El camino a Camlann)*, 1981; a este conjunto se puede añadir *The Lantern Bearers*, 1959 (*Los guardianes de la luz* o *Aquila, el último romano*), ya que Aquila, el protagonista, frente a los sajones se une a Ambrosio, caudillo de los britones, que se ha identificado con el precursor de la figura literaria de Arturo o, si preferimos, con el Arturo anterior a la reelaboración de Geoffrey de Monmouth.

De gran éxito de público fueron también las siete novelas de Marion Zimmer Bradley y Diana L. Paxson, *The Mists of Avalon*, 1983-2009 (*Las nieblas de Avalón*), por el papel que desempeñan en ellas las mujeres, narradoras de los acontecimientos.

Sin gran esfuerzo se puede incrementar la lista con nombres como el de Mary Stewart, autora de cinco novelas de tema artúrico, o el de Bernard Cornwell, *The Warlord Chronicles (Crónicas del señor de la guerra): The Winter King*, 1995 (*El rey del invierno*), *Enemy of God*, 1996 (*El enemigo de Dios*) y *Excalibur: A Novel of Arthur*, 1998 (*Excalibur*), testimonios suficientes para certificar la vitalidad del género en lengua inglesa, entre otras razones porque los autores (y los editores) han encontrado en los jóvenes un público que aprecia el mundo de aventuras y fantasía de estas obras, que, además, han ampliado sus temas y aumentado su prestigio con novelas como las de J. R. R. Tolkien o J. K. Rowling. En España no faltan algunas recreaciones, entre las que destacan *El*

*rapto del santo Grial* de Paloma Díaz-Mas (1983), *Erec y Enide* de Manuel Vázquez Montalbán (2002) y *Artorius* de César Vidal (2006).

A lo largo del siglo XX, la materia artúrica ha gozado de gran atractivo para el público también gracias al cine. Las películas que se han realizado sobre el tema –casi un centenar– lo abordan desde todos los puntos de vista posibles e imaginables, aunque la filmografía se puede agrupar en torno a los caballeros de la Mesa Redonda, y a otros que no lo son: el rey Arturo, Ginebra y, en general, los caballeros de la Mesa Redonda constituyen en su conjunto el núcleo principal de las ficciones cinematográficas (aprox. 25%); sigue en popularidad la historia de Tristán e Iseo (aprox. 10%); Perceval fue el protagonista de una de las primeras versiones (en 1904), y su popularidad sigue siendo notable (aprox. 8%); le siguen Lanzarote, desde la primera película que se centra en su figura (1909; aprox. 5%); luego, Merlín (tres películas), Galván (dos) y Galaz (una). El Santo Grial constituye el tema de tres películas.

Ajenas a la tradición medieval son algunas recreaciones de éxito. La de mayor repercusión, sin duda, ha sido la sátira de Mark Twain, *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, 1889 (*Un yanqui en la corte del rey Arturo*), que ha dado lugar a no menos de once versiones cinematográficas desde 1920 en que apareció la primera. Muy por detrás queda el Príncipe Valiente, inspirado por el cómic de Harold Foster, *Prince Valiant in the Days of King Arthur*, a partir de 1937 (*El Príncipe Valiente en los días del Rey Arturo*), que ha sido protagonista de dos películas, en 1954 y 1997.

Naturalmente, la relación de estas películas con la materia artúrica es muy desigual, pues la presencia de los protagonistas en la corte de Camelot es, en muchos casos, marginal. Si la novela de Mark Twain, *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889), no es más que una sátira de la Inglaterra del siglo VI (y de la época contemporánea), sin relación alguna con los textos medievales, las reelaboraciones llevadas a cabo sobre la novela de Twain, y situadas en la corte de Arturo, distan todavía más de los hipotéticos modelos antiguos. Por otra parte, la presencia del Príncipe Valiente entre los caballeros de la Mesa Redonda sirve para atestiguar el éxito de la obra de Harold Foster, que empezó a publicarse en los periódicos en 1937 y que siempre (hasta 1980) se mantuvo fiel a los vínculos artúricos en las aventuras de su protagonista, pero que carece de relación con la tradición medieval.

Si se prescinde de las versiones excéntricas y ajenas a la tradición, apenas quedan unos cuantos títulos reseñables: vale la pena destacar algunas como el *Parsifal* (1953) de Daniel Mangrane por ser una de las poquísimas (por no decir que la única) aportaciones del cine español al tema, y otras por sus propios méritos. Tal es el caso de la decena que enumero a continuación:

1. *Knights of the Round Table* (*Los caballeros del rey Arturo*, 1953), de Richard Thorpe, interesa por establecer el esquema esencial del género en la relación amorosa entre Ginebra, Arturo y Lanzarote, como ya ocurría parcialmente en la obra de Thomas Malory *Le Morte D'Arthur* (publicado por W. Caxton en 1485), en la que se basa. Por lo menos hasta la



película de *Excalibur* (1981) se tendió a mantener el mismo esquema.

2. *Merlín el encantador* (*The Sword in the Stone*, *La espada en la piedra*), producción de Walt Disney (1963), dirigida por Wolfgang Reitherman, y basada en la novela de T. H. White del mismo título en inglés, que se centra en la infancia del futuro rey.

3. En la obra homónima de T. H. White (y más en concreto en *The Once and Future King*), se basaba el musical *Camelot* (1960), de Alan Jay Lerner y Frederick Loewe; aprovechando el éxito que tuvo en Broadway, Joshua Logan dirigió una película que obtuvo tres óscars (1967).

4. Robert Bresson dirigió el *Lancelot du Lac* (1974), que sigue de cerca la *Mort Artu* (*La muerte del rey Arturo*), que aquí hemos traducido.

5. Uno de los aspectos más destacados del *Perceval le gallois* (1978) de Éric Rohmer es el de haber tomado como base el *Perceval* o *Cuento del Grial* de Chrétien de Troyes y haber mantenido los diálogos en verso, aunque vertidos al francés actual.

6. *Excalibur* (1981), de John Boorman, toma como punto de partida el relato de Thomas Malory, *Le Morte D'Arthur*, que tuvo amplísima difusión en el ámbito de lengua inglesa.

7. Steven Spielberg dirigió *Indiana Jones and the Last Crusade* (*Indiana Jones y la última Cruzada*, 1989) uniendo el tema del Santo Grial y el modelo del «monomito» según lo describe Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* (1949). La película, tercera entrega de la serie, tuvo un enorme éxito mundial.

8. También busca el Santo Grial, aunque de otra forma, Terry Gilliam en *The Fisher King* (*El rey Pescador*, 1991), segunda

incursión del director en el tema tras la película de Monty Python (*Los caballeros de la Mesa Cuadrada*, 1975).

9. En *First Knight* (*El primer caballero*, 1995), Jerry Zucker prescinde de casi todos los personajes, a excepción de Lanzarote, Arturo y Ginebra, para subrayar la importancia del papel desempeñado por el rey, la reina y el amante de ésta. Todo, sin duda, marcado ideológicamente por el contexto del rearme moral estadounidense de R. W. Reagan (1981-1989) y de G. H. W. Bush (1989-1993), y apoyado en el conservadurismo de la época anterior.

10. Más reciente es *King Arthur* (*El rey Arturo: la verdadera historia que inspiró la leyenda*, 2004), de Antoine Fuqua, que identifica al protagonista con un general de origen dalmata, aliado de Roma, al mando de legionarios procedentes de Sarmacia, según teorías de Scott Littleton y Linda Malcor en *From Scythia to Camelot* (1994) y de Howard Reid en *Arthur, The Dragon King* (2001). La ruptura de la tradición deja en libertad al relato.

11. Guy Ritchie lleva a cabo una nueva actualización en *King Arthur: Legend of the Sword* (*Rey Arturo: La leyenda de Excalibur*, 2017), en la que el protagonista se cría en un ambiente sórdido, tanto como el origen de sus compañeros. Quedan pocos elementos de la tradición literaria y del mundo cortés.

Es muy posible que el autor de *La muerte del rey Arturo* quisiera acabar con el brillante mundo de Logres o de Camelot siete siglos después de que Gildas nos transmitiera las primeras noticias que poseemos acerca de un caudillo militar llamado Ambrosius Aurelianus, vencedor en la batalla de Mons Badonicus, con el recuerdo

## Introducción

aún fresco de los saqueos que llevaron a cabo los sajones al conquistar Bretaña en el siglo V. La tradición galesa afirma que el caudillo victorioso se llamaba Arturus o Artorius... Y así empezó todo.

Carlos Alvar  
Ginebra, noviembre de 2017