



# *La literatura artúrica en España y Portugal*

María Rosa Lida de Malkiel

## **Antecedentes históricos y literarios**



Hacia 1170 el trovador Guiraut (o Guerau) de Cabrera suponía que su *joglar* debía de estar familiarizado con los temas artúricos, que se mencionan como la moda literaria corriente<sup>1</sup>, y le reprochaba que no fuera capaz de terminar su recitado con la «tempradura» (término musical) de un bretón. Cabrera era catalán y la suya es la más temprana alusión a la nueva moda que se registra en la literatura hispánica. La primera fecha conocida de una traducción es 1313 y se encuentra al final del *Josep Abaramatia* portugués<sup>2</sup>. En el intervalo ocurren diversos acontecimientos que influyen en la difusión de la «materia de Bretaña» por toda la Península. En 1170 Alfonso VIII de Castilla se casó con Leonor de Inglaterra, cuyos padres, Enrique II y Leonor de Poitou, parecen haber estimulado la literatura artúrica. La más antigua versión del *Jaufré* (ca. 1170) fue escrita en la corte de Alfonso II de Aragón; su sucesor, Pedro II (1196-1213), fue comparado con el Rey Arturo; el contacto con la corte de Inglaterra se renovó por el matrimonio de la hermana de Alfonso el Sabio con Eduardo II.

Diversos hechos ilustran la difusión de la literatura artúrica en este período. El trovador catalán Guilhem de Berguedan dedicó uno de sus poemas a «mon Tristan» (1190)<sup>3</sup>; Arturo se usó como nombre de pila en Salamanca (1200)<sup>4</sup>; Guilhem de Cervera, que escribió entre 1259 y 1282, se refirió a Tristán en sus *Proverbis* y a Tristán, Lanzarote, Perseval e Iván en sus poemas líricos. Siguiendo el ejemplo de los trovadores provenzales y catalanes, los poetas que utilizaban el gallego-portugués pusieron de manifiesto algún conocimiento de estas leyendas, por ejemplo, Alfonso X,

en un poema de amor incluido en el *Cancioneiro de Lisboa* y en varias *Cantigas*; más precisas y abundantes son las alusiones en la poesía de su nieto Diniz y en la de Estevan da Guarda y Fernand' Esquio, contemporáneos de este último. Los historiógrafos hicieron uso creciente de la fabulosa historia de Bretaña, comenzando por el *cronicón* agregado al *Fuero de Navarra* (1196), que refiere la batalla de Camlann, probablemente basándose en la *Historia* de Geoffrey de Monmouth, y esta referencia se repite en los *Anales Toledanos Primeros* (1217). Medio siglo más tarde la *General Estoria* de Alfonso X, Partes II-IV, incluye una traducción de Geoffrey, Libro I, 3-III, 8. Pedro, conde de Barcelos, bisnieto de Alfonso, compuso el *Nobiliário* a principios del siglo XIV e incluyó un breve resumen de la *Historia*, basado, según parece, en un extracto castellano<sup>5</sup>.

Cataluña precedió al resto de la Península en el conocimiento de la materia artúrica, por sus más estrechos vínculos lingüísticos y literarios con Francia y Provenza. Los trovadores Cabrera y Berguedan eran nobles y los signos más tempranos del conocimiento de la literatura artúrica señalan a un restringido grupo aristocrático capaz de entender las nuevas obras sin traducción. Por el contrario, los poemas religiosos de Berceo y el *Fernán González*, compuestos para la burguesía, nada dicen de los héroes bretones<sup>6</sup>. Desde fines del siglo XII hasta principios del XIV, la literatura artúrica arraigó solo en el ambiente cortesano.

Las traducciones de textos artúricos pertenecen a un período posterior. Ya se ha mencionado el *Josep Abaramatia* portugués de 1313; el *Tristán* castellano puede ser algo anterior<sup>7</sup>. Luego tenemos la *Gran Conquista de Ultramar*, con su alusión a la Tabla Redonda (C. XLIV), y las *Sumas de Historia Troyana*, que combinan los temas troyanos con los bretones. Poco más tarde seguiría la antigua novela de Pamplona de Lanzarote y Bors, uno de cuyos manuscritos perteneció a Carlos III de Navarra (1387-1425). En 1362 Pedro IV menciona el primer texto artúrico catalán: la *Storia del Sant Grasal* catalana lleva la fecha de 1380. En otras partes, las traducciones nos permiten apreciar la difusión de las novelas entre la burguesía no familiarizada con el francés; es significativo que debamos a un arcediano, João Sanchez, la traducción ya mencionada del *Josep Abaramatia* portugués. La lenta expansión de las novelas desde la corte a la clase media puede deberse, al menos en parte, a la persistente popularidad del cuento didáctico oriental, y en Castilla, a la influencia de la épica tradicional.

## Textos y fuentes



Los textos que se conservan no dan idea exacta ni de la variedad ni del número de narraciones artúricas que existieron en su momento. Los tres *lais* atribuidos a Tristán al comienzo del *Cancioneiro de Lisboa* parecen derivar de una versión del *Tristan* en prosa, diferente de la que usaron los traductores hispánicos<sup>8</sup>. El *Cifar* (ca. 1300), el más antiguo libro de caballerías existente en castellano, se refiere en el C. CV al combate de Arturo con el Gato Paulo en la forma que toma en la Vulgata del *Merlin* la lucha con el Gato de Lausana. En el C. CCVI se exalta «la historia de don Yván, hijo del Rey Orián» y se da un resumen de su contenido<sup>9</sup>. La historia de Bretaña, narrada en el *Victorial* de G. Díez de Games (ca. 1450), aunque indirectamente deriva de la *Historia* de Geoffrey, supone versiones intermedias. Sólo nos queda el título de lo que parece haber sido una

traducción castellana del *Perceval* de Chrétien<sup>10</sup>. Por otro lado, poseemos en su totalidad o en parte cierto número de redacciones de las novelas francesas, que pueden agruparse bajo tres títulos:

I) Merlín y el Santo Grial; II) Lanzarote; III) Tristán. Permítaseme enumerarlas antes de entrar a discutir sus características literarias.

I) *Merlín y el Santo Grial*. Cierta hermano Juan Vivas tradujo una obra cíclica, conocida anteriormente como el ciclo del «seudo-Boron», que estaba integrada por la *Estoire del Saint Graal*, el *Merlin* y la *Suite du Merlin* de la versión de Huth y la *Queste del Saint Graal*, seguida de una breve *Mort Artu*<sup>11</sup>. Esta traducción no se ha conservado en su totalidad, sino en varias redacciones de partes separadas.

1. La traducción de la *Estoire del Saint Graal* se conserva en dos formas, conocidas como el *Libro de Josep Abarimatía* y el *Libro de Josep Abaramatia*. El primero es un fragmento castellano que muestra una capa leonesa anterior y que se encuentra en un manuscrito de 1469<sup>12</sup>. El segundo, ya mencionado, fue escrito en portugués y sobrevive en dos copias, una de las cuales fue dedicada a João III (1521-1557), pero reproduce un manuscrito aproximadamente anterior en dos siglos<sup>13</sup>.

2. La redacción de Vivas del *Merlin* y de la *Suite du Merlin* nos ha llegado en tres formas. La *Estoria de Merlín* se encuentra en el mismo manuscrito que el *Libro de Josep Abarimatía* y presenta idénticos rasgos lingüísticos<sup>14</sup>. Las formas segunda y tercera llevan el título de *Baladro del Sabio Merlín con sus profecías* y están representadas por un texto castellano impreso en Burgos en 1498 y por otro texto impreso en Sevilla en 1535 como parte de una *Demanda del Sancto Grial*<sup>15</sup>. Bohigas Balaguer supone que los dos *Baladros* derivan de una fuente común, la perdida *Estoria de Merlín* traducida del francés<sup>16</sup>. El texto más antiguo ofrece prólogos y un epílogo que no se hallan en el texto posterior, mientras que éste concluye con algunas oscuras profecías sobre los acontecimientos políticos españoles anteriores a 1467.

3. La *Queste del Saint Graal* y la *Mort Artu* están representadas por tres textos hispánicos. El primero consta de tres fragmentos derivados de la *Mort Artu*, que el copista denominó *Lançarote* por la prominencia de este personaje y que están incluidos en el mismo manuscrito que el *Libro de Josep Abarimatía* y la *Estoria de Merlín*<sup>17</sup>. Un segundo texto, en portugués, cuyo título es *Demanda do Santo Graal* fue copiado entre 1400 y 1438<sup>18</sup>, y un tercero en castellano, cuyo título es *Demanda del Sancto Grial con los maravillosos fechos de Lançarote y de Galaz su hijo*, fue impreso en Toledo en 1515 y en Sevilla en 1535<sup>19</sup>. Las dos ediciones se resienten por la pérdida de casi una tercera parte del relato, causada por la omisión de líneas, de párrafos y aún de folios. Por otra parte, hay una considerable interpolación que proviene de la Vulgata de la *Queste*. Los tres textos hispánicos derivarían de una misma traducción de la *Queste* y de la *Mort Artu* del ciclo seudo-Boron.

¿Cómo era la lengua de esta traducción arquetipo del hermano Juan Vivas? La aproximación más segura surge del análisis del más antiguo texto que se conserva y del cotejo de los textos paralelos. En sus artículos y en el volumen II de su edición, Pietsch realizó la primera de estas tareas y señaló la existencia de un sustrato leonés. El segundo problema no ha sido aún seriamente encarado. Durante la Edad Media, la frontera

lingüística castellano-portuguesa no estaba tan claramente delineada como lo estuvo después, principalmente porque se conservaba el dialecto leonés de transición. Un pasaje del *Josep Abaramatia* que menciona la ciudad leonesa de Astorga y destaca acontecimientos que conciernen por igual a Portugal y a Castilla, concuerda con el papel cultural y político de León y con el sabor dialectal de los fragmentos de Pietsch. Alrededor de 1250 los leoneses desarrollaron una breve actividad literaria que se conoce sólo a través de versiones derivadas, a menudo fuertemente castellanizadas, por ejemplo, la *Estoria del rey Guillelme*. Dentro de este marco podemos situar la traducción de los relatos artúricos hecha por Juan Vivas. Esta hipótesis podría explicar la mezcla dialectal de los fragmentos de Pietsch y los ocasionales rasgos «occidentales» de la *Demanda* castellana. Podría explicar además la semejanza (no identidad) de contenido de las dos *Demandas*<sup>20</sup> y el hecho de que la *Demanda* portuguesa no pretenda descender de una versión francesa, y de que su filiación sea problemática.

Además de estas redacciones de la *Queste* del seudo-Boron hay una *Storia del Sant Grasal* en catalán, basada en la Vulgata de la *Queste*<sup>21</sup>. El manuscrito, que completó probablemente un mallorquín en 1380, no es el original. No hay, por supuesto, correspondencias literales con las novelas del Grial anteriores ni tampoco con la interpolación ya mencionada.

II) *Lanzarote*. Con el *Lancelot* hispánico ocurre lo mismo que con la traducción del *Merlin*, la *Queste* y la *Mort Artu* del seudo-Boron hechas por Vivas: se conserva sólo en redacciones tardías y a menudo fragmentarias. Hay un *Lançarote* gallego-portugués en un manuscrito de alrededor de 1350, que contiene trece breves capítulos basados en la Parte II de la Vulgata del *Lancelot*<sup>22</sup>. Hay también un folio de un manuscrito de fines del siglo XIV que originariamente contenía el texto catalán de las Partes I y II<sup>23</sup>. Una copia de este texto puede haber sido el motivo del pedido hecho por Pedro IV para que le devolvieran un manuscrito de «Lançalot en catala»<sup>24</sup>. La Biblioteca Nacional de Madrid posee un manuscrito del siglo XVI del *Lançarote de Lago* copiado de un manuscrito de 1414 que deriva probablemente de un texto anterior del siglo XIV<sup>25</sup>. Contiene las Partes II y III del *Lancelot* francés, que comienza con la partida de Galehaut hacia Sorelois y termina respectivamente con los relatos que Gawain, Bors y Gariet hacen de sus aventuras. El autor añade a esto un eslabón destinado a introducir un *Libro de Tristán*.

III) *Tristán*. Hay dos versiones del *Tristan* francés en prosa. La primera está representada por un único folio castellano de fines del siglo XIV y por un *Tristán de Leonís* ligeramente modernizado, impreso en 1501, 1528 y 1534<sup>26</sup>. El editor insertó dos estrofas compuestas por Alonso de Córdoba para el *Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores y tomó de aquella novela la descripción de una tumba. También amplificó retóricamente el final, como lo atestigua la descripción de la belleza de Isolda<sup>27</sup>. Asimismo tenemos dos manuscritos de fines del siglo XIV. El primero, cuyo título es *El cuento de Tristán de Leonís*, fue compuesto originalmente en dialecto aragonés, conservado fielmente por un copista y fácilmente discernible bajo el disfraz castellano de otros<sup>28</sup>. El segundo, en catalán, intitulado *Tristany de Leonis*, consta de solo cuatro folios<sup>29</sup>.

Estos *Tristanes* hispánicos coinciden en el contenido, aunque no en la letra ni en los nombres propios y otros detalles. Parecen provenir de un arquetipo común que no se

habría basado en ninguna versión francesa conocida, sino que correspondería más bien a textos italianos, particularmente al *Tristano Riccardiano*. Entwistle, atento al origen francés de otros materiales artúricos peninsulares y al influjo posterior de la literatura italiana, propuso una fuente francesa para los textos españoles e italianos, independientes entre sí. Northup, después de comparar la motivación del argumento y los nombres propios de las versiones meridionales, prefiere hacer derivar la versión española de la italiana y a ésta, de una versión francesa perdida. Bohigas Balaguer, que admite las tempranas relaciones entre Aragón e Italia, sostiene que el *Tristán* aragonés proviene directamente del texto italiano, mientras que la versión castellana fue tomada de un intermediario catalán<sup>30</sup>.

Ilustran también la popularidad de la «materia de Bretaña» al sur de los Pirineos cinco poemas líricos de fines del siglo XIII o principios del XIV, conservados en el *Cancioneiro de Lisboa*<sup>31</sup>. Aunque se los llama *lais de Bretanha*, son, por supuesto, completamente distintos de los poemas narrativos del mismo nombre. Los números 1, 3 y 4 son traducciones libres de los poemas líricos del *Tristan* francés en prosa. El segundo, «O, Marot haja mal-grado», no puede relacionarse con ningún poema lírico francés, pero fue sugerido tal vez por una frase de la *Suite du Merlin* francesa: «elles dient que mal gre en ait le Morholt». Del mismo modo, el quinto *lai*, «Ledas sejamos ogemais», tiene un refrán que repite la afirmación de la Vulgata del *Lancelot* de que su héroe era «li mielres chevaliers del monde».

Lanzarote es también el héroe de dos romances narrativos. El primero no tiene fuente conocida y relata cómo el héroe luchó y mató al Orguloso que se jactaba de poder conquistar a Ginebra<sup>32</sup>. El otro refleja una variante de la caza del ciervo de patas blancas<sup>33</sup>. Finalmente, un tercer romance, «Herido está don Tristán», conservado en cuatro versiones de fines del siglo XV y principios del XVI, describe la muerte de Tristán e Isolda de acuerdo con la novela castellana<sup>34</sup>.

## Propósitos y valores literarios



Comparada, en el grado de perfección alcanzado, con los modelos e imitaciones franceses, ingleses, alemanes, holandeses e italianos, la literatura artúrica de la Península carece de originalidad y es de escaso valor literario. No logra acentuar suficientemente el elemento sobrenatural característico de las aventuras de la «materia de Bretaña», ni la fuerza irresistible del amor ni la modalidad mística de los relatos del Grial. De ahí su elección del ciclo pseudo-Boron, en el que la acción exterior prevalece sobre el dibujo de los caracteres, la pasión y el sentido simbólico.

Estos defectos se hacen evidentes en los textos del Grial, particularmente en la *Demanda* castellana, con su preferencia por los torneos y las acciones caballerescas. Además, las adiciones son singularmente torpes, con lo que la narración queda plagada de contradicciones. La manía de acumular simples hazañas caballerescas da como resultado una estructura desaliñada y deja poco espacio para la caracterización. Personajes tan vivos como Galaz, Perseval, Lanzarote y Galbán pierden su individualidad. Solo la *Demanda* portuguesa, fiel al menos al pseudo-Boron, mantiene cierta coherencia en el tema y diversifica los caracteres. Esta obra y el *Baladro*

castellano de 1498, pulido por su editor, se elevan en estilo sobre la mediocridad de las traducciones del francés, en su mayor parte literales. De hecho, teniendo todo esto en cuenta, la *Demanda* portuguesa es la obra de mayor mérito literario en la serie *Merlin-Grial*. Los «lais de Bretonha» segundo y quinto, que pertenecen a esta rama del ciclo artúrico, toman la forma convencional de la «cantiga de amor».

Las novelas basadas en la Vulgata francesa del *Lancelot* son superiores a la *Demanda* castellana: traducen un modelo superior en un estilo simple, sin falsa elegancia. Contrariamente al ciclo carolingio, el artúrico inspiró pocos romances, pero de mérito singular. Los romances de Lanzarote que ya hemos mencionado poseen vivacidad y encanto. El primero, en especial, es una típica creación del romancero y fue el favorito de Cervantes, quien lo cita en tres ocasiones<sup>35</sup>. El segundo debió de contener originariamente el relato completo: por un proceso común en los romances con argumento novelesco, el poema comienza en un momento culminante del relato.

Los textos hispánicos del *Tristán*, al igual que su fuente francesa, son inferiores a los poemas de Thomas y Béroul. El amor es groseramente sensual o se pierde casi de vista en el tumulto de luchas y torneos. Sin embargo, el estilo de la versión castellana no carece de distinción. Los tres *lais* traducidos de los poemas líricos franceses son quejas sentimentales en un lenguaje abstracto y discursivo. Pero el romance sobre la muerte de Tristán es una obra maestra de penetración y concisión. Condensa el final de la novela española, toma frases pintorescas de otros romances y termina con un tema folklórico, la hierba mágica que brota de las tumbas de los amantes.

## Circulación e influencia



La masa de traducciones manuscritas debió de llegar a un amplio círculo de lectores, que se extendió seguramente aún más con la invención de la imprenta. Desde 1350 la propaganda política dictó nuevas profecías de Merlín con cada nuevo rey. Los temas artúricos se citan con frecuencia cada vez mayor y comienzan a aparecer en distintas formas artísticas de las que, lamentablemente, no se han conservado muestras, con excepción de unas pocas miniaturas<sup>36</sup>. Muy importante es la influencia que estas traducciones ejercieron sobre las novelas de caballerías originales escritas en la Península, influencia ligera y superficial a veces, penetrante hasta lo esencial otras.

Se ha señalado ya que el *Cifar* castellano contiene alusiones al ciclo artúrico y que hay algunas huellas discutibles de influencia<sup>37</sup>. No se han encontrado correspondencias literales. Sin embargo, dos episodios vinculados entre sí, aunque vagamente conectados con el resto de la novela, presentan color artúrico. Ambos episodios, el del Caballero Atrevido (Cs. CIX-CXVII) y el de las Islas Dotadas (Cs. CCV-CCXII) incluyen aventuras sobrenaturales, la primera en un país situado bajo las aguas de un lago misterioso, la segunda en islas distantes y mágicas. En ambas los héroes respectivos, después de efímeros episodios amorosos con las reinas -las dos dan a luz a un famoso caballero-, son violentamente despedidos. A. H. Krappe intentó descomponer el primer episodio en sus motivos, señalando los paralelos con el folklore universal, en un esfuerzo por refutar su origen celta<sup>38</sup>. El análisis de Krappe no es convincente; el autor del *Cifar*, al insertar otras historias extrañas, no combina libremente motivos

individuales, sino que, por el contrario, se adhiere en cada caso a una fuente única y constante. Para el segundo episodio, Krappe reunió varias versiones orientales que abarcan todo lo esencial en una misma serie<sup>39</sup>. Aquí el autor partió, según parece, de un cuento oriental que, a diferencia de muchos otros en el *Cifar*, embelleció con toques artúricos (el buque mágico, las Islas Dotadas, el soberano que no quería reír) y también con reminiscencias clásicas (*Heroidas*, VII). Fuera de estos episodios, el *Cifar* se opone a los relatos artúricos. Su religión es robusta y de ningún modo mística; sus protagonistas son virtuosos y de clase media, con aislados toques humorísticos. Ni siquiera en la última parte, un poco menos pedestre y didáctica, hay huellas de amor cortesano o de puro honor caballeresco.

El famoso *Amadís* contiene diversas alusiones a las leyendas artúricas, principalmente al *Tristán* (I, Cs. I y X; II, C. XLVIII; quizá también I, C. IV). La influencia artúrica, aunque no exclusiva, prevalece en los nombres propios, epítetos y títulos<sup>40</sup>. Las coincidencias de estilo son muchas; por ejemplo, las palabras-clave con las que Amadís se consagra al servicio de Oriana están modeladas sobre las de Lanzarote. Además de temas y aun de aventuras idénticos, en muchos episodios los mismos motivos se suceden en el mismo orden, lo que prueba que el *Amadís* imita las narraciones artúricas que han llegado hasta nosotros. Así, Amadís le recuerda al rey Lisuarte, que lo ha criado, su deseo de ser armado caballero; Lisuarte encarece las dificultades de la caballería y le sugiere que espere durante algún tiempo; como el joven insiste, el rey consiente y hace todos los preparativos necesarios; en el momento oportuno, Oriana pide al rey Perión que arme caballero a Amadís y el pedido es otorgado: estos incidentes, enlazados en idéntica secuencia, se narran a propósito de Lanzarote, de la Dama del Lago y del rey Arturo. Asimismo, Amadís envía a Gandalín como mensajero suyo; Oriana le muestra una ventana baja que da al huerto; Amadís se retira a dormir, luego se levanta, entra en el huerto y a través de la reja toma las manos de Oriana; ella insiste en mantener el secreto de su amor: aquí el *Amadís* combina en una sola cita dos pasajes del Lanzarote. En los libros III y IV, reelaborados por G. Rodríguez de Montalvo, hay episodios imitados del ciclo artúrico, algunos indirectamente a través de los primeros libros.

Bohigas Balaguer ha observado una imitación aún más importante: la trama central del *Amadís* coincide con la del *Lancelot*<sup>41</sup>. En ambos, un joven desconocido, de ascendencia real, es aceptado en la corte de un rey al que sirve lealmente, excepto en que se enamora de la mujer o de la hija del soberano. Hay dos vicisitudes importantes en el curso de estos lances amorosos: primero, el caballero rescata a su dama de manos de un raptor, ganando así su amor o la promesa de su amor; segundo, la dama, celosa por un informe falso, rechaza al caballero, quien pierde (o está a punto de perder) la razón y vive en soledad. La hazaña más importante de ambos héroes es la conquista de una morada maravillosa -la Joyeuse Garde o la Ínsula Firme- adonde llevan a sus damas en momentos de peligro. En ambas novelas representa importante papel un grupo de nobles, parientes del protagonista o del rey. Algunos magos protegen a los monarcas y a sus caballeros, otros les son hostiles; al final, figuran los romanos como enemigos vencidos. No menos significativa es la exaltación misma de la aventura, del honor, del amor y la indiferencia por otras formas de vida, en marcado contraste con las novelas originarias de la Península de los siglos XIV y XV. No se puede dejar de insistir en la importancia de la imitación en el *Amadís*. Ofrece una síntesis de los rasgos distintivos de una típica novela artúrica y encauza en esta dirección a la literatura caballeresca hasta la parodia de Cervantes: la despedida del caballero y de la infanta, así como la

cruel y pesada broma de Maritornes (*Quijote*, Parte I, Cs. XVI y XLIII), quizá puedan relacionarse por medio del primer encuentro de Amadís con Oriana, con la escena en que Lanzarote toma las manos de Ginebra a través de la reja<sup>42</sup>.

Entre 1360 y 1370 el mallorquín Guillem Torroella (o Torrella) compuso un poema, *La Faula*, en catalán provenzalizado con inserciones francesas<sup>43</sup> y narraba en él cómo había sido llevado sobre el lomo de una ballena a una lejana y feérica isla del levante. Allí vio un palafren, cuyas guarniciones estaban adornadas con la historia de Tristán e Isolda y de otros amantes; las campanillas de plata tocaban la melodía de uno de los *lais* de Tristán. Al llegar a un palacio recibió la bienvenida de Morgana y vio los retratos de muchos héroes de la corte de Arturo. Cuando ella alzó su anillo, el poeta vio a Arturo que miraba su espada y preguntó si era aquel el rey Arturo «que esperaban los bretones», puesto que él había leído en «los autores que escribieron acerca de las hazañas de los bretones» que Arturo había muerto en el campo de batalla. Arturo le explicó que, aunque herido mortalmente, Morgana lo había curado bañándolo en las aguas paradisíacas del Tigris y que ahora se mantenía en su vigor juvenil por la visita anual al Grial. Cuando el poeta quiso saber la causa de la melancolía del rey, se le hizo mirar la espada real, donde vio labradas figuras de avaros con los ojos vendados y de hombres valientes atados de pies y manos por la pobreza. Esta localización del palacio de Arturo en una isla del Mediterráneo vincula a *La Faula* con otras tradiciones sobre la supervivencia de Arturo. Quien lo escribió seguramente estaba familiarizado con ellas y las elaboró con libre fantasía.

El autor anónimo de *Curial e Güelfa* (1443-1460) revela cierta familiaridad con la ficción artúrica. Al comienzo del Libro II se refiere al *Tristan y Lancelot* catalanes. Cuando las damas se ríen al ver a Curial vestido con la camisa de su amada, éste se identifica como el «donzell de la cota mal tallada», figura desconocida en los *Tristanes* hispánicos y sugerida probablemente por la lectura del relato francés en prosa<sup>44</sup>. Entre las parejas que danzan en el sueño de Güelfa aparecen Tristán e Isolda, Lanzarote y Ginebra<sup>45</sup>. Sin embargo, otras referencias tienen un tono hostil y el personaje artúrico más citado es el cruel Brehus-sens-pietat (Brehus sans Pitié). Se representa a Tristán y a Lanzarote gozando fácil fama de valientes, puesto que no se los llama jamás para competir con los caballeros aragoneses<sup>46</sup>. La forma de encarar la aventura y el amor está muy alejada del ideal artúrico. De hecho, el realismo predomina sobre lo novelesco y se prefiere la literatura de la antigüedad clásica y de Italia a la «materia de Bretaña».

La novela catalana de *Tirant lo Blanc*, de alrededor de 1460, presenta sentimientos más afines. Los personajes exaltan la Tabla Redonda<sup>47</sup> y el héroe mismo descende de un capitán de Uther Pendragon (aspiración común entre los nobles de ese período, como señala Riquer en su introducción)<sup>48</sup>. Las paredes del palacio de Constantinopla están adornadas con retratos de los amantes artúricos y con escenas de la búsqueda del Grial<sup>49</sup>, como ocurría con los muros de los castillos aragoneses y catalanes de la época. Ginebra e Isolda asisten realmente a una fiesta que ofrece el Emperador de Constantinopla<sup>50</sup>. El hada Morgana llega en busca de Arturo, acompañada por sus doncellas, Honor, Castidad, Esperanza y Belleza. El emperador le informa que tiene en su corte a un caballero cuyo nombre es desconocido, pero que posee una espada maravillosa<sup>51</sup>. Morgana reconoce en él a su hermano y escucha una elaborada disertación moral. Cuando alza su anillo hasta los ojos de Arturo, éste sale de su trance, saluda al emperador y todos se unen en una danza. Este relato describe evidentemente

un típico interludio cortesano y muestra cómo el rey Arturo había invadido aun el campo del espectáculo dramático.

El lector percibirá, sin embargo, que *La Faula* ha sugerido varios rasgos de este interludio (Morgana y sus doncellas alegóricas, el papel del anillo y del discurso moral de Arturo). Del mismo modo, una balada sobre Tristán cantada por la emperatriz<sup>52</sup>, parece haber sido sugerida por el romance castellano existente<sup>53</sup>. Riquer ha señalado que el título, el Conde de Joiosa Guarda, bien pudo haber derivado no del castillo de Lanzarote, sino del poema de Jacme March (1370) sobre la ciudad alegórica de Joiosa Guarda, refugio de los leales amadores. Parece, pues, que, en contraste con el *Amadís*, la influencia directa de la novela artúrica sobre el *Tirant* fue escasa. No hay préstamos verbales ni imitación comprobada y la atmósfera es totalmente diferente, realista y humorística, como observó Cervantes con simpatía comprensible (*Quijote*, Parte I, C. VI).

Como ejemplo final de la invasión de la materia artúrica en la literatura peninsular se puede citar un episodio, *Estoria de dos amadores*, que Juan Rodríguez del Padrón insertó en su *Siervo libre de Amor* (ca. 1440), la primera novela sentimental castellana<sup>54</sup>. Ardanlier, hijo del rey de Mondoya, huye de su padre que se opone a sus amores con Liessa y vive con ella en un palacio construido en la roca. Siete años más tarde, cuando han salido de caza, el padre reconoce a sus sabuesos, se precipita hacia el palacio y mata a Liessa. A su regreso, Ardanlier se suicida y un amigo construye un suntuoso monumento a los amantes. El palacio permanece encantado hasta que llega el trovador gallego Macías. En ello puede haber reminiscencias de la Casa de la Sabia Doncella del *Tristan*<sup>55</sup> y de un incidente de la *Suite du Merlin* (Huth Merlin)<sup>56</sup>, relacionado probablemente con la leyenda de Inés de Castro. Es bastante curioso que la versión de este último incidente en el *Baladro del Sabio Merlin*, tal como se publicó en 1535, parezca ofrecer huellas de la reelaboración de Rodríguez del Padrón<sup>57</sup>.

A modo de conclusión puede señalarse que la difusión de las leyendas artúricas en España y Portugal presenta rasgos típicos de las literaturas hispánicas. Se conocieron inicialmente en versiones francesas y se pusieron de moda en una *élite* aristocrática. Más tarde la literatura vernácula las absorbió y adaptó al gusto y temperamento del pueblo. Se redujo al mínimo el elemento místico y se puso de relieve la acción. Al aclimatarse de este modo estimularon la composición de obras originales<sup>58</sup>. A fines del siglo XV, cuando las tendencias medievales se combinaron con las del Renacimiento, la antigua y estilizada representación de la vida de esas novelas se contagió del vigor y maestría artísticos del nuevo movimiento. *Tirant*, el *Amadís* de Montalvo y el *Palmerín* con sus secuelas alcanzaron inmensa popularidad e iniciaron una nueva moda novelística en toda Europa. Además de su notable influencia sobre la narrativa y el drama modernos, esta moda literaria dejó significativo vestigio en la toponimia del Nuevo Mundo: los nombres de *California* y *Patagonia* parecen atribuibles a episodios del *Esplandián* y del *Primaleón*, continuaciones del *Amadís* y del *Palmerín* respectivamente<sup>59</sup>.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

