

EL CABALLERO Y LA IMAGEN DE LA AMADA: EL EPISODIO DE LAS GOTAS DE SANGRE EN LA NIEVE DE *PERCEVAL* A *PARZIVAL*

Fernando Carmona Fernández
Universidad de Murcia
Fernando Carmona Ruiz
Universidad de Friburgo (Suiza)

El pasaje de las tres gotas de sangre en la nieve marca un punto culminante de la narración de *Perceval* y es un episodio, tras el del Grial, que viene a cerrar la primera parte consagrada a nuestro protagonista. Aquí, se facilita el encuentro con Arturo y su corte; se resuelve el castigo pendiente al senescal Keu; Perceval se manifiesta como el mejor de los caballeros; el pasaje señala una nueva concepción ideológica de la narración, es decir, la aparición de un nuevo *sen* en el *roman*; sin olvidar el lirismo y la belleza de este momento narrativo que no deja de atraer a lectores y a estudiosos.

El lirismo de este pasaje parece cerrar una narración que se inicia con el exordio primaveral del comienzo de la obra¹. El adolescente ingenuo y en estado salvaje del principio, que al llegar la primavera se dedica a cazar, se convertirá, en el pasaje final de las gotas de sangre, también primaveral, en el caballero que, trascendiendo el erotismo cortés, es capaz de transformarlo en contemplación. Por tanto, el caballero más capacitado para llevar a cabo la aventura del Grial. Perceval no regresa a la corte artúrica con la dama más bella para contraer matrimonio como otros caballeros en narraciones anteriores sino con su imagen contemplada en las gotas de sangre sobre la nieve.

La segunda parte del *roman* no está consagrado, como los precedentes romans, a restablecer el equilibrio entre amor y caballería, sino a llevar a cabo una aventura extraordinaria que le

1 Chrétien inicia su narración con unos versos propios del típico exordio primaveral de la poesía amorosa trovadoresca: «Ce fu au tans qu'arbre florissant,/ fueillent boschaige, pré verdissent,/ et cil oisel an lor latin/ dolcemant chantent au matin/ et tote riens de joie anflame/ que li filz a la veve dame (...).», D. POIRION, (ed.), París, 1994, vv. 69-74 (se cita en adelante por esta edición).

hace reparar sus faltas personales². Su culpa fundamental ha sido *ver sin comprender*: ha visto a su madre caer, al despedirse de ella, pero no ha *comprendido* su aflicción que, como sabrá después, le ha causado la muerte; o *verá* el grial del que se le escapa su significación al no hacer las preguntas salvadoras.

La aventura de nuestro héroe es el recorrido que lleva del *ver* al *saber*, de la *imagen* al *conocimiento*. Al principio de la narración *ve* ángeles, pero después *sabrá* que son caballeros cuyas armaduras refulgen al sol; confunde la tienda de campaña de un caballero con una iglesia; entra en la corte de Arturo como un ignorante que desconoce el comportamiento cortés; vence al caballero Rojo sin comprender la trascendencia de su acto, etc. En este sentido, *Perceval* es un relato de *aprendizaje* que transcurre entre la percepción de la imagen y el conocimiento de su significación. Así, el título que le da Chrétien de Troyes, *Cuento del Grial*, es emblemático al referirse a un objeto que oculta su significación tanto a los personajes novelescos como al lector; es, pues, representativo del protagonismo de la imagen en la narración³.

De aquí, la importancia de la escena de las gotas de sangre en la nieve que vamos a considerar. Por primera vez en el relato, tiene lugar el encuentro entre la *imagen* y su *significación*. Perceval sabe *ver* en las gotas de sangre en la nieve a su amada; es decir, pasar de la *visión* a la *comprensión* y la *contemplación*. A partir de este momento, nuestro caballero se ajusta al nuevo modelo caballeresco de Chrétien y será capaz de llevar a cabo la búsqueda del Grial.

El pasaje encuentra curiosas modificaciones en el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach y desaparecerá del libreto de la ópera de Wagner. El análisis comparativo de los textos francés y alemán puede revelarnos peculiaridades, formas de discurso y concepciones narrativas propias de cada autor.

Antes de presentar la escena, facilitaremos al lector la ubicación del pasaje en el contexto narrativo de ambas obras:

El rey Arturo, sorprendido y lleno de admiración por las victorias del joven que de forma torpe e ingenua se presentó un día en la corte y que no cesa de enviarle temibles enemigos ven-

2 *Perceval*, como las novelas anteriores más representativas de Chrétien de Troyes, *Erec et Enide* e *Ivain*, está construida en forma de díptico, en cuya primera tabla, o primera parte, nuestro héroe se realiza como caballero venciendo a los enemigos que ponen en peligro la *pax artúrica* y regresa triunfador y merecedor de su dama –Enide o Laudine, en correspondencia con los relatos señalados. La segunda parte, o segunda tabla del díptico, arranca de una crisis de la pareja en la que el caballero se deja llevar por el amor conyugal olvidando la caballería (*Erec*); o, a la inversa, olvida volver con su amada finalizado el plazo convenido (*Ivain*). En *Perceval*, la crisis *amor/caballería* está ausente. Con la derrota que propina a Keu quedan resueltas las crisis abiertas anteriormente (M. de RIQUER, 1968: 140-142) y preparado para la búsqueda del Grial. No es extraño, por tanto, que la segunda parte esté casi toda consagrada a otro caballero, Gauvain.

3 Se ha caracterizado como «novela-espejo» y como «objeto hermenéutico» a interpretar (F. DUBOST, 1998: 18). Las escenas tienen una composición *a modo especular*. Cuando la madre del joven *ve* que su hijo se aleja, se desvanece y el muchacho *«miró y vio caída/ a su madre a la entrada del puente»* (vv. 623-4). En Beaurepaire, los caballeros miran a Perceval que mira a Blancaflor callado y todos miran a la pareja (vv. 1855-1874). En el Castillo del Grial, los asistentes miran a Perceval que, a su vez, *ve* pasar el cortejo (vv. 3196, 3202, 3243, 3300). La escena se desarrolla en la alternancia de mirada y de luz. En la escena de las gotas de sangre en la nieve, toda la corte lo *observa*, mientras él se sumerge en la *contemplación*. F. Dubost, que hace estas observaciones, señala que el texto habla por imágenes «en el sentido visual del término» (1998: 95).

cidos que le rinden homenaje, decide salir en su busca. Al llegar la noche, Arturo y su corte acampan en una pradera junto a una floresta. Por la noche, cae la nieve y toda la floresta aparece nevada. Perceval se levanta como todas las mañanas en busca de aventuras y se dirige por la blanca pradera en dirección al campamento de Arturo. Pero le acaece la siguiente aventura: contempla la escena de una bandada de ocas que huyen veloces de un halcón que las persigue. Éste ataca a una que queda rezagada abatiéndola sobre la nieve pero, a continuación, levanta el vuelo y abandona su presa. Perceval espolea su caballo hacia el lugar del ave herida que también echa a volar a la llegada del caballero dejando tres gotas de sangre sobre la nieve. La huella del cuerpo en la nieve y las gotas de sangre recuerdan a Perceval «el fresco color que había en el rostro de su amiga» de manera que se apoya en su lanza para contemplar aquella visión quedando ensimismado y pasando así parte de la mañana. Los escuderos de la hueste de Arturo que acampan cerca observan su presencia (*Perc.* 4160-4215 y *Parz.* 281, 9-283, 26)⁴.

Los versos correspondientes a esta escena los reproducimos a continuación. No se transcribe, por su extensión, los de la segunda parte del pasaje que narra las interrupciones que sufre nuestro caballero en su estado de contemplación y que resumimos también:

Los escuderos extrañados por la presencia del caballero que parece dormir apoyado en su lanza acuden a la tienda de Arturo que aún no se ha despertado. En la entrada de la tienda encuentran a Saigremor a quien Arturo permite que traiga al desconocido, aunque acabará dando con sus huesos en el suelo al intentar arrancar a Perceval de su contemplación. Peor parado quedará Keu al repetir semejante empresa. Galván, no por la fuerza de las armas, sino con palabras corteses, conseguirá llevarlo al campamento. Será reconocido como el caballero buscado, y es recibido con alegría general y fiestas que duraron hasta el día siguiente (*Perc.* 4216-4609 y *Parz.* 283, 27-311, 29).

Los trescientos noventa y tres versos de esta segunda parte del pasaje de *Perceval*, Wolfram los ha convertido en ochocientos sesenta y seis; y los cincuenta y cinco de la señalada primera parte se han convertido en el texto alemán en setenta y siete. El siguiente cuadro de ambos textos puede facilitarnos el análisis comparativo de esta primera parte del pasaje. Las palabras en negrita muestran el campo semántico acorde con el proceso contemplativo de Perceval y Parzival:

<i>Perceval</i> (vv. 4160-4215)	<i>Parzival</i> (vv. 281, 10-283, 26)
1) PRESENTACIÓN	1) PRESENTACIÓN
La nuit , an une praerie , Lez une forest sont logié Cele nuit ot il bien negié , que mout froide estoit la contree, et Percevox la matinee	welt ir un hœren war sî komn Parzivâl der Wâleis? von snêwe was ein niwe leis des nahtes vast ûf in gesnît . ez enwas iedoch niht snêwes zît,

⁴ En cuanto a la edición de *Parzival*, utilizamos y citaremos a continuación la de K. Lachmann revisada por D. Kühn (1994).

fu levez si com il soloit,
qui querre et ancontrer voloit
aventure et chevalerie,
et vint droit an la **praerie**
ou l'oz le roi estoit logiee,
qui fu gelee et **annegiee** (4160-70)

[Por la noche, en una pradera,
junto a una floresta acamparon.
Tanto nevó durante hasta el amanecer
que estaba helada toda la comarca.
Perceval al amanecer
se levantó como era su costumbre,
pues quería buscar y encontrar
aventuras y hechos de armas;
y llegó derecho hasta la pradera,
donde la hueste del rey acampaba
que estaba helada y nevada.]

istz als ichz vernomen hân.
Artûs der meienbære man,
swaz man ie von dem gesprach,
zeinen pfinxten daz geschach,
odr in des meien bluomenzît.
Waz man im süezes luftes gît!
Diz mære ist hie vast undersniten,
ez parriert sich mit **snêswes** siten.
sîne valkenær von Karidœl
riten sâbnts zem Plimizœl
durch peizen, dâ si schaden kuren.
ir besten valken si verluren:
der gâhte von in balde
und stuont die **naht** ze walde.
von überkrûphe daz geschach
daz im was von dem luoder gâch.
die **naht** bî Parzivâle er stuont,
da in bêden was der walt unkuont
und dâ se bêde sêre vrôs.
dô Parzivâl den tac erkôs,
im was **versnît** sîns pfades pan:
vil ungevertes reit er dan
über ronen und [über] manegen stein.
der tac ie lanc hôher schein.
ouch begunde liuhten sich der walt,
wan daz ein rone was gevalt
ûf einem plân, zuo dem er sleich (281, 10-
282, 11)

[¿Queréis oír ahora
dónde está Parzival el galés?
Había caído nieve sobre él sin parar,
durante la noche,
aunque no era tiempo para la nieve,
según he oído.
Arturo, el hombre del hermoso mayo,
todo lo que se ha contado de él,
ha sucedido en Pentecostés o
en el tiempo florido de mayo.
Se le atribuyen dulces aires...
La historia muestra contrastes:
mayo y nieve se mezclan...
Sus halconeros de Karidól
cabalgaron por la noche a Plimizol,

para cazar, pero tuvieron mala suerte:
 su mejor halcón se perdió.
 Se alejó rápido
 y permaneció toda la noche en el bosque.
 Tenía el buche lleno, ésa era la razón,
 a pesar del reclamo se alejó.
 Pasó la noche junto a Parzival,
 pues ambos desconocían el bosque
 y los dos tenían mucho frío.
 Cuando Parzival vio alborear,
 el camino estaba cubierto por la nieve.
 Cabalgó por tierras rudas y sin caminos,
 sobre troncos y piedras.
 Cuanto más avanzaba, más claro era el día
 y más se aclaraba también el bosque.
 En una pradera había un árbol caído,
 hacia al que fue cabalgando despacio.]

2) NARRACIÓN

Et einz que il venist as tentes,
voloit une rote de gentes
 que la **nois** avoit **esbloïes**.
Veües les a et oïes,
 qu'eles s'an aloient **fuiant**
 por un faucon qui vint bruïant
 après eles de grant randon,
 tant c'une an trova a bandon
 qu'ert d'antre les altres sevreë,
 si l'a ferue et si hurtee
 qu'ancontre terre l'abati.
 Mes trop fu tart, si s'an parti,
 il ne la volt lier ne joindre.
 Et Percevox comance a poindre
 la ou il ot **veü** le **vol**.
 La gente fu ferue el col,
 Si seinna.III. gotes de **sanc**
 qui expandirent sor le **blanc**,
 si sanbla natural **color**.
 La gente n'a mal ne dolor
 qu'ancontre terre la tenist
 tant que il a tans i venist;
 ele s'an fu ençois **volee** (4171-93)

2) NARRACIÓN

(Artûs valke al mite streich),
 dâ wol tûsent gense lâgen.
 dâ wart ein michel gâgen.
 mit hurte vlouger under sie,
 der valke, und sluog ir eine hie,
 daz sim harte kûme enbrast
 under des gevallen ronen ast.
 ûz ir wunden ûfen **snê**
 vieln drî **bluotes** zâher **rôt**,
 die Parzivâle fuogten nôt.
 Von sînen triwen daz geschach (282, 12-23)

[El halcón de Arturo fue con él
 hasta donde se hallaban mil gansos,
 fuertemente se graznó allí.
 Voló hacia ellos con dura embestida,
 el halcón golpeó a uno,
 que difícilmente escapó
 y que se ocultó en el ramaje del tronco caído.
 El ganso sintió dolor por remontar el vuelo,
 de su herida cayó sangre,
 tres gotas rojas en la nieve,
 que apenaron a Parzival,
 por su fidelidad amorosa.]

[Antes de llegar a las tiendas,
vio volar una bandada de ocas,
a los que la nieve había deslumbrado.
Vio y oyó
cómo iban huyendo
ante un halcón que irrumpió ruidoso
tras ellas con veloz impulso
hasta encontrar a una separado,
que se había alejado de las otras;
la atacó y golpeó de tal modo
que la abatió contra el suelo.
Pero partió sin demora
y no quiso atraparla ni llevársela.
Perceval aguijó su caballo
allí a donde había visto el vuelo.
La oca estaba herida en el cuello,
y derramó tres gotas de sangre
que se esparcieron sobre el blanco,
y todo era de un color natural.
El ave no tenía daño ni dolor
que la retuviera en el suelo,
así que, antes de que él llegara,
había levantado de nuevo el vuelo.]

3) CONTEMPLACIÓN

et Perceva**x vit** defolee
la **noif** qui soz la gente jut,
et le **sanc** qui ancor **parut**.
Si s'apoi**a** desor sa lance
por **esgarder** cele **sanblance**,
que li **sans** et la **nois** ansamble
la fresche **color** li **resanble**
qui est an la face s'amie,
et panse tant que il s'oblie.
Que ausi aloit an son **vis**,
li **vermauz** sor le **blanc** asis
come les gotes de **sanc** furent
qui desor le **blanc** **aparurent**.
An l'**esgarder** que il feisoit
li ert avis, tant li pleisoit,
qu'il **veïst** la **color** novele
de la **face** s'amie bele.
Perceva**x** sor les **gotes** muse
tote la **matinee** et use

3) CONTEMPLACIÓN

do er die bluotes zäher **sach**
ûf dem **snê** (der was al **wîz**),
dô dâhter ›wer hât sînen vlîz
gewant an dise varwe clâr?
Cundwier âmûrs, sich mac für wâr
disiu varwe dir gelîchen.
Mich wil got sælden rîchen,
sît ich dir hie gelîchez vant.
gêret sî diu gotes hant
und al diu créatiure sîn.
Condwîr âmûrs, hie lît dîn schîn.
sît der **snê** dem bluote **wîze** bôt,
und ez den **snê** sus machet **rôt**,
Cundwîr âmûrs,
dem glîchet sich dîn bêâ curs:
des enbistu niht erlâzen.<
des heldes ougen mâzen,
als ez dort was ergangen,
zwên zäher an ir wangen,

tant que hors des tantes issirent
escuier qui muser le **virent**
et cuiderent qu'il somellast (4194-4215)

[Cuando Perceval vio hollada
la nieve en la que cayó el ganso,
y la sangre que al momento apareció,
se apoyó en su lanza
para contemplar aquella visión,
pues la sangre y la nieve juntas
le recordaban el fresco color
que había en el rostro de su amiga;
y queda tan pensativo que se enajena,
pues del mismo modo estaba en su cara
posado lo bermejo sobre lo blanco
como las tres gotas de sangre
que sobre la blanca nieve aparecieron.
En esta contemplación,
le pareció, tanto le agradaba mirarlo,
estar viendo el fresco color
del rostro de su bella amiga.
Perceval absorto en las tres gotas,
pasó buena parte de la mañana
hasta que salieron fuera de las tiendas
unos escuderos que, viéndole de ese modo,
pensaron que estaba durmiendo.]

den dritten an ir kinne.
er pflac der wâren minne
gein ir gar âne wenken.
sus begunder sich verdenken,
unz daz er unversunnen hielt:
diu starke minne sîn dâ wîelt,
sölhe nôt fuogt im sîn wîp.
dirre varwe truoc gelîchen lîp
von Pelrapeir diu kûnegin:
diu zuct im wîzenlîchen sin.
sus hielt er als er sliefe
wer dâ zuo zim liefe?
Cunnewâren garzûn was gesant:
der solde gegen Lalant (282, 24-283, 26)

[Cuando vio las gotas de sangre,
sobre la muy blanca nieve,
entonces pensó: »¿Quién aplicó su arte
a este hermoso color?
Condwiramurs, en verdad se puede
este color comparar a ti.
Dios quiere acrecentar mi felicidad,
pues he encontrado aquí algo que se te asemeja.
Bendita sea la mano de Dios
y todas sus criaturas.
Condwiramurs, aquí está tu imagen.
Así como la nieve ofreció el blanco a la sangre,
y ésta enrojeció,
así sucede, Condwiramurs, con tu bello cuerpo:
no puedo apartarme de él.«
Los ojos del héroe reprodujeron justamente
lo que tenía delante:
dos gotas por las mejillas
y la tercera por la barbilla.
Sentía por ella verdadero amor,
sin engaños.
Se sumió en sus pensamientos,
hasta quedarse inmóvil, en trance.
El poderoso amor lo tenía fascinado,
motivo de ello era su mujer.
Los colores se parecían mucho
a la reina de Pelrapeire,
que le había robado el sentido.
Se mantenía en el caballo, como si durmiera.
¿Quién es el que corre hacia él?
Era un escudero de Cunneware,
enviado a Lalande como mensajero.]

Si el relato sobre nuestro héroe arrancaba con un paisaje primaveral en el que nuestro joven ignorante descubre la caballería, ahora parece cerrarse con un paisaje nevado en tiempo de primavera que no deja de sorprender al autor alemán. Pero ambos paisajes y pasajes se complementan. El primaveral del comienzo representa, en la poesía lírica, el despertar del sentimiento amoroso⁵; el segundo, en nuestro relato, su plena realización yendo más allá de la *fin'amors*⁶.

La aventura caballeresca, por primera vez, es la interiorización de algo visto por nuestro héroe; el paso de la *visión* a la *contemplación*. La *mística especulativa* desarrolla su actividad hacia la mitad del siglo XII. Bernardo de Claraval traza un itinerario de conducta que va de la *humildad*, a la *caridad* y la *justicia* para desembocar en la *contemplación* que es un acto de amor. La vida del nuevo caballero cristiano que representa Perceval es, frente a las *artes amatorias* ovidianas enseñadas en las escuelas profanas, un *arte de amar* a lo divino que reconduce el amor del hombre a su Creador, según afirma Guillermo de Saint Thierry, amigo de Bernardo. Isaac Stella –abad del monasterio de este nombre de 1147 a 1169– organiza un recorrido metafísico que va de la *razón* (capaz de percibir las formas incorpóreas de las cosas corporales) al *intellectus* (facultad de percibir las formas de las cosas incorpóreas) y, finalmente, a la *intelligentia* (capaz de recibir la iluminación divina y elevarse hasta la misma fuente de la luz).

Junto al foco cisterciense que representan los nombres referidos, los agustinos de San Víctor se orientan también a la contemplación de Dios por el amor sin olvidar que el conocimiento místico es inseparable del filosófico. Para Hugo (1096-1141), la mística corona la filosofía y traza un itinerario intelectual que arranca del conocimiento del *trivium* y del *quadrivium*. Los Victorinos señalan tres formas de conocimiento gradual: *cogitatio*, cuando la imagen de un objeto se presenta a la conciencia surgiendo de la experiencia sensible o de la memoria; *meditatio*, búsqueda y discernimiento que distingue lo verdadero de lo falso; y *contemplatio*, percepción de la verdad en visión intuitiva y sintética. E. de Bruyne resume así: «El pensamiento pasa de una noción a otra, la meditación se dirige hacia un objeto único, la contemplación posee la multiplicidad con una sola mirada» (II, 1959: 243). Al conocimiento contemplativo, se une la dicha de su posesión («Propium est contemplationi iucunditatis»); *iucunditas* no exenta de erotismo que se ha relacionado con el *joi trovadoresco* (A. PULEGA, 1955: 48). Ricardo de San Víctor (m. 1173) señala que la contemplación no es exclusiva de la vida religiosa y puede extenderse al mundo visible. Hugo su maestro, se refería a la contemplación de las cosas sensibles en sí mismas

5 En la *amplificación* que hace Wolfram de los versos iniciales de Chrétien, la madre sospecha del «canto de los pájaros cuya dulzura penetraba en su corazón» (118, 14-16) y podía desarrollar su espíritu *cortés* y caballeresco; lo que hace que ordene matar todas las aves.

6 La primera parte de la narración que corresponde a la primera mitad de versos (4.611 de un total de 9.234) hasta la llegada de la Doncella de la Mula, que tiene lugar tras el pasaje que comentamos, sería el verdadero roman de *Perceval*. La consagración del resto del relato a Gauvain se hace inevitable ya que Perceval situado en un plano espiritual, más allá de la crisis sentimental y social que reabría una segunda parte en la narración de las novelas anteriores, sólo puede dar paso a una crisis espiritual que es a la que nos refiere el único pasaje referido a nuestro caballero en esta segunda parte, el encuentro con los penitentes y el ermitaño en un Viernes Santo (vv. 6217-6518). La narración cortés pasa, pues, de *sociológica* a *teológica*. La aventura cortés mundana ha quedado superada tras el paso por el castillo del Grial y, sobre todo, tras la escena que nos ocupa.

(«Homo munitus est foris sensualitate ad visibilia contemplanda»). La contemplación engendra el éxtasis caracterizado por Ricardo en tres momentos: *dilatatio mentis*, cuando el alma se *dilatata* por la intensidad de su sentimiento; *sublevatio mentis*, *sobreelevada* cuando lo hace por la llamada del amor y el gozo; y, finalmente, *alienatio mentis*, que es *pérdida de la conciencia* de individualidad entregada al objeto (E. de BRUYNE, II, 1959: 244-5).

Andrea Capellani, en su *De amore*, compuesto en fecha cercana al *Perceval*, define este sentimiento como pasión originada de la *visión*, y el *pensamiento* del otro sexo («ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus») ⁷. No es posible este sentimiento sin *visio* ni *cogitatio*, pero Perceval va más allá de mero *amor natural*. Pasando a la *meditatio* y a la *contemplatio* llega a la contemplación de la misma Belleza.

Chrétien utiliza elementos descriptivos de la mujer como el contraste del blanco y el rojo empleado desde su primer *roman* ⁸ dentro de una tradición literaria tópica e idealizadora en la que los cabellos rubios como el oro, cuellos y tez blancos como el marfil y el lirio y mejillas sonrosadas como las más bellas rosas ⁹. Sin embargo, estos elementos descriptivos buscan una nueva significación en el texto de Chrétien ¹⁰.

El pasaje reproducido en el cuadro anterior lo hemos organizado en tres movimientos sucesivos: presentación, narración y contemplación. En el primero (vv. 4160-70), se presenta el paisaje en el que se encuentra Perceval. Los términos referidos a la *pradera* y a la *nieve* protagonizan estos versos por su repetición y por su ubicación al final del octosílabo (4160 y 4168; 4162 y 4170); en contraposición, los referidos a la *noche* inician el primero y tercer versos (4160 y 4162). El contraste entre la blancura de la nieve y la oscuridad de la noche, esbozado en los versos iniciales, se resuelve con la llegada del amanecer, momento de inicio de la «aventura y caballería» de Perceval (4167).

En el verso 4171, se inicia la parte *narrativa* del pasaje: la blancura de la nieve con la llegada de la luz del día provoca un resplandor que va a tener un doble efecto: deslumbrar a una

7 I. CREIXELL, (ed.), 1985: 54. Al final de este primer capítulo sobre *Quid sit amor*, al que corresponde la cita. Andrea añade: «Est igitur illa passio innata ex visione et cogitatione» (Íd.: 56)

8 Enide, en *Erec*, es descrita combinando el color blanco y rojo (427-30) y Soredamor, en *Cligès*, con un rostro que combina la rosa y el lirio (vv. 817-20). Sobre esta combinación de colores en la descripción femenina en la lírica provenzal, cf. M. de RIQUER, 1968: 164-7.

9 Sobre la tradición literaria latina medieval, cf. «La belleza femenina» en E. de BRUYNE, II, 1959: 182-213.

10 Desde las primeras aventuras de nuestro héroe, el color rojo es una forma de expresar su identidad: vence al Caballero Rojo, viste las armas de éste y toma su nombre y es designado por este color. Blancaflor, como indica su nombre, representa el *blanco* y su rostro es la síntesis de ambos colores. Ambos protagonizan también la escena del Grial y señalan el proceso de espiritualización del héroe. Sobre la recurrencia de los colores en el relato, cf. M. SZKILNIK, 1998: 51-55; S. POTTERS, 1977 y D. POIRION, 1977: 152-158. J. Frappier señala el origen de la asociación de la nieve, la sangre, el pájaro y la persona amada en una saga irlandesa de probable origen céltico. En ella se cuenta que una joven ve a un cuervo beber sangre de un ternero sobre la nieve; y dice que sólo amaré al hombre adornado por los tres colores: cabellos negros como el cuervo, mejillas rojas como la sangre y cuerpo blanco como la nieve (1972: 134). La presencia de los tres colores y del cuervo en el pasaje correspondiente de *Peredur* confirma a Frappier la importancia, como fuente, del relato irlandés (1972: 135).

ocas que vuelan y, a continuación, originar la *visión* de Perceval, de aquí la importancia que tiene a partir de este momento el verbo *ver* (4174, 4185, 4194, 4209, 4214) o sinónimos (*parut*, 4196 y *aparurent*, 4206; *esgarder*, 4198 y 4206; *resenble*, 4200,); y los términos relacionados con el sentido de la vista, (*sanblance*, 4198; *color*, 41189 y 4200; *sanc*, 4187, en contraste con *blanc*, 4188; contraste armonizado en el 4200: «que li sans et le nois ensamble»).

La parte *narrativa* prepara la *contemplativa*. El deslumbramiento de las ocas (*esbloies*, 4173) anticipa el éxtasis causado por las imágenes visuales de Perceval que tiene lugar a partir del verso 4194 que inicia el tercero de los movimientos señalados, el *contemplativo*; y en donde el léxico referido se concentra para producir un efecto de luz y color (4194-4215).

La parte narrativa es dinámica y se caracteriza por el movimiento. Se alude al galope de Perceval dirigiéndose a las tiendas que se encuentran en la lejanía (4171), a la bandada de ocas que se alejan fugitivas («aloient fuiant», 4175) ante la irrupción *ruidosa* del halcón («qui vint bruiant», 4176) y su acometida descrita con las expresiones propias de la violencia de un ataque caballeresco armado («si l'a ferue et si hurtee/ qu'ancontre terre l'abati», 4180-1). A continuación, el halcón deja a la oca en el suelo y prosigue su vuelo (4182-3), lo que hace también la oca al acercarse el trote del caballo de Perceval («ele s'an fu ençois volee», 4193). Esta parte se abre, pues, con el movimiento de Perceval y el vuelo de las aves (4171-2) y se cierra, de forma semejante, con la llegada de aquél y el vuelo de la oca herida, en unos versos que son una réplica de aquellos (4192-3).

Frente a esta escena de movimiento en donde predominan verbos que lo expresan (incluso las gotas de sangre del ave se presentan *esparciéndose* en la nieve, 4188), se inicia a continuación a una escena estática que da lugar a la contemplación de las gotas. Perceval queda inmobilizado, apoyado en su lanza (4197), reducido a su *mirada*. En los veintidós versos que componen esta escena (4194-4215), predominan los verbos que hacen referencia a la visión y contemplación del caballero. El primer verso se abre con *voir* (*ver*) y el tercero acaba con *paroir* (*parecer*) (4194 y 4196). Ambos verbos hacen referencia a la percepción sensorial inmediata, a lo que *se ve* y *parece* directamente. Cuando Perceval se inmoviliza contemplando la nieve y la sangre, aquellos verbos son reemplazados por *esgarder* y *aparoir* (4198 y 4206). *Aparoir* (*aparecer*), en correspondencia con *paroir*, que cierra también el verso y el periodo oracional (4205). El paso de *voir-paroir* a *regarder-aparoir* representa el tránsito de la percepción sensorial a la contemplativa por medio del conocimiento analógico al que hacen referencia los términos *sanblance* y *resanble* (4198 y 4200) lo que permite que la sangre y la nieve se conviertan en el rojo y el blanco; y ambos colores le lleven al rostro de su amada. Diríamos que es el paso de la *cogitatio* a la *meditatio*, de la *imagen* a la *razón*, de la *dilatatio* a la *sublevatio*.

El verso 4202 («et panse tant que il s'oblie») señala el paso de la *meditatio* («panse») a la *contemplatio* («s'oblie») como tal; es decir, de la *razón* a la *inteligencia*, de la *sublevatio* a la *alienatio*. El verbo *s'oblier* tiene una significación semejante al *s'oblidar* provenzal que en la forma reflexiva significa quedar *alienado* o enajenado¹¹.

11 Tiene la acepción de «perder el conocimiento, quedar fuera de sí, no poseerse más», cf. E. LEVI, Heidelberg, 1973: 264.

El *enajenamiento* de nuestro caballero le lleva a una nueva visión. El verbo *voir* reaparece («qu'il veïst la color», 4209) para señalar el paso de la *percepción* de la nieve y la sangre a la *visión* del *color*; es decir, los elementos naturales se han convertido en *blanco* y *rojo*. Hemos pasado de la comparación o *analogía* que parece evocar el verso 4200 («la fresche color li resamble») a su visión directa. Ahora *ve* el *color* directamente más allá de su expresión material de nieve o sangre. Y nuestro caballero es llevado al rostro de su amada en el que se armonizan a la perfección ambos colores; y, tras ellos, también a la visión de la divinidad que los armoniza ya que Dios es *Blancura*, Inteligencia y Luz, y a la vez es *Rojo* que se manifiesta en Amor y Calor. Tomás Gallo, abad de Verceil (m. 1246), continuará y resumirá el pensamiento místico de los Victorinos afirmando esta armonía: «indicibiliter se candidum et rubicundum ostendit (Deus) [...] ita ut nihil aliud sit sua luciditas quam sua igneitas, nec minus igneitas quam luciditas» [(Dios) se presenta indeciblemente blanco y rojo... de tal manera que su luz no es otra cosa que su calor y no es menos su calor que su luz] (E. de Bruyne, III, 1959: 76)¹².

La unión armónica de amor y conocimiento, del Bien y lo Bello, que caracteriza la estética mística, permite la espiritualización del sentimiento amoroso de Perceval. En este pasaje, el conocimiento se convierte en amor, y viceversa. Nicolás de Cusa celebrará el semblante de la mujer como espejo de Dios: «Mulier pulchra ad admirationem pulchritudinis infinitae incitat» (E. de BRUYNE, II: 211). La mujer hermosa llevada a la admiración de la belleza infinita parece trazar el itinerario de nuestro caballero¹³.

Si pasamos a considerar el texto de Wolfram, observamos que recurre a una *amplificatio* de tipo explicativo. En los primeros versos reproducidos de Chrétien (4160-4), en una especie de fundido encadenado cinematográfico, la pradera nevada a la que llega Arturo con su hueste se convierte en la misma en la que se presenta nuestro héroe. El juego de imágenes visuales señaladas en el texto francés desaparece para escuchar en el relato alemán la voz del narrador con una llamada al público: «welt ir nu hoern wie Artûs / von Karidœl ûz sîme hûs / und ouch von sîme lande schiet, / als im din messenîe riet?» (280, 1-2)¹⁴. El libro sexto al que corresponde este pasaje arranca con una llamada al público para, a continuación, en una veintena de versos,

12 J. Frappier, en un fino análisis que hace del pasaje, apunta su espiritualización partiendo del *gozo* trovadoresco (Perceval, pasado el éxtasis le dirá a Gauvain que los anteriores –Saigremor y Keu– lo querían privar de aquello: «Fet Percevox, qui me toloient/ ma joie et mener m'an voloient», vv. 4443-4), y dice este estudioso: «Perceval dépasse pour la première fois le monde des apparences sensibles –ce dont il était incapable en voyant le cortège du Graal–. Il accède maintenant à une certain degré de contemplation, –exactement au degré que prétendait atteindre la chevalerie courtoise grâce à l'*amour de loin*, à la pensée de la dame absente et présente, présente parce qu'absente. Etape sans doute indispensable, dans les intentions de Chrétien, à la rencontre d'une perfection plus haute et d'ordre religieux» (1972, 140).

13 En *Parzival*, tanto la mujer como Dios remiten a la *luminosidad*: Herzeloide «resplandecía tanto / que, si se hubiesen apagado todas las velas, / hubiera habido bastante luz» (2, 84, 13-15). Parzival identifica a los caballeros como ángeles por la luminosidad de sus armaduras porque su madre le había definido a Dios como «más luminoso que el día». (119, 19)

14 Estas llamadas al público muy del gusto de Wolfram las encontramos repetidamente en este mismo pasaje cerrándolo tal como lo inicia. (282, 26-7 y 283, 23-6).

resumir las principales hazañas de Perceval conocidas por Arturo, su cabalgada de ocho días en su búsqueda y la promesa arrancada a los barones de su corte (280, 1-281, 9)¹⁵.

La fluidez y encanto poético que consigue Chrétien con su estilo narrativo elíptico, se desvanece en Wolfram por su preocupación de precisar, explicar y racionalizar: alarga a ocho días el desplazamiento de Arturo (280, 7), se sorprende de la aparición de la nieve en mayo y a continuación da explicaciones sobre la aparición del halcón aquella mañana en la pradera. Nos dice que el día anterior los halconeros del rey perdieron su mejor halcón que pasó la noche en el bosque junto a Parzival (281, 23-30). Añade, en este intento ilustrativo, un árbol caído al que se dirige Parzival y en el que busca refugio el ganso atacado por el ave de presa (282, 10-11 y 18). El texto francés se limitaba a presentarnos al halcón que irrumpe de pronto tras la bandada de gansos y la cabalgada del caballero en la misma dirección. Chrétien se concentraba en la acción. Veíamos lo que hacía Perceval y sabíamos a través de sus ojos. Con Wolfram, más que ver, escuchamos. Oímos al narrador explicando y aclarando; y a Parzival en sus soliloquios¹⁶.

Wolfram, en este pasaje, no hace una excepción al esfuerzo que despliega en toda su narración en la utilización del recurso que hemos llamado *amplificatio explicativa*. En su afán de darnos a conocer su linaje, ha consagrado los dos primeros libros a la vida de su padre. Así, la narración de Perceval y Gauvain pasa, en el autor alemán, a convertirse en la de Parzival, Gawain y Gahmuret. Siguiendo el *Cligès* de Chrétien y el *Tristán* de Thomas, inicia su narración con la historia paterna. La literatura caballeresca posterior hará este comienzo casi obligado, como en los casos del *Amadís* y del *Tirant lo Blanc*; pero Wolfram parece responder a su propósito de completar la historia y resolver el final inconcluso. Mediante multitud de aclaraciones quedan resueltas las elipsis y los enigmas del relato francés. Wolfram *amplía* también el relieve psicológico a otros personajes, como la madre de Parzival, Herzeloide; su tío eremita, Trevrizent, y su prima, Sigune; y crea también una verdadera genealogía de los reyes y herederos del Grial.

15 El recurso al *don contraignant* solicitado por Arturo como *don preferente* (280, 16-281, 8) recuerda la escena del *Amadís* en la que es solicitado un don similar por Briolanza y Grovenesa (F. CARMONA, 1995: 515). El juramento que hace el rey en la novela de Chrétien de no descansar hasta encontrar al desconocido Perceval, Wolfram lo convierte en una promesa que arranca a sus caballeros dando preferencia a esta búsqueda sobre cualquier aventura que pueda surgir. En la narración de Chrétien, basta solamente el juramento personal de Arturo para iniciar la búsqueda de nuestro héroe. En Alemania, alejados del centralismo capeto, la utilización del *don contraignant* por el monarca, que necesita someter a la aceptación de los barones de su corte, remite a una sociedad en la que predominan las relaciones feudales.

16 La *amplificatio* se acentúa en la segunda parte del pasaje cuando tienen lugar las interrupciones al estado de contemplación de nuestro caballero: Los 53 versos que Chrétien consagra a Saigremor se convierten en 132 en el texto alemán (vv. 285, 1-289,12). Wolfram señala que se incumple la promesa hecha al rey (vv. 280,1-281,9) por el carácter impulsivo de Saigremor. Los pocos versos de *Perceval* en los que se nos cuenta que Saigremor irrumpe en la tienda de Arturo, lo despierta y obtiene permiso para traer al desconocido caballero (4230-6), se convierten en una descripción pormenorizada de la entrada en la tienda real, en la que Saigremor arroja al suelo las mantas bajo las que duermen los monarcas e interpela a su tía Ginebra, para que le ayude a obtener el permiso del rey para desafiar al desconocido caballero. Se sucede el parlamento del rey que expone las dificultades para concederle lo solicitado, y el requerimiento de la reina Ginebra para que se lo conceda, acabando con la cabalgada precipitada y cómica de Saigremor. Wolfram comenta que, mientras tanto, Parzival está abstraído pensando en su amada como le ocurre a veces a él mismo (vv. 287,8-20). Los actos del bruto Saigremor ponen de relieve, entre otros hechos de esta escena, el humorismo e ironía de Wolfram.

El relato alemán amplifica el sentido de pecado y culpa que culmina con la función redentora del Grial¹⁷. De ahí que el *Parzival* intensifique el carácter *educativo*, hasta tal punto que muchos creen ver rasgos propios de un *Bildungs-* o *Entwicklungsroman*¹⁸. *Perceval* ofrece el proceso a seguir en la transformación educativa: llegar al amor tras la caballería, para poder convertirse en el caballero ideal y espiritual. A. Micha lo resume así: «Perceval n'est apte à s'enrichir d'expérience amoureuse qu'après avoir reçu un suffisant vernis chevaleresque, et il ne pourrait accéder à une plus haute spiritualité, si ses sentiments ne s'étaient d'abord affinés par l'amour» (1951: 129). La tarea de Wolfram es enriquecer el proceso iniciado por Chrétien. Así, Parzival, tras la educación caballeresca recibida por Gurnemanz y la sentimental de su idilio con Condwiramurs, completa su formación como caballero de la Tabla Redonda. Pero estas etapas son insuficientes para resolver el misterio de Munsalvaesche, como muestra el fracaso de un caballero artúrico por excelencia, Gawán. Es necesario que un nuevo prototipo de caballero represente lo mundano y lo espiritual a la vez. El paso a la nueva caballería celestial se manifiesta tras confesar Parzival sus pecados a su tío Trevrizent (libro IX). Es cuando logra saber, gracias al ermitaño, que el Grial no se encuentra exclusivamente con la fuerza de las armas sino con la humildad de uno mismo.

Dô sprach aber Parzivâl
 ›mac rîterschaft des lîbes prîs
 unt doch der sêle pardîs
 bejagen mit schilt und ouch mit sper,
 sô was ie rîterschaft mîn ger.
 ich streit ie swâ ich strîten vant,
 sô daz mîn werlîchiu hant
 sich næhert dem prîse.
 Ist got an strîte wîse,
 der sol mich dar benennen,
 daz si mich dâ bekennen:
 mîn hant dâ strîtes niht verbirt.‹
 dô sprach aber sîn kiuscher wirt
 ›ir müest aldâ vor hôchvart
 mit senften willen sîn bewart.
 Iuch verleit lîht iwer jugent
 daz ir der kiusche bræchet tugent
 hôchvart ie seic unde viel‹ (471, 30-472, 17)

17 Al abandonar a su madre, muere ésta; al matar al caballero rojo, consigue ser ordenado caballero *de iure*, pero comete casi un fratricidio, pues éste es Ither, su primo. Es Trevrizent quien le muestra a Parzival la gravedad de este hecho, quien le releva el parentesco: «dô sprach er ›lieber swester suon, / waz râtes môht ich dir nu tuon? / du hâst dîn eigen verch erslagn. / wiltu für got die schulde tragn, / sît daz ir bêde wârt ein bluot, / ob got dâ reht gerihte tuot, / sô giltet im dîn eigen leben». (475, 19-25). [«Y continuó diciendo: «Querido sobrino, / ¿qué te podría aconsejar? / Has dado muerte a tu propia carne y sangre. / Si quieres llevar tu culpa ante Dios, / y Dios celebra un juicio justo, / tienes que pagarlo con tu vida, / pues los dos erais de la misma sangre.»»]

18 A. MICHA la caracterizó como «roman éducatif en action» (1951: 130) Sobre esta tesis comentan A. Herbert y E. FRENZEL: «Parzival ist nicht Individuum im Sinne des modernen Entwicklungsroman, sondern ist jeweils Repräsentant einer Entwicklungsstufe der Menschheit, wird nach theologischem Plan bewegt» (1999: 42).

[Entonces habló de nuevo Parzival: / «Si puede la caballería / conquistar con el escudo y con la lanza / la gloria terrenal y también el paraíso del alma, / siempre he ansiado ser caballero. / He luchado siempre donde he encontrado lucha. / Así mi poderosa mano / a la gloria se ha acercado. / Si Dios entiende algo de combates, / me tiene que designar. / Sin duda me valorarán allí. / No rehusaré ninguna lucha». / Su piadoso anfitrión le dijo: / «De vuestra soberbia tendréis / allí que protegeros con humildad. / Vuestra juventud os lleva demasiado fácilmente / a perder vuestra serenidad. / La soberbia hace siempre caer y hundirse».]

En *Parzival*, se acentúa el carácter contradictorio del héroe. El oxímoron que se ha visto representado en títulos de Chrétien –*Caballero de la Carreta* y *Caballero del León*– se encarna en la figura de Perceval el Galés¹⁹ y se amplifica en el *Parzival*. En los primeros enigmáticos versos de su prólogo, Wolfram presenta el carácter antitético de su personaje y de su obra:

Ist zwîvel herzen nâchgebûr,
daz muoz der sêle werden sûr.
gesmæhet unde gezieret
ist, swâ sich parrieret
unverzaget mannes muot,
als agelstern varwe tuot.
der mac dennoch wesen geil:
wand an im sint beidiu teil,
des himels und der helle (1, 1-9)

[Si el corazón vive con dudas, / habrá de nacer amargura en el alma. / Si se unen, / como los dos colores de la urraca, / el valor resuelto del hombre y su contrario, / todo será a un tiempo laudable e ignominioso. / Quien duda puede estar todavía contento, / pues forman parte de él / el cielo y el infierno.]

Wolfram considera que hay tres tipos de hombres: los bondadosos, los malvados y los del color de la urraca²⁰, animal de plumas blancas y negras, que representa con ello el bien y el mal. A este último grupo pertenecería Parzival²¹. Nuestro héroe, desconocedor de la existencia de Dios, necio e ignorante ante los sucesos que le acontecen, no puede más que renegar y abjurar de éste. Cuando se desvela más tarde su fracaso en el castillo del Grial, ante todos y lleno de despecho, dice:

19 P. Haidu ha señalado el carácter de oxímoron del título del *Caballero de la Carreta* por el carácter antitético de *chevalier* (cortesía) y *charrette* (villanía) y lo observa también en el *Caballero del León* (1972: 53-60). El nombre de *Perceval le Gallois*, en cuanto que *galés* significa en el relato *ignorante*, atribuyéndose el calificativo a nuestro protagonista, parece extender al personaje el carácter antitético de los títulos anteriores.

20 Mientras que en Occidente la urraca representa la charlatanería, la envidia y la presunción, «se le tiene en la China (hsi) como símbolo de buena suerte. [...] Además, la urraca representaba el principio primario yang (*yin* y *yang*)». H. BIEDERMANN (1993: 469).

21 Parzival representa esa idea en su interior: hermoso pero necio, valiente pero soberbio. No es por ello casualidad que sea invitado a Munsalvaesche –la corte en la que reside el Rey Pescador– justo cuando es derrotado por su hermano Feirefeiz, caballero pagano venido de Oriente que es mitad negro y mitad blanco. Parzival se ha enfrentado a sí mismo y realiza una confesión inaudita hasta entonces no acaecida durante sus justas y luchas: maldice y lamenta su espíritu bélico, ante la posibilidad de haber podido matar otra vez a alguien de su sangre. En ese momento, Parzival puede ya –y por designación divina– resolver el misterio del Grial.

Der Wâleis sprach ›wê waz ist got?
 Wær der gewaldec, söhlen spot
 het er uns pêden niht gegeben,
 kunde got mit kreften lebn.
 ich was im diens undertân,
 sît ich genâden mich versan.
 nun wil i'm dienst widersagn:
 hât er haz, den wil ich tragn (332, 1-8)

[El galés dijo: «¡Ay! ¿Qué es *Dios*? / Si fuera Todopoderoso / y pudiera mostrar su poder, / nos habría librado de esta deshonra. / Le he servido con devoción / desde que sé de su Gracia, / mas ahora dejo de hacerlo. / Si Él me odia, lo aceptaré»]

Versos, renegados y blasfemos, inimaginables en la versión de Chrétien. Representan el drama religioso que quiere realizar Wolfram. Parzival se muestra, tras la maldición de la hechicera Cundry, poco humilde y muy soberbio. Su enfado es natural, puesto que él sólo ha seguido los consejos de Gurnemanz. Si Dios le ha dado la espalda, él hace lo mismo. Por esa razón cabalga más de cuatro años sin rumbo, buscando infructuosamente el Grial, hasta que encuentra a Trevrizent y confiesa, con reticencias, sus pecados. Es aquí donde Parzival despliega su cambio más profundo: de pecador a penitente. Sin embargo, es en la escena de las tres gotas de sangre cuando Parzival lleva a cabo un paso vital en su desarrollo personal. Lo consigue además mediante un acto de introspección interior²².

Frente a la forma de narrar de Chrétien, sucesión de imágenes y miradas que nos dejan en el exterior sugiriendo elíptica y enigmáticamente el movimiento psicológico interno, Wolfram opta por la entrada en la conciencia reproduciendo su pensamiento en soliloquios. Si los colores eran una metáfora metafísica en Chrétien, en la versión alemana se reduce a una comparación reiterada. La visión del rojo sobre el blanco en esta escena es la misma con la que el narrador describía anteriormente a Condwiramurs²³. Wolfram, en su versión, se precipita llevándonos inmediatamente a Dios (283, 1-4), como si le perturbase la demora erótica de Chrétien. A la mística de la *contemplación de la naturaleza* parece oponer la versión alemana la del *conocimiento teológico*²⁴. Un conocimiento además ligado al pensamiento agustiniano²⁵, en el que la búsqueda de la interioridad es el primer paso a Dios. En esta escena, aparecen las dos constantes preocupaciones de Parzival, que le impulsarán a su vez a su autorrealización y a ser rey de Munsalvaesche: *grâl* y *wîp*, el grial y su amada²⁶. Justo después de derribar a Keu, Parzival

22 En una reciente monografía, J. BUMKE (2001) analiza dicho proceso de observación y comprensión.

23 «Diu was des landes frouwe), / als von dem süezen touwe / diu rōse ūz ir bälgelîn / blecket niwen werden schîn, / der beidiu wîz ist unde rôt.» (188, 9-13) [«Así era la soberana del país, / como una rosa húmeda por el rocío, / que brota / con todo su lozano esplendor, / blanca y roja.»]

24 Una de las últimas interpretaciones de esta escena relaciona las tres gotas de sangre con la Santísima Trinidad. Véase F.-R. HAUSMANN, (1997: 265-276). Es significativa la polémica a modo de digresión entre Doña Amor (*Frau Minne*) y Doña Razón (*Frau Witze*), cf. U. DRAESNER, (1993: 249-259).

25 Un exhaustivo análisis de esta escena en relación con el pensamiento místico y agustiniano se encuentra en J. BUMKE, (2001: 35-76).

26 «Mîn hōhstiu nôt ist umben grâl; / dâ nâch umb mîn selbes wîp» (467, 26-27).

vuelve su atención a las tres gotas de sangre y averiguamos, a través del narrador que las dos cargas del héroe son ésas.

Parzivâl der valscheitswant,
sîn triwe in lêrte daz er vant
snêwec bluotes zâher drî,
die in vor witzten machten vfrî.
sîn pensieren umben grâl
unt der kûngîn glîchiu mâl,
iewederz was ein strengiu nôt:
an im wac fûr der minnen lôt (296, 1-8)

[Al probo Parzival / le llevó de nuevo su fidelidad amorosa / a las tres gotas de sangre en la nieve, / que le volvieron a poner en trance. / Su pensamiento en el Grial / y el recuerdo de la reina / le apesadumbraban sobremanera, / aunque predominaba el peso del amor]

La visión del rostro de la amada también se ha interpretado como una despedida del amor al que no se va a poder ver en mucho tiempo (E. KÖHLER, 1959: 423). Parzival, como Perceval, abandona a su esposa con la promesa de volver pronto, después de haber visitado a su madre. No lo podrá cumplir, ya que la búsqueda del Grial será una meta prioritaria, que le obligará a no ver a su amada durante más de cuatro años y medio. Por esa razón, el mismo lugar de las tres gotas de sangre será en el libro XVI el del reencuentro, y no casual, entre Parzival y Condwiramurs. La obra de Wolfram, al estar concluida, proporciona –mediante multitud de guiños y conexiones– una especial carga simbólica a esta escena (J. BUMKE, 2001: 9 y s.).

La comparación del pasaje entre un autor y otro nos pone de relieve no sólo unas diferencias sino también una nueva concepción de la narrativa. Chrétien, *trouvère* y autor de composiciones poéticas, escribe ligado a la tradición literaria trovadoresca que explica el lirismo, la evocación poética, el juego de imágenes y la musicalidad de su escritura. Wolfram, en cambio, en su versión de la novela francesa, añadiendo llamadas al público, descripciones de armas, precisiones y comentarios, soliloquios e imprecaciones y poniendo en juego variados recursos retóricos, tiende a crear un tipo de narración que mira al género épico y al dramático. Busca, en fin, el verismo propio de la prosa narrativa que se impondrá en el siglo XIII.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvar, C. (1991), *El rey Arturo y su mundo*, Madrid.
– (1999, trad.), *Chrétien de Troyes. El Cuento del Grial*, Madrid.
Biedermann, H. (1993): *Diccionario de símbolos*, Barcelona.
Bruyne, E. de, (1959), *Estudios de estética medieval*, 3 vols., Madrid.
Bumke, J. (2001), *Die Blutstropfen im Schnee: über Wahrnehmung und Erkenntnis im »Parzival« Wolframs von Eschenbach*, Tubinga, Niemeyer (Hermaea; N.F., vol. 94)
Carmona, F. (1995), «Largueza y don en blanco en el *Amadis de Gaula*», *Medieval y Literatura*, Granada, 507-521.

- Creixell Vidal-Quadras, I. (1985 ed.), *Andrea Capellani. Andrés el Capellán. De amore. Tratado sobre el amor*, Barcelona.
- Draesner, U. (1993): *Wege durch erzählte Welten. Intertextuelle Verweise als Mittel der Bedeutungskonstitution in Wolframs Parzival*. Frankfurt /M., Lang (Mikrokosmos, vol. 36).
- Dubost, F. (1998), *Le conte du graal ou l'art de faire signe*, París.
- Eschenbach, Wolfram von (1994): *Parzival*. Nach der Ausgabe K. Lachmanns. Übertragen von D. Kühn, Frankfurt /M., Deutscher Klassiker.
- Frappier, J. (1972), *Chrétien de Troyes et le Mythe du Graal. Étude sur Perceval ou le Conte du Graal*, París.
- Haidu, P. (1972), *Lion-queue-coupée. L'écart symbolique chez Chrétien de Troyes*, Ginebra.
- Hausmann, F.-R. (1997), «Blancheflor und die Drei Blutstropfen im Schnee – Erneute Lektüre einer bekannten Episode in Chrétiens *Perceval ou le conte du Graal*», en H. Hudde / U. Schöning / F. Wolfzettel (eds.): *Literatur. Geschichte und Verstehen. Festschrift für Ulrich Mölk zum 60. Geburtstag*, Heidelberg (Studia Romanica, vol. 87), 265-276.
- Herbert, A. y E. Frenzel, (1999), *Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte*. Múnich, dtv, vol. 1.
- Köhler, E. (1959): «Die drei Blutstropfen im Schnee. Bemerkungen zu einem neuen Deutungsversuch», *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 40, 421-425.
- Levi, E. (1973), *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg.
- Lucía Megías, J.-M. (2000), *Chrétien de Troyes. El Libro de Perceval (o el Cuento del Grial)*, Madrid.
- Micha, A. (1951), «Le *Perceval* de Chrétien de Troyes, roman éducatif», *Cahiers du Sud*, 122-138; recogido en *Lumière du Graal*, París, 1976, 89-98.
- Poirion, D. (1977), «Du sang sur la neige: Nature et fonction de l'image dans le Conte du Graal», en Cormier-Raymond-J.; Sellin-Eric, *Voices of Conscience: Essays on Medieval and Modern French Literature in Memory of James D. Powell and Rosemary Hodgins*, Philadelphia, 143-165.
- (1994, ed.), *Chrétien de Troyes. Oeuvres complètes*, París.
- Potters, S. (1977), «Blood Imagery in Chrétien's *Perceval*», *Philological Quarterly*, 56, 301-309.
- Pulega, A. (1995), *Amore cortese e modelli teologici. Guglielmo IX, Chrétien de Troyes, Dante*, Milán.
- Raposo, B. (2000, coord.), *Parzival. Reescritura y transformación*, Valencia.
- Riquer, M. de (1968), *La leyenda del graal y temas épicos medievales*, Madrid.
- Szkilnik, M. (1998), *Perceval ou le Roman du Graal de Chrétien de Troyes*, París.