

EN TORNO AL CABALLERO ENCANTADOR DE JAUFRE Y SUS POSIBLES MODELOS NO ARTÚRICOS

Santiago Gutiérrez García
Universidad de Santiago de Compostela*

Résumé: La figure du chevalier enchanteur, protagoniste de deux épisodes du roman occitan de *Jaufre*, constitue une figure originale dans la tradition narrative arthurienne. N'ayant pas une source évidente, les chercheurs l'ont souvent identifié avec Merlin, l'enchanteur par antonomase de cet univers de fiction. Nonobstant, une analyse détaillée de ses caractéristiques, comme la métamorphose, met en évidence quelques divergences par rapport au modèle merlinien et l'approche par contre du larron enchanteur épique, spécialement du personnage le plus connu de cette catégorie, Maugis d'Aigremont.

Resumen: La figura del caballero encantador, protagonista de dos episodios del *roman* occitano de *Jaufre*, constituye una figura original dentro de la tradición narrativa artúrica. Por este motivo, y ante la escasez de modelos con los que compararlo, los estudiosos lo han identificado, a menudo, con Merlín, el encantador por antonomasia del citado universo ficcional. Sin embargo, un análisis detallado de sus características, entre ellas el don de la metamorfosis, establece ciertas divergencias con el modelo merliniano y apuntan, en cambio, hacia el tipo del *larron enchanteur* épico, sobre todo, hacia el más conocido de sus representantes, Maugis d'Aigremont.

Entre las obras que conforman lo que Limentani¹ denominó *l'eccezione narrativa* de la literatura occitana, el *roman* de *Jaufre* se erige como uno de los ejemplares más originales de la materia artúrica. Dicho relato no sólo constituye el exponente más destacado de este

* **Dirección para correspondencia:** Universidad de Santiago de Compostela, Facultad de Filología - Campus Norte, Avd. Castelao s/n, 15782 Santiago de Compostela.

1 A. Limentani, *L'eccezione narrativa: la Provenza medievale e l'arte del racconto*, Einaudi, Torino, 1977.

ciclo narrativo en tierras de *oc*², sino que demuestra el grado de aceptación que este universo ficcional alcanzó al sur del Loira. *Jaufre* va más allá de la simple adopción de los modelos que proporcionaban los relatos de *oïl*³, ya que, en lugar de buscar la aclimatación de estos por medio de una labor de traducción, ofrece una historia original elaborada en la zona cultural occitana. Este *roman*, compuesto en el ambiente de la corte aragonesa⁴, sigue el modelo de relato que consagró, en la segunda mitad del siglo XII, el champañés Chrétien de Troyes. Se inserta, por tanto, en la corriente del que se ha denominado como *roman* posclásico en verso, cuyas características surgen de la tensión entre la fidelidad al magisterio de Chrétien y la necesidad de su superación por medio de innovaciones. Así, la adopción del octosílabo pareado como molde expresivo o la concepción episódica y biográfica del relato conviven con la pérdida de los referentes ideológicos que guiaban la composición de los *romans* clásicos, la incorporación de elementos maravillosos y la adopción de un tratamiento irónico e incluso paródico de la materia tratada⁵.

En líneas generales, *Jaufre* participa de los rasgos que se acaban de exponer, teniendo en cuenta, además, que en él se hace patente un evidente ejercicio de intertextualidad —reflejo, a veces, de la ya mencionada voluntad paródica—, con envíos más o menos explícitos a la obra de Chrétien, en especial a *Le Chevalier au Lion* y a *Le conte du graal*⁶. El tratamiento humorístico que en ocasiones reciben algunos de los motivos consagrados por los relatos del escritor de Champaña afectan incluso a la condición del rey Arturo y, por extensión, a la corte que se aglutina en torno a él.

2 E. Baumgartner, “Le roman aux XIIe et XIIIe siècles dans la littérature occitane”, en J. Frappier y R. R. Grimm (eds.), *Le roman jusqu'à la fin du XIIIe siècle*, en *Grundriss der romanische Literaturen des Mittelalters*, t. IV /1-2, Carl Winter Verlag, Heidelberg, 1978, pp. 627-634 y 642-644; P. Remy, “*Jaufré*”, en R. S. Loomis (coord.), *Arthurian Literature in the Middle Ages. A Collaborative History*, Oxford University Press, Oxford, 1959, pp. 400-405.

3 Aspecto este que se documenta, desde mediados del siglo XII, en la producción lírica trovadoresca. Vid. a este respecto R. Lejeune, “The Troubadours”, en Loomis, *Arthurian Literature*, pp. 393-399.

4 La cuestión acerca de a qué monarca aragonés iba dirigido el relato, Alfonso II, Pedro II, Jaime I o Pedro III, se imbrica con la de la datación de la obra, que ha dado lugar a un amplio debate crítico. Las propuestas divergentes se pueden resumir en tres: composición en el último tercio del siglo XII, existencia de una primera versión que se reelaboró durante el siglo XIII y datación en la segunda mitad de esta última centuria. Vid., al respecto, las aportaciones más recientes de A. M. Espadaler, “El rei d'Aragó i la data del *Jaufré*”, *Cultura Neolatina*, LVII (1997), pp. 199-207 y CH. Lee, “L'elogio del re d'Aragona nel *Jaufre*”, en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, Santander, 2000, t. II, pp. 1051-1060, en las que se ofrecen oportunos estados de la cuestión. Remitimos a la bibliografía contenida en estos estudios. Vid, además, F. Gómez Redondo (trad.), *Jaufré*, Gredos, Madrid, 1996, pp. 10-13 y P. Remy, “*Jaufré*”, pp. 400-403.

5 Para las características que definen a los *romans* posclásicos en verso, vid, entre otros, V. Cirlot, “La estética post-clásica en los *romans* artúricos en verso del siglo XIII”, en *Studia in honorem Prof. Martin de Riquer*, Quaderns Crema, Barcelona, 1986-1987, t. IV, pp. 381-400; A., Micha, “Miscellaneous French Romances in Verse”, en Loomis, *Arthurian Literature*, pp. 358-392; Idem, “Le roman en vers en France au XIIIe siècle”, en Frappier y Grimm, *Le roman jusqu'à la fin du XIIIe siècle*, pp. 377-399; B. Schmölke-Hasselmann, *The evolution of Arthurian romance: the verse tradition from Chrétien to Froissart*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998 (1ª ed. 1980).

6 Sobre el juego de intertextualidades en *Jaufre*, en especial en aquellos pormenores referidos a la obra de Chrétien de Troyes, vid., Ch. Lee, “El simbolismo arturiano in *Jaufre*”, en A. Cicalese y A. Landi (eds.), *Simboli, linguaggi e contesti*, Carocci, Roma, 2002 pp. 196-202; A. Limentani, “I problemi del *Jaufre*, l'umorismo e una contraffazione del *Conte du Graal*”, en *L'eccezione narrativa*, pp. 78-101. La voluntad paródica del *Jaufre* ha sido tratada por S. Fleischman, “*Jaufre* or Chivalry Askew: Social Overtones of Parody in Arthurian Romance”, *Viator*, XII (1981), pp. 101-129.

En efecto, frente a la tradición anterior, rastreable en la historiografía mediolatina y las tradiciones de los celtas británicos, que hacían de Arturo un guerrero victorioso, los *romans* del siglo XII lo transformaron en una figura pasiva, el *Arthur fainéant*, construido sobre el modelo de soberano feudal, cuya misión es en esencia simbólica, centro ideológico de la caballería cortés⁷. Según este nuevo enfoque, el monarca está destinado a presidir la corte, al tiempo que renuncia a la práctica de su función guerrera, que ejerce por delegación en sus caballeros. Queda diseñado, de esta forma, un doble ámbito de actuación, que forman la corte y el mundo exterior y que se define, respectivamente, por la actitud activa o pasiva que asumen sus protagonistas —Arturo y el senescal Keu, para el primero, y Galván para el segundo—. Esta dicotomía se basa en el equilibrio necesario en el que vive el reino de Arturo entre la armonía que impone la ética cortesana y el caos que surge al romper dicha paz, en cuyo restablecimiento se produce el proceso de perfeccionamiento de la propia corte. El resultado es la contraposición de dos espacios simbólicos, la corte y el mundo exterior, cada uno regido por sus propias reglas y destinado a una confrontación sin final.

Pues bien, el *roman* de *Jaufre* somete el anterior sistema simbólico, diseñado por Chrétien⁸, a una reelaboración paródica, de acuerdo con los principios de distanciamiento humorístico que caracterizaban a los *romans* posclásicos⁹. Esta voluntad subversiva aparece ya desde las escenas iniciales, que se desarrollan en la corte y que se inician con el propósito de Arturo de, en primer lugar, no empezar a comer hasta que no suceda alguna aventura y, a continuación, salir a buscar estas últimas, a la vista de que no tiene lugar la perturbación esperada¹⁰. La escena que se desarrolla en el exterior del castillo muestra, por su sorprendente desenlace, el precio que ha de pagar el rey por su pretensión de asumir un papel que no le corresponde. Arturo, que acude a los gritos de una doncella que reclama auxilio, se encuentra con una *bestia fera y estraigna*¹¹, a cuyos cuernos quedan adheridas sus manos y

7 Sobre las implicaciones ideológicas de este modelo de rey, desde una perspectiva sociológica, vid. E. Köhler, *La aventura caballeresca: ideal y realidad en la narrativa cortés*, Sirmio, Barcelona, 1990.

8 Dedicamos algunas observaciones a esta oposición entre la corte y el mundo exterior en los *romans* de Chrétien en un trabajo previo, “Configuración del personaje artúrico y cronotopos en los *romans* de Chrétien de Troyes”, *Estudios Románicos*, XV (2006), pp. 27-40. Según C. Jewers, “The name of the ruse and the Round Table: Occitan romance and the case for cultural resistance”, *Neophilologus*, LXXXI / 2 (1997), p. 196, *Jaufre* no parodia tanto a la caballería como al lenguaje y a la visión del mundo creada por esta, produciéndose así una reapropiación de su sistema simbólico.

9 Otro de los síntomas de esta reinterpretación, que lleva a cabo la narrativa posclásica, del enfrentamiento entre los dos ámbitos simbólicos que se acaban de establecer se observa en la elección de Galván como protagonista de no pocos de dichos relatos, hasta el punto de que Micha, “Miscellaneous”, pp. 358-359, los identifica como un subgrupo dentro del *roman* posclásico. Sin embargo, como bien observa Cirlot, “La estética”, pp. 392-394, al hacer de Galván el personaje central se impide el proceso de perfeccionamiento individual caballeresco -extensible al conjunto de la corte-, ya que el sobrino del rey Arturo es por definición el caballero perfecto y el modelo de toda cortesía.

10 El motivo que une el inicio del almuerzo con la irrupción de las aventuras se remonta a la *Primera continuación de Perceval*. Vid., a este respecto, A. Guerreau-Jalabert, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XIIe-XIIIe siècles)*, Droz, Genève, 1992, p. 31, C 231 *Tabu: eating before certain time*.

11 La descripción del extraño animal es la siguiente: «E vi la bestia grantz e fiera; / E auiaz de qual façon era: / Maier fon que non es uns taurus; / E siei pel son velut e saurs / E-l col blanc e la testa granda, / E ac de cornes una randa, / E los uels son gros e redons / E las dens grantz e-l moure trons / E canbas grossas e grantz pes, / Maiors non es un grantz endes.» (*Jaufre*, ed. de Ch. Lee, Carocci, Roma, 2006, vv. 227-236).

que se dedica a humillar al monarca y a todos los caballeros, poniendo en peligro a aquel y obligando a estos a desnudarse para salvar con sus vestidos a su señor, quien corre el riesgo de que el animal lo despeñe desde un barranco. Tras jugar con la corte durante un rato, la bestia se adopta forma humana:

«... e ela devenç
Cavaliers grans e bels e jentz
E fon vestutz mout ricamentz
D'escarlata tro als talons.
(...)
E [el reis] a·l cavalier conogut,
Que dels meillors de sa cort es,
Dels pros, dels savis, dels cortes,
Dels adreitz, e dels avinens,
Que ben platz a trestotas gens,
Dels ben apres e dels gaillart,
E anc non fon en luec coart,
E dels amatz e dels onratz
E dels cubertz e dels celatz
E dels umils e dels plaizentz
E sap totz los encantamentz
E las set artz, que son escrichas
Trobadas ni fachas ni dichas.»
(*Jaufre*, vv. 422-448).

Este caballero había convenido con el rey en que, si conseguía cambiar de aspecto durante la celebración de unas cortes, recibiría como recompensa un caballo, una copa de oro y el derecho a besar a la doncella más hermosa.

El anterior episodio, uno de los más conocidos y enigmáticos del *roman* que analizamos, encuentra su paralelo al final de la obra. En esta ocasión, mientras la corte está reunida comiendo, irrumpe un escudero que asegura que ha sufrido el ataque de un ave maravillosa¹². A semejanza de lo que sucedía durante la aventura de la primera bestia, Arturo toma la iniciativa y sale a combatir al extraño pájaro. Los resultados serán, asimismo, similares, pues el monarca termina a merced del animal, que lo atrapa con sus garras y lo eleva por los aires, en tanto que los caballeros, incluido el recién encumbrado Jaufre, vuelven a desnudarse para amortiguar una posible caída de su soberano. Una vez más, la peripecia termina con la metamorfosis del ave, que se convierte en el ya mencionado caballero encantador:

12 Que aparece descrita en los siguientes términos: «Car sol no·s poiria retraire / Sa faison nuls hom natz de maire; / Que·l bec cre que aia maior / (E non o dic per la paor) / Que non son .x. palm les plus gran, / Que fosen faitz oi a mils an, / E·l cap plus gros d'un gran vasels, / E·ls oills a tant clars e tant bels / Que senbla que carboncle sia. / E·ls pes a maior, ses fallia, / Que non es aquella gran porta.» (*Jaufre*, vv. 9853-9863).

«Pueis l'auzel devenç cavallier
Bels e grantz e fortz e sobrier
(...)
E·l reis conoc l'encantador,
Qu'en sa cort cavallier meillor
Non a, ni d'armes tan presan»
(*Jaufre*, vv. 10032-10043).

La explicación de estos dos episodios descansa, por un lado, en la carga subversiva derivada del tratamiento humorístico que se le dispensa a Arturo y a su corte, mientras que, por otro, cobra especial relevancia el elemento maravilloso que introduce el caballero encantador con sus dos transformaciones en animal. A este respecto, la actuación de este último personaje permite que se diluyan las fronteras entre los dos ámbitos, la corte y el mundo exterior, que, como acabamos de indicar, habían establecido los *romans* de Chrétien de Troyes, de tal manera que, ante el ataque aparente de una fuerza hostil, el mundo artúrico queda inermes, con su centro simbólico, el monarca, entregado a la voluntad enemiga y sus caballeros desposeídos de su condición al despojarse de sus vestidos. La imposibilidad de mantener el ámbito de la civilización, encarnado en la cortesía caballeresca¹³, frente a los embates de la barbarie no pierde su evidencia, por más que la amenaza que representan la bestia y el ave se revelen finalmente falsas.

Ahora bien, más allá de las repercusiones simbólicas de los episodios que tratamos, la cuestión que ahora nos ocupa se centra en la naturaleza y la personalidad de su verdadero protagonista, que es —incluso por encima del propio monarca— ese misterioso caballero encantador, cuya identidad se mantiene en el anonimato. Los sucesivos estudios críticos que se han interesado por estos pasajes del *roman* occitano¹⁴ han tendido a identificarlo con Merlín, sin otro argumento que su condición de encantador benévolo, ligado a la corte de Arturo¹⁵. Vaya por delante que este tipo de atribuciones dudosas, por las que se identifica a cierto personaje secundario con otro más conocido de la tradición bretona, no se ha aplicado en exclusiva al caso que analizamos. Tal método interpretativo goza de cierto predicamento

13 La consideración de la corte artúrica como ámbito de la civilización, frente a la barbarie que representa el mundo ajeno al universo cortés, se encuentra tratado en J. Le Goff y P. Vidal-Naquet, "Levi-Strauss en Brocéliande. Esquisse pour une analyse d'un roman courtois (Yvain de Chrétien de Troyes)", en *L'imaginaire médiéval: essais*, Gallimard, Paris, 1985, pp. 151-187.

14 Si bien, como hace notar M. Lecco, *Saggi sul Romanzo del XIII secolo (Jaufré, Merveilles de Rigomer, Joufroi de Poitiers, Wistasse le Moine, Sir Orfeo, Lai du Trot)*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2003, p. 5, la crítica ha centrado su interés preferentemente en el primero de ambos episodios.

15 Así sucede, por ejemplo, en P. Lorenzo Gradín, "Jaufre o el orden ambiguo", en J. Chocheyras (ed.), *De l'aventure épique à l'aventure romanesque. Mélanges offerts à André de Mandach par ses amis, collègues et élèves*, Peter Lang, Frankfurt / New York, 1997, p. 209 o, más recientemente, en Lee, *Jaufre*, pp. 20 y 399. Más prudente se muestra Jean-Charles Huchet, "Le roman à nu: *Jaufre*", *Littérature*, 74 (1989), p. 93, quien se limita a observar que el caballero encantador del *Jaufre* ocupa el lugar de Merlín, sin reivindicar su nombre, o A. Berthelot, "Maugis d'Aigremont, magicien ou amuseur public", en B. Guidot (ed.), *Burlesque et dérision dans les épopées de l'Occident médiéval. Actes du colloque international des Recontres Européennes de Strasbourg et de la Société Internationale Rencensvals (Section française) (Strasbourg, 16-18 septembre 1993)*, Université de Besançon, Besançon, 1995, pp. 325-326, que mantiene la asociación entre el caballero encantador y Merlín en el plano de la inspiración.

entre los estudiosos de la materia artúrica y se basa en lo que Loomis¹⁶ denomina *fisión de personajes*, que consistiría en la creación de personajes subsidiarios a partir de rasgos tomados de un personaje célebre en el conjunto de la tradición artúrica. Así sucede, por ejemplo, con el Tristan Que Onques Ne Rit, que menciona por primera vez Chrétien en *Erec et Enide* y que habría surgido a partir del celeberrimo sobrino del rey Marco, o con los diversos personajes que llevan el nombre de Yvain -Yvain de Lionel, Yvain li Dains, Yvain as Blanchés Mains, Yvain de Cinel, etc-, deudores del hijo del rey Urien¹⁷. Sin embargo, otros ejemplos más cuestionables muestran los excesos que ha propiciado el presente método. Así sucedería con la proliferación de supuestos avatares de Morgana, cuya proyección se observa casi que en cualquier hada que aparezca en los relatos de la materia artúrica¹⁸. El hecho de que esta última, junto a la Dama del Lago, se haya consagrado como el hada por antonomasia del universo ficcional que tratamos, ha facilitado, sin lugar a dudas, el proceso que acabamos de mencionar.

Pues bien, observaciones semejantes se pueden aplicar a Merlín, convertido desde comienzos del siglo XIII, en el encantador indiscutible del mundo de Arturo¹⁹. No obstante, frente a la tendencia a adivinar, a veces un poco a la ligera, la figura de Merlín tras la de la mayoría de los encantadores que aparecen en los *romans* de temática bretona, entre ellos el *Jaufre*, es preciso detenerse en las características que ligan directamente al personaje de este último con el celeberrimo profeta e hijo del demonio. Las más sólidas se reducen a dos: la naturaleza benéfica de ambos, de la que se deriva su integración en la corte del rey Arturo, y la capacidad de cambiar de apariencia²⁰. Un análisis más pormenorizado de ambas cuestiona su capacidad de identificación con Merlín, más allá de los rasgos genéricos que se derivan de la condición prototípica de este último.

16 R. S. Loomis, *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, Columbia University Press, New York, 1952. El proceso contrario sería el de la *fusión de personajes*, por la que un personaje asume rasgos de otros a medida que va ganando relevancia dentro de la tradición artúrica.

17 Sobre Tristan Que Onques Ne Rit, vid. C. Alvar, *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Alianza Editorial, Madrid, 1991, pp. 387-388 y G. D. West, *An Index of Proper Names in French Arthurian Prose Romances*, University of Toronto Press, Toronto, 1978, p. 296. Sobre los diversos Yvain, vid. Alvar, *El rey Arturo*, pp. 409-413; West, *An Index*, pp. 308-311.

18 Este exceso se observa, sin ir más lejos, en Loomis, *Arthurian Tradition*, pp. 86-92, 100-101, 178-179, etc. La facilidad con la que se proyecta el personaje de Morgana sobre la pléyade de hadas de la literatura artúrica acaso se explique por la identificación entre el personaje y el esquema narrativo con el que se asocia. Este último ha sido estudiado por L. Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Honoré Champion, Paris, 1984, que identifica dos grandes tipos de relato feéricos, el *conte morganienne* y el *conte melusinienne*.

19 A pesar de que la celebridad de Merlín remonta al segundo tercio del siglo XII, fundamentalmente con las obras Geoffrey de Monmouth, su popularidad como personaje novelesco se consolida a partir de la trilogía atribuida a Robert de Boron, compuesta ca. 1200. Sobre la evolución de Merlín, vid., entre otros trabajos de conjunto, P. H. Goodrich y R. H. Thompson (eds.), *Merlin: a Casebook*, Routledge, New York, 2003; C. E. Harding, *Merlin and legendary romance*, Garland, New York, 1988; A. A. MacDonald, *The Figure of Merlin in thirteenth and twentieth centuries*, E. Mellen Press, Lewiston, 1989; P. Zumthor, *Merlin le prophète, un thème de la littérature polémique, de l'historiographie et des romans*, Slatkine, Genève, 1973 (1ª ed. 1943).

20 Vid., por ejemplo, Lee, *Jaufre*, p. 399.

Así, la naturaleza benévola reaparece en otros personajes ligados al mundo de las artes mágicas, especialmente en los relatos cíclicos en prosa²¹. Es lo que muestran, por ejemplo, Guineban, tío de Lanzarote en la *Suite-Vulgate*, o Helies de Toulouse, el clérigo que descifra el sueño de Galahot en el *Lancelot propre*, por no mencionar a otros adivinos -como Petroines, Anthoine o Agarnices- a los que anteriormente había recurrido el mismo Galahot con escasos resultados y que le habían sido recomendados por el propio Arturo²². Pero es que, incluso, ya la *Historia regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth mencionaba, con ocasión de la coronación de Arturo en Caerleon, que el monarca mantenía en su entorno un grupo de astrólogos que le asesoraban en los asuntos políticos con su clarividencia²³. Dicho con otras palabras, la presencia en el ámbito positivo de la corte de astrólogos, adivinos o encantadores, a los que se contempla como figuras positivas, no debe considerarse una circunstancia tan extraordinaria como para que haya que explicarla a partir de Merlín.

Por lo que se refiere a la facultad de cambiar de apariencia, si bien es cierto que es propia de Merlín desde su aparición en la *Historia* de Monmouth y que se consagra como uno de sus dones más destacados con el *Merlin* atribuido a Robert de Boron, merece algunas matizaciones que lo separan de la propuesta contenida en *Jaufre*. La principal procede de la dispar naturaleza de las metamorfosis que protagonizan el profeta bretón y el caballero encantador del *roman* occitano. Un repaso a la trayectoria novelesca de Merlín descubre que este opta, de manera casi unánime, por las transformaciones antropomórficas, ya desde la primera ocasión en que las practica, durante el episodio de la concepción de Arturo en la *Historia regum Britanniae*²⁴: bien sea como joven, viejo, pastor o incluso hombre salvaje, sus juegos de apariencias no van más allá de los cambios de edad o condición social, pero nunca transgrediendo las fronteras del género humano. Tan sólo el aspecto de hombre salvaje, que se acaba de mencionar, se sitúa en el terreno ambiguo de la bestialidad, si bien, como sucede en la metamorfosis en pastor monstruoso que asume en el *Livre d'Artus*²⁵, no

21 Conviene indicar, a este respecto, que Merlín -como los encantadores benéficos que con él se relacionan- sólo aparece en los *romans* en verso tardíos, tal que *Claris et Laris* y, en este caso, bajo influencia de los ciclos en prosa. La exclusión de Merlín de las obras en verso remonta a Chrétien de Troyes, quien optó por prescindir de una figura que, en la segunda mitad del siglo XII, destacaba ante todo por su condición de profeta. También hay que tener en cuenta que, al menos hasta el primer tercio del siglo XIII, Merlín es un personaje anterior al reinado de Arturo, que en realidad pertenece a la generación del padre de este, Uterpendragón.

22 *Lestoire de Merlin*, ed. de H. O. Sommer, en *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, AMS Press, New York, 1979, t. II, p. 102 y 106; *Lancelot, roman en prose du XIIIe siècle*, ed. de A. Micha, Droz, Genève, 1978-1982, t. I, cap. IV, pp. 32-71.

23 *The Historia regum Britanniae of Geoffrey of Monmouth*, I, Bern Burgerbibliothek, MS. 568, ed. de N. Wright, Brewer, Cambridge, 1984, cap. 156, p. 110. Si bien es verdad que este último ejemplo menciona a astrólogos y no a encantadores, no es menos cierto que, en esa misma obra, el propio Merlín todavía destaca, por encima de todo, por su condición de profeta y que en una de sus intervenciones, ejerciendo de astrólogo, lee el futuro de la dinastía bretona en una estrella prodigiosa que aparece en el cielo anunciando la muerte del rey Aurelio Ambrosio, tío de Arturo (*ibid.*, cap. 133, p. 94).

24 Geoffrey de Monmouth, *Historia*, cap. 137, pp. 96-97.

25 *Le livre d'Artus*, ed. de H. O. Sommer, en *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, t. VII, The Carnegie Institution of Washington, Washington, 1913, pp. 125-126. Resulta evidente la influencia que sobre este pasaje del *Livre d'Artus* ejerce la descripción ofrecida por *Le Chevalier au Lion* del pastor monstruoso que encuentran Giromelant e Yvain camino de la fuente de Esclados li Ros. En ambos casos, la humanidad de estos seres se preserva por medio del don de la palabra. Véase la respuesta que el pastor de Chrétien opone a las preguntas de

se llegan a abandonar los referentes antropomórficos. La excepción a esta regla se encuentra en un pasaje de la *Suite-Vulgate*²⁶, que se conoce como *Estoire de Grisandoles*, en el que el encantador adopta la forma de un ciervo que sirve de animal-guía para la protagonista de dicho episodio. Sin embargo, como señala L. A. Paton²⁷, esta historia se basa en un motivo oriental que dicha obra aplica a Merlín y que, por lo mismo, se muestra inconsecuente con la tradición tejida hasta entonces en torno al personaje. Basta con observar la distancia que se establece entre dicho pasaje y las consideraciones doctrinales que sustentan el *Merlin* de Robert de Boron, del que la *Suite-Vulgate* se constituye en continuación diegética.

En efecto, fue este último autor el que, a inicios del siglo XIII, perfiló la personalidad de Merlín en sus principales rasgos, incluyendo su ascendencia demoníaca y el ya mencionado don de la metamorfosis. Sin embargo, este último se explica como una consecuencia del primero, en la medida en que constituye una herencia de su padre el incubo. El carácter benéfico del personaje, en cambio, que proviene de la santidad de su madre, contrapesa el influjo de las fuerzas infernales y le concede, como don divino, la facultad del libre albedrío, de decidir hacia qué lado inclinarse, el del Bien o el del Mal. La decisión de optar por el primero de ellos hace que, como señala Dubost²⁸, evite todo aquello que pueda aumentar las sospechas hacia un ser que, por su origen, seguía suscitando inquietud.

Pues bien, esta distancia autoimpuesta con el ámbito infernal afecta a la utilización de las metamorfosis, consideradas por la tradición patrística como propias del Demonio y por lo tanto condenables. Las consideraciones que al respecto vierte San Agustín en *De Civitate Dei*²⁹, base de toda la doctrina que sobre este asunto elaboró el pensamiento medieval, resultan esclarecedoras, ya que el de Hipona las asocia a las artimañas que el Maligno urde para engañar a los hombres. La alteración de la fisonomía humana supondría, además, un acto condenable, debido a que esta última, no lo olvidemos, había sido creada imagen y semejanza de Dios³⁰. La carga subversiva de la metamorfosis aumenta cuando, desbordando el ámbito

Giromelant: «Je sui uns hon» (Chrétien de Troyes, *Yvain ou le Chevalier au Lion*, ed. de K. D. Uitti, en Chrétien de Troyes, *Oeuvres complètes*, dir. de D. Poirion, Gallimard, Paris, 1994, v. 328).

26 *Lestoire de Merlin*, pp. 281-292.

27 L. A. Paton, "The Story of Grisandole", *Publications of Modern Languages Association*, XXII (1907), pp. 234-276. Al respecto, hay que tener en cuenta que la *Suite-Vulgate*, integrada en el ciclo del *Lancelot-Graal*, se compone ca. 1230 (A. Micha, "La composition de la Vulgate du Merlin", dans *Romania*, LXXIV (1953), pp. 200-220; Idem, "The Vulgate Merlin", en Loomis, *Arthurian Literature*, pp. 319-324; Idem, "L'Estoire de Merlin", en *Grundriss der romanischen des Mittelalters*, t. IV / 1, *Le roman jusqu'à la fin du XIIIe siècle*, Carl Winter, Heidelberg, 1978, pp. 593-595). En la *Suite du Merlin* del ciclo de la *Post-Vulgata* aparece un episodio ambiguo, en el que Merlín, para evitar el poder de dos encantadores maléficos, se tapa los oídos «aussi coume uns serpens qui repaire en Egypte que on apiele aspis» (*Suite du roman de Merlin*, ed. de G. Roussineau, Droz, Genève, t. I, p. 293, § 335). En este caso, no obstante, la vinculación con el mundo animal no va más allá de dicha alusión implícita, sin que se pueda suponer una verdadera metamorfosis.

28 F. Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème - XIIIème siècles)*, Honoré Champion, Paris, 1991, t. II, pp. 716-717.

29 San Agustín, *La Ciudad de Dios*, ed. de J. Morán, en San Agustín, *Obras completas*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1958, t. XVI-XVII, xviii, cap. 18, pp. 1272-1275.

30 Dubost, *Aspects fantastiques*, t. II, p. 726. En la narrativa de los siglos XII y XIII la metamorfosis en animal sólo se acepta cuando el personaje que la protagoniza adopta un papel pasivo; por ejemplo, cuando es víctima de un encantamiento, como en *Le Bel Inconnu* o en los lais de *Bisclavret* y *Melion*. En este caso, con todo, suponen la exclusión social del personaje (L. Harf-Lancner, "De la métamorphose au Moyen Âge", en L. Harf-Lancner (ed.), *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Âge*, École Normale Supérieure de Jeunes Filles, Paris, 1985, pp. 17-19).

del antropomorfismo, se confunde con la apariencia animal, puesto que resulta entonces evidente la asociación con el siempre inquietante ámbito de las bestias y, más en particular, con el Diablo panzooico que puebla los relatos hagiográficos³¹.

Tras estas consideraciones, salta a la vista que las apariencias que escoge el caballero encantador del *Jaufre* resultan bastante inadecuadas para un personaje ambiguo, aunque benéfico, como Merlín. Hay que tener en cuenta, por otro lado, que, a pesar de que tanto la bestia como el ave representan seres amenazadores, aquella añade, además, algunos elementos doblemente significativos, tal que su naturaleza compuesta y la presencia de cuernos. La primera, debido a su hibridismo, sugiere una posible relación maléfica, pues, como observa Ferlampin-Acher, «le monstre hybride était simplement l'incarnation du Démon, conçu comme une force active minant le monde»³². En cuanto a la segunda, evoca de manera implícita el recuerdo de otros seres negativos de procedencia bíblica, como la cuarta bestia de la visión de Daniel, dotada de cuatro cuernos, o la bestia del *Apocalipsis*, que posee diez³³. Por ambas razones, pues, se entienden los adjetivos *fera* y *estraigna* con los que se describe a esta criatura y que acentúan la carga negativa del término *bestia*³⁴.

Los vínculos del caballero encantador con Merlín se debilitan más todavía cuando, finalmente, se analiza la descripción que se hace del primero, centrada en la elegancia de su vestimenta y en sus cualidades cortesas, todo ello extraño al profeta bretón, el cual nunca, por muy integrado que esté en la corte artúrica, se caracteriza como caballero. En conclusión, no tiene sentido que el autor del *Jaufre* prescindiera del nombre de su personaje, en caso de que este fuese uno tan conocido como Merlín. Por lo demás, el parentesco forzado que entre ambos ha sostenido parte de la crítica se puede hacer extensible al que también se ha establecido entre Morgana y otra figura del *roman* que analizamos, el hada del Gibel, a partir de datos indirectos e igualmente insuficientes³⁵.

31 P. Boglioni, "Il santo e gli animali nell'alto medioevo", en *Santi e demoni nell'Alto Medioevo Occidentale (secoli v-xi). Settimane del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo. 7-13 aprile 1988*, Panetto & Petrelli, Spoleto, 1989, p. 966.

32 Ch. Ferlampin-Acher, "Le monstre dans les romans des XIIIe et XIVe siècles", en D. Boutet y L. Harf-Lancner (eds.), *Écriture et modes de pensées au Moyen Âge (VIIIe - XVe siècles)*, Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 1993, p. 83. Esta misma autora matiza la carga subversiva de los monstruos que aparecen en las obras literarias, según demuestran su aspecto, menos horrible, y su menor capacidad para provocar temor. No obstante, continúa implícita su relación con las fuerzas infernales (*ibid.*, p. 82). Esta situación define, a grandes rasgos, la interpretación que merecen los dos animales maravillosos que aparecen en *Jaufre*.

33 X. R. Mariño Ferro, *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, Ediciones Encuentro, Salamanca, 1996, s.v. *cuerno*, en donde se explica el carácter ambivalente, no sólo negativo, de este símbolo. Su asociación con la fertilidad, la potencia y la abundancia permitirían, por ejemplo, asociarlo con la función que desempeña el caballero encantador de *Jaufre* en la revivificación de la corte artúrica por medio de las aventuras y la circulación de riquezas, tal y como señala Lecco (vid. infra, nota 48).

34 R. M. Ruggieri, "Aventure di caccia nel regno di Artù", en *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Duculot, Gembloux, 1969, t. II, pp. 1108-9.

35 Los puntos de contacto entre ambos personajes feéricos se resumen en dos: el comportamiento del hada del Gibel, que se adecua al esquema narrativo del *conte morganienne*, ya que rapta a *Jaufre* para llevarlo a su mundo subacuático, y la etimología del nombre *Gibel*, de origen árabe y que remite a las leyendas mediterráneas sobre el retiro de Arturo y Morgana en una gruta del monte Etna. En ambos casos su capacidad probatoria es muy reducida, debido a la excesiva generalidad del primer factor y al carácter puramente evocativo del segundo. Remitimos para estas cuestiones a nuestro trabajo *A fada Morgana*, Lea, Santiago de Compostela, 2003, pp. 65-72.

Descartado el modelo merliniano para explicar la figura del caballero encantador, habrá que dirigir las pesquisas hacia otros referentes literarios, no necesariamente pertenecientes a los relatos de la materia artúrica. Así, por ejemplo, un paralelo mucho más cercano que el que ofrece Merlín se encuentra en el cantar épico de *Les quatre fils Aymon*, núcleo de un pequeño grupo de poemas en torno al linaje de Renaut de Montauban. En esta obra, en la que se narran las luchas de los hijos de Aymon de Dordogne contra Carlomagno, aparece un personaje digno de atención, el mago Maugis d'Aigremont, primo de los protagonistas, a los que ayuda con sus poderes en las guerras que estos mantienen contra el emperador franco. Maugis pertenece a la categoría de los encantadores épicos, que se distancian de Merlín por su edad joven y, sobre todo, por su naturaleza no sobrenatural³⁶. De hecho, son ante todo caballeros feudales, cuyas virtudes mágicas constituyen un añadido a sus cualidades guerreras³⁷. Bien es cierto que, como indica Verelst³⁸, para la configuración de la figura del mago épico resultó fundamental un personaje anterior a Maugis, Auberon de *Huon de Bordeaux*, cuyas coincidencias con Merlín han sido alguna vez puestas de relieve. Sin embargo, hay que tener en cuenta, por una parte, que Auberon representa un modelo de personaje influenciado por el género del *roman*, ajeno, en todo caso, al modelo que representa Maugis³⁹, y, por otra, que las posibles deudas con Merlín se explican por la condición paradigmática que asume este último desde inicios del siglo XIII. Así se entiende que, de una u otra manera, la mayoría de los encantadores de la narrativa de ese siglo muestren puntos coincidentes con el profeta bretón⁴⁰.

Un repaso a los poderes que adornan a Maugis muestran las coincidencias, ya señaladas, con Merlín, pero también algunas diferencias. De este modo, el citado mago épico conoce encantamientos que hacen dormir y hierbas con las que cambia de apariencia, al tiempo que posee una rara habilidad para escapar de situaciones difíciles y para abrir puertas infranqueables⁴¹, todas ellas cualidades que, de modo genérico, se adscriben al repertorio propio de un

36 De Maugis se dice, por ejemplo, que «Il avoit bien .xx. anz, par le mien escient, / (...) Et de l'art de Tolete sot il d'enchantement» (*Renaut de Montauban*, ed. de J. Thomas, Droz, Genève, 1989, vv. 541-543), lo que lo acerca más al caballero encantador de *Jaufre*, tal y como ponen de manifiesto los vv. 446-448 de esta obra, citados más arriba, que a Merlín.

37 W. W. Kibler, "Three Old French Magicians: Maugis, Basin, and Auberon", en H.-E. Keller (ed.), *Romanic Epic. Essays on a Medieval Literary Genre*, Western Michigan University, Kalamazoo, 1987, p. 181; A. Labbé, "Enchantement et subversion dans *Girart de Rousillon* et *Renaut de Montauban*", en *Chant et Enchantement au Moyen Âge*, Éditions Universitaires du Sud, Toulouse, 1999, p. 121.

38 Ph. Verelst, "L'enchanteur d'épopée: prolegomènes à une étude sur Maugis", *Romanica Gandensia*, XVI (1976), pp. 155-161.

39 Kibler, "Three Old French Magicians", p. 175-176 y 182, distingue entre dos tipos de encantadores épicos, tomando como punto de referencia el personaje de Auberon. Maugis correspondería al modelo pre-Auberon, a pesar de que cronológicamente es posterior al encantador de *Huon de Bordeaux*.

40 Esta influencia se haría extensible al propio Maugis, cuyas características comunes señala Berthelot, "Maugis", pp. 325-326. Estas, no obstante, son demasiado genéricas -el gusto común por las apariciones y las metamorfosis- como para postular, como hace esta autora, «un lien... probablement tout à fait conscient».

41 Enumeradas en Ph. Verelst, "Le personnage de Maugis dans *Renaut de Montauban* (versions rimées traditionnelles)", *Romanica Gandensia*, XVIII (1981), pp. 136-137 y P. Noble, "Maugis and the Role of Magic", en H. van Dijk y W. Noomen (eds.), *Aspects de l'épopée romane. Mentalités, idéologies, intertextualités*, Egbert Forsten, Groningen, 1995, pp. 73-74, quien añade que no constituyen talentos especialmente destacados para un encantador.

encantador. A todo ello hay que añadir la tendencia a las desapariciones y apariciones súbitas, que, también como a Merlín, le otorgan un aire de misterio⁴². Otros rasgos, en cambio, no obedecen a una filiación merliniana tan clara, como su papel de jefe militar en alguna de las expediciones que emprende su primo Renaut, que, mejor que inspirarse en la participación de Merlín en las guerras del inicio del reinado artúrico, relatadas en la *Suite-Vulgate*⁴³, las cuales no dejan de ser una manifestación secundaria de la personalidad del profeta, se explican por la condición caballeresca de Maugis.

Pero la peculiaridad más acusada de este último es su adscripción a la categoría de los *larrons enchanteurs*, de la que Verelst ofrece las principales características⁴⁴ y que Labbé⁴⁵ relaciona con la primera función dumeziliana, así como con la crisis de los valores feudales que simboliza la figura del soberano, bien sea Carlomagno, bien Pipino. Este último aspecto resulta fundamental para entender el trasfondo ideológico que sustenta la figura del ladrón encantador, ya que, como indica el propio Verelst⁴⁶ al hablar de Maugis, sus latrocinios están cargados de una dimensión simbólica que atenta contra la institución monárquica. Así, excepto en dos episodios en los que este personaje se apropia de los víveres del ejército franco, durante los enfrentamientos entre el emperador y el linaje de Renaut, los demás objetos que roba son los atributos del poder real, tal que el tesoro de Carlos, la corona del emperador, su espada y su bastón. Como una variante, en fin, de este género de actuaciones deben interpretarse los raptos del propio soberano y de su hijo Charlot.

Es en esta faceta de *larron enchanteur* en la que se encuentran los pormenores que relacionan a Maugis con el caballero encantador de *Jaufre*. Del breve análisis que acabamos de trazar en el párrafo anterior se deducen sin dificultad algunos puntos en común. El más evidente, la relación que ambos mantienen con sus respectivos soberanos. A pesar de que la amistad del anónimo caballero del *roman* occitano contrasta con la hostilidad irreconciliable de Maugis y Carlomagno, en uno y otro caso se repite idéntico esquema: el monarca se enfrenta a las artes mágicas de su vasallo y queda a merced de este, despojado temporalmente de la dignidad consustancial a su condición. Este sometimiento, que en el caso de Arturo llega a la ridiculización, responde a un mismo cuestionamiento de la institución monárquica, por más que en el desenlace se restaure el orden que esta representa⁴⁷. Por esta razón, el secuestro de Carlomagno refleja las dificultades de la corona para imponerse sobre los linajes feudales, de la misma manera que las penurias de Arturo ante la bestia y el ave son manifestación de su imposibilidad para garantizar la armonía de la corte, frente a la amenaza del mundo exterior.

42 Verelst, “Le personnage de Maugis”, pp. 85 y 129.

43 Vid., ejemplos de participación en los combates por parte de Merlín en *Lestoire de Merlin*, pp. 144, 150, 242, 275, etc.

44 Verelst, “Le personnage”, pp. 129-131, las resume en cuatro epígrafes: desaparecen súbitamente, están al servicio de un héroe, sus actuaciones van acompañadas de un tono humorístico y usan el arte de nigromancia.

45 Labbé, “Enchantement et subversion”, p. 124.

46 Verelst, “Le personnage”, pp. 136-139.

47 Se puede hablar, por tanto, para *Jaufre* de un falso enfrentamiento —o, mejor, de un enfrentamiento simbólico— entre Arturo y el caballero encantador, durante el que este asume la función de amenaza o adversario de la corte. Por lo demás, incluso cuando este enfrentamiento entre rey y vasallo es real, como sucede en *Renaut de Montauban*, se restituye finalmente la dignidad de la monarquía. Así, a pesar de que Renaut consigue apoderarse de Carlomagno, que había sido dormido y raptado por Maugis, es incapaz de causarle el menor daño, doblegado por el respeto que emana de la figura imperial (*Renaut de Montauban*, vv. 10983 y ss.).

Por otro lado, los robos que constituyen la base sobre la que se construye la categoría del *larron enchanteur* sirven, asimismo, de vínculo entre los personajes de Maugis y el caballero de *Jaufre*, con las inversiones que impone el tono dispar en las relaciones de estos personajes con sus respectivos soberanos. Frente a la sustracción a la que se dedica el mago épico, el del *roman* interviene, en sentido contrario, reactivando la circulación de riquezas en la corte de Arturo, ya que, mientras que tras la primera aventura recibe de este una copa de oro, en la segunda le obliga a repartir vestidos nuevos entre los cortesanos, que se habían despojado de los suyos para amortiguar una posible caída del rey mientras volaba en las garras del ave mágica. Lecco⁴⁸, al analizar estos episodios, pone en relación la necesidad, mencionada más arriba, por parte del mundo artúrico de buscar aventuras con la propia subsistencia de la corte, ligada, en este caso, a la distribución de riquezas por parte del rey, cuya *largesse* garante, de este modo, la armonía que impone entre sus caballeros.

Las anteriores consideraciones no postulan una deuda directa entre Maugis d'Aigremont y el caballero encantador de *Jaufre*, de la misma manera que parece inexacto sostener la inspiración directa de Merlín para cualquiera de estos dos personajes. Antes al contrario, las similitudes que se observan entre todos ellos obedecen más bien a la consolidación, a lo largo del siglo XIII, de unos modelos de personajes, como el encantador novelesco encarnado por Merlín o el encantador épico que representan los *larrons enchanteurs*, por lo demás abiertos a influencias mutuas. Auberón, por ejemplo, muestra cómo la épica adopta moldes expresivos provenientes del *roman*. En el anónimo encantador de *Jaufre*, en cambio, se produciría el proceso inverso, es decir la asunción por parte de un personaje novelesco de elementos presentes en los *larrons enchanteurs* y que se manifiestan en Maugis d'Aigremont, el más conocido de sus representantes.

48 Lecco, *Saggi*, pp. 14 y ss.