

Fernando GALVÁN

DE MAGIA ARTÚRICA

El mundo artúrico está estrechamente vinculado a la fantasía y la magia del Medievo. Basta la evocación del nombre de Arturo y sus famosos caballeros para que acudan de inmediato a nuestra mente las consabidas figuras míticas del mago Merlín, del hada o bruja Morgana, o de objetos mágicos —con poderes extraordinarios— como el Grial, o la espada Excalibur (o Escalibor), o de lugares con un importante halo mítico y mágico, como Camelot, Avalón, la Yerma Floresta, la Capilla Peligrosa, etc. Podrían citarse decenas y decenas de motivos sobradamente conocidos que aparecen por doquier en todo el Medievo y que aún después perviven en reescrituras y adaptaciones de los relatos artúricos. Basta con consultar una obra tan documentada como la de Carlos Alvar, *El Rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*¹, para constatar la riqueza mágica y mitológica subyacente. En el prólogo su autor hace referencia a la *Historia de Lanzarote del Lago* como el núcleo central de las narraciones artúricas, pues en ella hallamos la mayoría de los motivos y temas que se repiten y se modifican en otros lugares. Pero en ese mismo *Lanzarote* también —dada su singular extensión— constatamos lo que puede verse en otros muchos relatos en verso y prosa en las diversas lenguas europeas del Medievo. Esto es, que los personajes, los incidentes, los objetos, los lugares de ese mundo de ficción no mantienen una identidad concreta y fija, sino que van cambiando, alterando su naturaleza y transformándose, como por arte de magia, en múltiples versiones. Este *Diccionario* de Alvar es insustituible, en nuestra lengua, para encontrar las claves de tantas transformaciones, de los cambios de fisonomía, de nombres, de formas que adoptan los cientos de personajes y de incidentes del mundo artúrico. A veces creemos percibir en tal o cual elemento narrativo la huella de la Antigüedad clásica, otras veces del primitivo mundo celta —del que seguramente proceden muchas de las leyendas que dieron forma al mundo del rey Arturo—; y en otras

¹ Carlos Alvar, *El Rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

ocasiones es indudable la presencia del Cristianismo que —como en otras épocas— también en el Medievo se esforzó por adaptar fantasías y mitos paganos a la doctrina de la Iglesia.

No es fácil, pues, resumir en una exposición como ésta la amplísima nómina de acontecimientos de tipo mágico que pululan por tantos textos —de origen, lengua y desarrollo muy diversos— en todo el Medievo. Creo que cualquier intento de síntesis, en un espacio reducido como del que dispongo aquí, está condenado de antemano al fracaso. De cada uno de los elementos importantes vinculados con la magia y la fantasía hay libros y artículos bien conocidos, y nada nuevo podría añadir yo, en realidad, a lo que han aportado las prestigiosas obras de R.S. Loomis, como su estudio sobre el Grial o su imponente recopilación de la literatura artúrica en diversos territorios del Medievo europeo, o, en fin, su estudio sobre las transformaciones de las leyendas celtas en el mundo artúrico² o la monumental enciclopedia de N.J. Lacy y otros³, u otras obras de Geoffrey Ashe⁴, William Albert Nitze⁵, Nikolai Tolstoy⁶, etcétera. Incluso en español disponemos de abundantes fuentes bien informadas, porque además de la obra señalada de Carlos Alvar —y sin mencionar las introducciones a tantas traducciones de relatos artúricos como hay publicadas en español, debidas al propio Carlos Alvar, a Martín e Isabel de Riquer, a Victoria Cirlot, a Luis Alberto de Cuenca, a Joaquín Rubio, a Fernando Gómez Redondo, etc.⁷—, habría que nombrar también, por ejemplo, los libros de Carlos García Gual sobre las leyendas artúricas⁸, y de San-

² Véanse en particular R.S. Loomis, *The Grail from Celtic Myth to Christian Symbol*, Nueva York, Columbia University Press, 1963; su compilación *Arthurian Literature in the Middle Ages, a Collaborative History*, Oxford, The Clarendon Press, 1959; y *Celtic Myth and Arthurian Romance*, Nueva York, Columbia University Press, 1927.

³ Norris J. Lacy, con Geoffrey Ashe, Sandra Ness Ihle, Marianne Kalinke y Raymond H. Thompson, eds., *The Arthurian Encyclopedia*, Nueva York, Garland, 1986. (Hay segunda edición en la misma editorial, en 1991).

⁴ Véanse, entre otras, las siguientes obras de Geoffrey Ashe, *Avalonian Quest*, Londres, Methuen, 1982; *Camelot and the Vision of Albion*, Londres, Heinemann, 1971; o *King Arthur. The Dream of a Golden Age*, Londres, Thames & Hudson, 1990.

⁵ W.A. Nitze, *Arthurian Romance and Modern Poetry and Music*, Nueva York, Haskell House Publishers, 1971 (1ª ed. 1940).

⁶ N. Tolstoy, *The Quest for Merlin*, Londres, Hamish Hamilton, 1985.

⁷ Véase, por ejemplo, la bibliografía de textos y ediciones en español recogida por Carlos Alvar en su espléndida edición del anónimo *La muerte del rey Arturo*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp. 85-88 de la sección «Album».

⁸ Carlos García Gual, *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, 2ª ed.

tiago Gutiérrez sobre Merlín⁹. Para no perderme, pues, en el fárrago de los detalles mágicos que afectan al ciclo artúrico, prefiero centrarme en tratar de explicar, más bien, algunas de las razones que se esconden detrás de esa magia y su relación con la ciencia, la religión y la historia, y comentar asimismo —de forma forzosamente breve— los efectos de esa magia en el Medievo e incluso en épocas posteriores, pues los resultados de la magia artúrica se extienden mucho más allá de las fronteras del siglo xv.

El mundo de la fantasía, de lo maravilloso —que en nuestra época se ve generalmente como algo irreal y muchas veces como un procedimiento escapista, que nos aleja de las preocupaciones de nuestro entorno, de la realidad que nos oprime— no tuvo, como sabemos, la misma significación en otros periodos históricos. Como ha escrito Ann Swinfen en un libro titulado *In Defence of Fantasy*, en el que realiza un estudio sobre la novela fantástica contemporánea,

Perhaps one of the most difficult aspects of undertaking a serious critical study of the fantasy novel results from the attitude of the majority of contemporary critics —an attitude which suggests that the so-called «realist» mode of writing is somehow more profound, more morally committed, more involved with «real» human concerns than a mode of writing which employs the marvellous. The contention of this defence of fantasy is that this is far from being the case. It may perhaps clarify the issue if we recall that what is now regarded as the «real» world —that is, the world of empirical experience— was for many centuries regarded as the world of «appearances». To our ancestors, more inclined than we by belief and by learning to look beyond the material world for reality, the ultimately real lay in spiritual otherworlds. It is with the reality of such otherworlds that fantasy very largely deals¹⁰.

Y en efecto, en el Medievo lo sobrenatural, lo mágico, no era necesariamente una fantasía irreal, ni tenía por qué oponerse al concepto de ciencia,

⁹ Santiago Gutiérrez, *Merlín y su historia*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

¹⁰ Ann Swinfen, *In Defence of Fantasy*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1984, pp. 10-11. [Trad.: «Quizá uno de los aspectos más difíciles al emprender un estudio crítico de la novela de fantasía resulta de la actitud de la mayoría de los críticos contemporáneos —una actitud que sugiere que el modo de escritura llamado ‘realista’ es en cierta forma más profundo, más comprometido moralmente, más directamente relacionado con las preocupaciones humanas ‘reales’ que un modo de escritura que haga uso de lo maravilloso. La razón de esta defensa que hago de la fantasía es que las cosas distan mucho de ser así. Tal vez pueda ayudarnos a clarificar esta cuestión si recordamos que lo que ahora consideramos como el mundo ‘real’ —esto es, el mundo de la experiencia empírica— fue considerado durante muchos siglos como el mundo de las ‘apariencias’. Para nuestros antepasados, más inclinados que nosotros por convicción y por aprendizaje a buscar más allá del mundo material la realidad, lo definitivamente real residía en los otros mundos espirituales. Es la realidad de esos otros mundos de los que, en gran medida, trata la fantasía»].

sino que muchas veces se trataba de un medio didáctico para transmitir un conocimiento profundo sobre la realidad, un conocimiento no cognoscible a nivel empírico, y que podía presentarse, por tanto, a través de paradojas y de contradicciones con las apariencias del mundo real.

MAGIA E HISTORIA

No debe extrañarnos, por tanto, que muchos de los escritores que abordaron el tema artúrico —a pesar de las grandes dosis de magia y fantasía que incluyeron en sus relatos— insistieran en que su propósito era el de contar la verdad de lo sucedido. Así lo hacen Geoffrey de Monmouth o Marie de France, por ejemplo, a pesar de que sus narraciones nos parezcan hoy absolutamente ancladas en la irrealidad y llenas de elementos acientíficos. Pero lo cierto es que, aunque Arturo —según Monmouth— fuera engendrado merced a un encantamiento de Merlín, que hizo que Uther Pendragón fuera aceptado, bajo apariencia engañosa, por Iguerne o Igera, estando ausente su marido el Duque de Cornualles, la finalidad de Monmouth no era contar una fábula para entretener a su auditorio, sino que pretendía relatar objetivamente la historia de su país. El título de su libro —recordemos— es *Historia Regum Britanniae*, y su propósito fue presentar la historia de la Gran Bretaña desde su fundación (mítica, naturalmente) por Brutus, bisnieto de Eneas, hasta el último monarca británico de origen celta, Cadwallader en el año 689 A.D., es decir un periodo nada menos que de 1900 años. La historia de Arturo, al que dedica un quinto de la obra total (los libros octavo, noveno y décimo), —por más que hoy nos parezca un fábula llena de fantasías— tenía pretensiones de «historia», no de cuento o ficción. Es sobradamente conocido que Monmouth se nutrió de leyendas celtas para montar su historia de Arturo, y el hacerlo así obedecía a un propósito ideológico manifiesto. La obra de Monmouth se compone entre 1136-1138, cuando hacía menos de un siglo (apenas setenta años) que la isla había sido invadida por los franceses, por los normandos más concretamente, al mando de Guillermo, duque de Normandía. Como sabemos, en el año 1066 este duque derrota en la batalla de Hastings al último rey anglosajón, Harold. Guillermo se convirtió en el rey Guillermo I de Inglaterra, pero siguió manteniendo lógicamente su ducado de Normandía, y como tal duque, continuó rindiendo vasallaje al rey de Francia. Este vasallaje se fue haciendo, con el tiempo, una losa cada vez más pesada para sus descendientes, que ya no sólo eran duques de Normandía y reyes de Inglaterra, sino que años después se convirtieron también en poseedores de otros territorios en Francia, como los condados de Aquitania, Anjou, Bretaña, Poitou y Gascuña.

Precisamente en este contexto histórico conviene entender y situar la presentación de Arturo que hace Monmouth en su libro. Sin duda se trata de la legitimación épica de las naturales ambiciones políticas y de expansión

territorial de los reyes ingleses de este periodo. Como ha dicho uno de los mayores expertos arturianos, William Albert Nitze¹¹, con el mito artúrico pasó algo similar que con el de Roldán en Francia, o —remontándonos a un pasado más remoto— con el de Eneas y la *Eneida* para Roma.

Efectivamente, Roldán (o Roland) fue un conde de la Marca de Bretaña que cayó en un encuentro con los vascos en el año 778, como se narra en la «Vida de Carlomagno» de Eginhard; pero en el poema épico *La Chanson de Roland*, compuesta unos tres siglos más tarde (hacia 1100), el héroe sigue siendo conde de Bretaña, pero ahora muere en una batalla no contra los vascos, sino contra los sarracenos, los enemigos nacionales de Francia, y el momento de su muerte es el año 1086, inmediatamente antes de la Primera Cruzada. Es decir, un héroe franco se convierte en héroe nacional francés. De igual modo —dice Nitze— un guerrero romano llamado Artorius Castus del siglo II —del que tenemos una simple referencia a través de una inscripción—, que lucha contra los británicos del norte de Inglaterra, unos siglos después (posiblemente en algún momento posterior al siglo VI) se convierte en Arturo, héroe británico (de origen celta), que defiende el territorio frente a la amenaza de los bárbaros anglosajones que han invadido Inglaterra. Es decir, un héroe romano se convierte en héroe británico. Pero la mitologización continúa en el periodo posterior a la Conquista Normanda, y se plasma en la *Historia Regum Britanniae* de Monmouth. Ahora Arturo es sin duda un rey británico, pero con ancestros que se remontan al feliz Brutus, heredero de Eneas, que fundó la monarquía británica. Y es más, el Arturo que nos presenta Monmouth es el rey que se refugia en Avalón para recuperarse de las heridas, de donde ha de volver para rescatar el reino de la opresión de los anglosajones. Históricamente los británicos originarios, esto es, celtas, que no pudieron refugiarse en lugares recónditos de Gran Bretaña y que lograron escapar a las masacres anglosajonas, huyeron de la isla, cruzando el Canal de la Mancha, y se establecieron en la Armórica, que era el nombre antiguo de la actual Bretaña francesa y la Normandía. De ahí precisamente es de donde vendría Guillermo el Conquistador, como un Arturo redivivo, que liberaría a Inglaterra del yugo anglosajón, tal como la leyenda predicaba del Arturo herido y refugiado en Avalón. De este modo, Geoffrey de Monmouth revestía la invasión normanda de Inglaterra de tintes épicos legendarios, haciendo que el duque de Normandía representara una doble cualidad para Inglaterra: a) la recuperación de un pasado egregio, el pasado romano que se remontaba a Brutus y a Eneas y que tan bien había representado Arturo; y b) el regreso de lo celta (es decir, lo auténticamente autóctono) a Inglaterra, de modo que ya los invasores anglosajones no tendrían el poder que habían usurpado a los reyes celtas.

¹¹ Véase W.A. Nitze, «Avalon and the Passing of Arthur», en el libro ya citado *Arthurian Romance and Modern Poetry and Music*, pp. 1-18.

AVALÓN Y LA MAGIA: DE MERLÍN A MORGANA

He mencionado Avalón como el lugar de refugio del moribundo Arturo, así como el lugar desde el que el Arturo redivivo ha de volver algún día para sentarse otra vez en el trono de Inglaterra, el Arturo calificado en latín con la famosa frase *REX QUONDAM REXQUE FUTURUS*. Tenemos que recordar en este punto que el nombre de Avalón ha sido interpretado de diversas formas; es sin duda el equivalente del Jardín de las Hespérides clásico, pues Avalón evoca el término galés «Avallach», que significa «rico en manzanas», por lo que Avalón debe ser, según algunos críticos, «Isla de los Manzanos» o de las manzanas. Así lo encontramos en otra obra de Monmouth, la *Vita Merlini* en verso, que nos lo ofrece como «Insula Pomorum», una isla de verano eterno, paradisiaca, de la que nos da una localización geográfica muy precisa. A ella se llega, en efecto, navegando hacia Occidente, dejándose llevar por los vientos más allá de las Columnas de Hércules y el Estrecho de Gibraltar. Con esa descripción apenas puede ser otra que sencillamente una de las Islas Canarias, de las Islas Afortunadas de la mitología clásica, donde habitaban los héroes amados de los dioses en una felicidad eterna. La mitología irlandesa abona también esta hipótesis de que Avalón sea esa isla paradisiaca del Occidente. De hecho, para los irlandeses existía una isla de manzanas, «Emain Ablach», en un archipiélago atlántico que se extendía hasta donde se ponía el sol. En ese archipiélago se hallaba también Tir na nOg, la Tierra de los Jóvenes, y otra, la Tierra de las Mujeres, con la que sin duda la Hermandad Femenina de Morgana —que atiende al Arturo mortalmente herido— guarda un parentesco. Recordemos también que las historias legendarias de viajeros irlandeses a estas islas se vinculan asimismo al Archipiélago, como el famoso *Viaje de San Brandán*.

Pero también es cierto que la hipótesis de que Avalón sea una de estas Islas Canarias es una posibilidad entre otras muchas, desde luego, porque se han señalado asimismo otras localizaciones, como la isla de Man (conocida en algunas antiguas leyendas irlandesas como «Ablach»), y hasta la localidad inglesa de Glastonbury, cuya abadía estuvo en otro tiempo rodeada de agua, por lo que fue denominada así: Glastonbury es la expresión sajona para la celta Inis Witrin o Ynis Gutrin, «isla de cristal», que aparece en la mitología galesa. De hecho, hacia finales del siglo XII, hacia 1190, se anunció que se había excavado la Abadía de Glastonbury y se habían encontrado en ella las tumbas del rey Arturo y la reina Ginebra, con lo que Avalón se convertía en el destino final de Arturo y se unía así su tumba al Grial, que —de acuerdo con Robert de Boron— acabó en los valles de Avalón, en el centro del condado de Somerset, donde luego se erigió la Abadía. Además, en esa misma localización, y en época pre-cristiana, se celebraban ritos paganos celtas relacionados con el culto a los muertos. No debe sorprendernos, desde luego, que un antiguo santuario pagano acabara siendo convertido en iglesia cristiana, pues la historia de la Cristiandad está llena —como sabemos— de

estas transformaciones. Así pues, en Glastonbury se fundirían las figuras del Arturo cristiano y del Arturo pre-cristiano celta. En Glastonbury estaría la puerta al Annwn, el Otro mundo, que atravesaría Arturo —como un antiguo héroe celta— para retornar cuando fuera necesario¹².

Se ha dicho, sin embargo, que la asociación de Avalón con Glastonbury fue resultado también de la necesidad del poder político por acabar con la leyenda de un Arturo vivo, que podía regresar en cualquier momento para reclamar —en nombre de los celtas— el trono inglés. Semejante amenaza era obviamente un riesgo continuo de desestabilización política. Al encontrarse la tumba de Arturo, con su esqueleto, en la Abadía de Glastonbury, ya no había motivos para temer una revuelta contra los reyes normandos, los verdaderos herederos bretones de Arturo, según la mitología de Monmouth. Al mismo tiempo, los monjes de la Abadía se convertían en depositarios de la mayor reliquia nacional, haciendo de Glastonbury un lugar de peregrinación al que se vinculaba toda suerte de leyendas y ritos antiguos¹³. Sea como fuere, lo cierto es que, tal como vemos, Avalón no es sólo un lugar mágico e irreal, asociado a múltiples leyendas y versiones contradictorias de mitos antiguos de carácter diverso. Es también —como la propia creación mítica de Arturo— un lugar al que se asigna una función muy específica de carácter totalmente mundano y práctico.

Pero naturalmente Avalón está relacionado asimismo con Merlín, el mago, el artífice de tantos hechos maravillosos del mundo artúrico. La naturaleza de este personaje es sin duda singular: producto de la unión de una joven virgen y un íncubo, demonio sobrenatural, según la versión de Monmouth¹⁴.

¹² Sobre Avalón es muy útil el libro de Geoffrey Ashe, *Avalonian Quest*, Londres, Methuen, 1982, así como su libro anterior *King Arthur's Avalon: The Story of Glastonbury*, Londres, Collins, 1957. Véanse referencias más específicas en la voz correspondiente del ya citado *El rey arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica* de Carlos Alvar, p. 31.

¹³ Sobre Glastonbury pueden consultarse los libros de James P. Carley, *Glastonbury Abbey*, Woodbridge (Suffolk), Boydell, 1988, y de R.F. Treharne, *The Glastonbury Legends: Joseph of Arimathe, The Holy Grail and King Arthur*, Londres, Cresset, 1967.

¹⁴ Reproduzco unas líneas de Santiago Gutiérrez en su libro citado *Merlín y su historia*, que me parece que resumen bien las opiniones de la época: «El origen del coito entre humanos y demonios (íncubos si eran machos; súcubos, si se trataba de hembras) procede de fuentes diversas: la tradición agustiniana, la *Biblia*, glosas, etcétera. Los exégetas de la Baja Edad Media, como el autor de la *Glosa sobre el Génesis*, interpretaron el pasaje del *Génesis*, vv. 1-2, que hablaba de relaciones entre hijos de Dios e hijos de los hombres para referirse a la unión con íncubos. Pero, hasta el siglo XIII, las autoridades sobre las que apoyarse eran numerosas: la *Glosa sobre Isaías*, la *Glosa sobre el bienaventurado Gregorio*, Beda, Guillaume de Cantimpré, Tomás de Aquino... Se demostró cómo era posible tener descendencia con la intervención de uno de estos seres. El demonio debía aparecerse primero a un hombre, como súcubo, de quien obtenía semen; inmediatamente, tras tomar la forma de íncubo, lo transmitía a una mujer. El semen se conservaba en perfecto estado porque el calor vital no se evaporaba. Aunque, según el *Malleus*

Recordemos que Merlín es capaz de los mayores portentos: puede volar, cambiar de apariencia, volverse invisible, puede conjurar monstruos, hablar con los espíritus sobrenaturales de los bosques, las montañas, los lagos; es capaz de viajar en el tiempo, etc. No es extraño, por ello, que sea Merlín el que cree la Tabla Redonda, el que maneje los hilos de Camelot, el que favorezca la consolidación de Arturo. ¿A qué obedece esta figura? Es difícil decir si estamos ante una criatura totalmente mítica, derivada de las leyendas celtas —algo que es obvio, por otro lado—, o si también en Merlín hay elementos históricos, de la realidad llamada objetiva. Es asimismo Geoffrey de Monmouth el que nos presenta por primera vez al Merlín que conocemos: en primer lugar en su *Prophetiae Merlini*, o *Profecías de Merlín*, escrito en 1130; luego lo incorpora en su *Historia Regum Britanniae*, ya mencionada; y posteriormente vuelve a su figura en su *Vita Merlini* (hacia 1150). Monmouth hace uso de testimonios anteriores a él para desarrollar su personaje, y desde ese punto de vista podemos naturalmente decir que no es mera invención suya. Evidentemente hay ciertas leyendas galesas antiguas en las que seguramente se inspiró Monmouth. Una de ellas se refiere a una figura sagrada llamada «Myrddin» o «Myrddin Emrys» (Merlín Ambrosius), un niño profeta sobrenatural al que convoca Vortigern en la historia «El dragón rojo y el dragón blanco». Ahí Merlín profetiza la caída del rey Vortigern (el dragón blanco), la vuelta de Uther Pendragón (el dragón rojo), la instauración del reino de Arturo (simbolizado por un jabalí) y la historia futura de los bretones. Esta figura es desde luego legendaria y confusa, y no sólo por su carácter profético y sobrenatural, sino porque en ella se funden dos personajes, el del niño profeta, por un lado, y el de Ambrosius Aurelianus (o Aurelius), *dux bellorum*, que encabezó el contingente de bretones de la Armórica que pondría fin a los conflictos con los sajones y los pictos provocados por Vortigern. Es decir, el Merlín profeta niño se confunde con el jefe militar que luego es coronado rey como Aurelius, lo que hace a esta versión de Merlín absolutamente insostenible desde un punto de vista lógico. La otra leyenda asociada al Merlín de Monmouth es la del druida, Merlín el Salvaje o «Silvestre», o «Myrddin Wyllt», que alude a un cierto Myrddin ap Morfyn o Merlin Celidonus, personaje supuestamente histórico que fue un bardo galés del siglo VI, autor de algunos poemas del *Libro Negro de Carmarthen* (la palabra «Merlín» procedería de esta localidad, pues el nombre galés de Carmarthen es Caermyrddin, esto es, «ciudad de Myrddin»).

Maleficiarum, el fruto de esta unión no era hijo del demonio, sino de un humano, bastaba lo anterior para engendrar un monstruo. Como reflejo de la importancia que estas creencias habían alcanzado por aquella época, cabe señalar, en fin, cómo otras nociones semejantes se refinaron y racionalizaron; y, así, por ejemplo, el pacto con el Diablo tendió a ser considerado un acto formal, análogo a la ceremonia feudal del homenaje» (pp. 93-94).

Mas el problema para asociar a este Merlín histórico con el posible Arturo histórico es también considerable, porque ese Merlín histórico vivió después de que Arturo hubiese muerto.

En fin, como vemos, es prácticamente imposible reconstruir la realidad subyacente bajo la magia artúrica. Se ha avanzado también la hipótesis de que el Merlín arturiano podría ser simplemente una versión de Odín, el rey de los dioses de la mitología germánica, porque ambos son presentados como magos de lengua barba y ambos llevan a cabo hazañas similares, como revela la comparación entre las de Merlín con relación a Arturo (la espada en la piedra, la forja de la espada, etc.) con las protagonizadas por Odín con los héroes escandinavos Sigmund y Sigurd en la *Saga de los volsungos*¹⁵.

Luego, en las versiones posteriores a Monmouth, Merlín adquiere otros valores, especialmente los de mago, muy distintos a los del dios o profeta que tenía en las leyendas germánicas o celtas. Es con Robert de Boron, a principios del siglo XIII, cuando Merlín evoluciona algo más y conocemos su vida como niño y joven; los elementos cristianos toman, además, una relevancia especial. Y después de Boron, en las prosificaciones de la Vulgata francesa del siglo XIII se resaltarán especialmente los atributos típicos del hechicero. Como ha escrito Santiago Gutiérrez en su estudio *Merlín y su historia*:

Resulta revelador el contraste entre el Merlín que daba sus primeros pasos literarios en la *Historia* de Monmouth, dibujado apenas con un par de trazos, y el de los últimos estadios evolutivos: consejero real, siempre dispuesto a hacer el bien, amigo de las bromas, optimista y seguro de sí mismo, gracias al poder que le otorgan sus facultades. Éstas se han ido igualmente transformando. A partir del profeta que nos mostraba Monmouth, Merlín se ha deslizado hacia el campo de las artes mágicas. Tal es la tendencia que se apunta en el *Brut*, donde Wace le hace recitar un ensalmo durante el transporte de las piedras de Irlanda. Boron, en cambio, rectifica esta trayectoria e, imbuido por el espíritu cristiano que alienta su obra, desarrolla la faceta de antiprofeta del Grial. Pero será en vano; los continuadores de la *Vulgata* y del *Pseudo-Boron* desvalorizarán las profecías hasta convertirlas en un simple truco anticipatorio y concederán más relieve a los hechizos, a pesar de la explícita condena que de ellos hará el autor de la *Suite du Merlin*¹⁶.

No es posible, por tanto —como comentaba al principio—, ofrecer una visión o interpretación coherente y global de estos elementos mágicos, tal

¹⁵ Véase la reciente edición española de Javier E. Díaz Vera, *Saga de los volsungos*, Madrid, Gredos, 1998.

¹⁶ Santiago Gutiérrez, *Merlín y su historia*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, pp. 15-16.

como demuestra el caso de Merlín¹⁷. Son tales las transformaciones que sufre y las vertientes de las que provienen los incidentes y rasgos que dan forma al personaje que no podemos aventurar una explicación lógica satisfactoria. Merlín, así como Morgana¹⁸, el Grial¹⁹, Avalón, y tantos otros ingredientes del mundo artúrico, tienen un probable (y en muchos casos seguro) origen celta, pero su desarrollo trasciende esa fuente; esos personajes, esas mágicas transformaciones son probablemente consustanciales a la visión de la realidad del hombre de la época. Y como ésta va cambiando, así se modifican también personajes y motivos. Recordemos por un instante, a modo sólo de ejemplo, lo que pasa con Morgana.

Tiene este personaje una evolución ciertamente curiosa. En el siglo XII, en Monmouth, se nos presenta como un hada, uno de esos seres feéricos lleno de belleza, que transporta a Arturo hasta la isla de Avalón, de la que es señora. En las versiones sucesivas van cambiando algunos rasgos: en el *Brut* de Layamon es llamada «Argante», y algo más tarde Étienne de Rouen la convierte, en el *Draco Normannicus* (entre 1167 y 1169), en la hermana de Arturo. De ahí que Chrétien en *Erec et Énide* se refiera a Morgana como la hermana de Arturo. Pero en Chrétien sigue siendo la señora de Avalón, pues es la amante del señor de la isla, un enamorado de las hadas. Morgana es todavía, pues, un hada buena y hermosa en Chrétien. Pero en las novelas en prosa del siglo XIII se nos presenta bajo rasgos más humanos. Así vemos que es parte de la genealogía de Arturo, que se casa, y que ya perdida la virginidad, se torna entonces maga, no hada (aunque se le sigue llamando el hada Morgana), pues se convierte en discípula de Merlín y se vuelve, finalmente, malvada. Curiosamente, este paso del hada fantástica, sobrenatural, a la maga

¹⁷ Un libro que presenta una visión global de las transformaciones de Merlín a lo largo del tiempo, y no sólo en el Medioevo, es el editado por James Gollnick, *Comparative Studies in Merlin from the Vedas to C.G. Jung*, Lewiston, Mellen, 1991. Merece también destacarse el editado por Jeanie Watson y Maureen Fries, *The Figure of Merlin in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Lewiston, Mellen, 1989.

¹⁸ Este personaje es también objeto de numerosas y sugestivas transformaciones, pues su paso de hada inicial a bruja en las diversas versiones del mito artúrico ha sido objeto de variadas interpretaciones. Véase, por ejemplo, la breve síntesis que hace de las principales transformaciones Santiago Gutiérrez en su libro citado *Merlín y su historia*, pp. 183-187; o la relación que establece Maureen Fries en su trabajo «Women in Arthurian Literature» entre la primera Morgana (heroína, bella, y hada) y la última Morgana (antiheroína, fea, y bruja) y el creciente temor y odio que fue generándose hacia las mujeres hacia finales de la Edad Media (en el libro *Approaches to Teaching the Arthurian Tradition*, editado por Maureen Fries y Jeanie Watson, Nueva York, MLA, 1992, pp. 155-158).

¹⁹ Sobre el Grial y sus transformaciones es muy útil el libro de Sandra Ness Ihle, *Malory's Grail Quest: Invention and Adaptation in Medieval Prose Romance*, Madison, University of Wisconsin Press, 1983.

que adquiere el dominio de su oficio a través de las técnicas que le enseña Merlín (o la instrucción científica, podríamos decir) hace de Morgana un ser malvado, apartado del mundo y hasta cierto punto antipático²⁰. En el *Lanzarote*, en su característico esfuerzo racionalizador, vemos la transformación como algo lógico y natural. El paso de esta Morgana maga a la Morgana bruja es sencillo, pues —como es común en la misoginia medieval, especialmente la de la Baja Edad Media— la mujer con muchos conocimientos —la mujer sabia— deja de ser buena y acaba siendo odiada y temida por los hombres. Precisamente una estudiosa del mundo artúrico, Maureen Fries, en su trabajo «Women in Arthurian Literature», establece una relación entre la primera Morgana (heroína, bella, y hada) y la última Morgana (antiheroína, fea, y bruja) y el creciente temor y odio que fue generándose hacia las mujeres hacia finales de la Edad Media. Dice Fries que esta transformación de Morgana de hada en bruja implica que se vuelve fea, lasciva e hipersexual, que su rostro se torna moreno, y evidentemente que su coyunda con el demonio la hace cada vez más fea. En esta fase del desarrollo de Morgana, cuando se presenta como bella es sólo una ilusión fruto de un hechizo, como ocurre en *Sir Gawain y el caballero verde*, obra en la que Morgana es una bruja, que ha sometido al Caballero Verde a un encantamiento y su doble, la esposa de Bertilak, una dama encantadora. Esta nueva Morgana —como señala Fries— es una mujer sexualmente insaciable, que no es calmada en sus ardores pasionales por ninguno de sus esposos. Sin embargo, curiosamente, y a pesar de esta transformación, no pierde Morgana su condición de ayudante o auxiliar de Arturo, conduciéndolo al final hasta Avalón. Se trata, pues, de un personaje ambivalente y contradictorio —como otros muchos del mundo artúrico—, fruto de las variantes que el paso del tiempo y el cambio de mentalidad iban produciendo en el imaginario medieval²¹.

Me parece interesante vincular también esta transformación de Morgana de hada a bruja, producto de su adquisición de conocimientos técnicos (mágicos), con la figura del científico, menospreciada y objeto de burla en el Medioevo. Es decir, no es sólo la mujer sabia la que es mala; es que el hombre sabio —aunque no necesariamente malvado— no es tampoco un ideal. Es risible, pues su sabiduría no le impide caer en las trampas más tontas. Pienso en Merlín, pero no sólo en él. Sabemos, por ejemplo, que la Dama del Lago —otro personaje inicialmente de naturaleza fêérica como Morgana— va adquiriendo en las versiones en prosa un carácter humano y que a partir del

²⁰ Morgana, según leemos en la *Vulgata*, aprende de Merlín «muchas maravillas... de astronomía y nigromancia» (*Vulgata*, p. 254, l. 23; cit. por S. Gutiérrez, *Merlín y su historia*, p. 155).

²¹ Maureen Fries, «Women in Arthurian Literature», en *Approaches to Teaching the Arthurian Tradition*, *op.cit.*, pp. 155-158.

Lanzarote se le identifica con Viviana (o Niviana), que hechiza con sus encantos femeninos a Merlín, el sabio, el científico, pero el hombre —al fin y al cabo— que pierde la cabeza por una mujer. No es el único, como digo, en el Medievo. Recordemos que la lista de sabios antiguos ridiculizados por mujeres en la Edad Media es extensa, y va desde Virgilio a Aristóteles, pero incluye no sólo hombres de ciencia, sino también grandes figuras de la historia clásica o de la Biblia: Adán, Salomón, David, o Sansón se perdieron por su «intemperancia amorosa»²². Parece, pues, que en esta confrontación entre lo mágico y lo científico para la opinión pública medieval (si podemos usar ese término como referente que extraemos de la literatura del periodo) debe predominar el primero, siempre que esa magia sea natural, no adquirida. Si es magia en el sentido de adquisición de técnicas, entonces ya es ciencia, y ya sabemos: en una mujer significa brujería (pacto con el demonio), y en un hombre resulta ridículo.

DEL MUNDO DEL ROMANCE AL REALISMO DE MALORY

Es obvio, pues, que el punto de vista del hombre del Medievo, como decía antes, dista mucho del nuestro a la hora de enfrentarse al mundo de las realidades (o apariencias, para ellos) frente al *otro* mundo —mucho más rico y profundo—, a pesar de su apariencia de irrealidad y superstición.

Que no existe ese divorcio tan claramente establecido en nuestro tiempo entre la historia y la fantasía, lo prueban innumerables testimonios de la época, como es bien sabido. Para no abandonar el mundo artúrico, recordemos, por ejemplo, el tratamiento que recibe uno de los géneros más característicamente bretones, y fantásticos, el de los *lais* de Marie de France. En efecto, en los *lais* hallamos toda suerte de elementos maravillosos, que —recordemos— constituyen un rasgo distintivo del género. Mas son relatos que, aun en verso, pretenden convencer al auditorio de su respeto por lo real. Marie se empeña en dar detalles de localización para hacer creíbles sus historias, insistiendo en que lo que nos cuenta es *realmente lo que ocurrió*. En la Introducción de su colección de doce composiciones en verso octosílabo nos dice con rotundidad:

Les contes ke jo sai verrais,
dunt li Bretun unt fait les lais,
vos conterai assez briefment (vv. 19-21)
[«Voy a contaros, asaz brevemente, unas historias que sé verdaderas,
de las cuales los bretones han hecho los lais»].

²² Véase la obra citada de Santiago Gutiérrez, *Merlín y su historia*, p. 307, n. 84.

Y así, en otros muchos momentos, insiste: «L'aventure d'un autre lai, / cum ele avint, vus cunterai» (*Lanval*, vv. 1-2) [«Voy a contaros, tal como ocurrió, la aventura de otro lai»]; «L'aventure k'avez oïe / veraie fu, n'en dutez mie. / De Bisclavret fu fez li lais / Pur remembrance a tuz dis mais» (*Bisclavret*, vv. 315-318) [«La aventura que habéis oído es verdadera, no lo dudéis. El lai de Bisclavret se compuso a fin de que fuese recordada para siempre»].

¿Qué significado tienen, pues, los elementos maravillosos en estos *lais* de Marie de France, o en las versiones del mito artúrico de Chrétien de Troyes y de otros autores? Hay referentes espaciales como el mar, el río, el lago, la fuente, el bosque, el jardín, la isla, el castillo, la torre, la nave, o personajes como las hadas o los caballeros de otro mundo, o animales como el caballo, el ciervo, el pájaro, etc., u objetos como el anillo o la almohada, que se comportan de modo distinto al común. La descripción del mundo que se pretende objetiva se nos presenta, pues, bajo la luz de hechos y circunstancias sobrenaturales. Como han escrito estudiosos tales como Jacques Le Goff en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*²³, o Lucienne Carasso-Bulow en *The «Merveilleux» in Chrétien de Troyes' Romances*²⁴, o Northrop Frye en *The Anatomy of Criticism*²⁵, lo maravilloso en esta cultura estaba perfectamente integrado en la propia identidad, tanto individual como colectiva. En palabras de Frye, al describir al personaje del romance:

The hero of romance moves in a world in which the ordinary laws of nature are slightly suspended: prodigies of courage and endurance, unnatural to us, are natural to him, and enchanted weapons, talking animals, terrifying ogres and witches, and talismans of miraculous power violate no rule of probability once the postulates of romance have been established²⁶.

Si nos movemos en ese mundo del romance, hemos de abandonar nuestro escepticismo contemporáneo, suspender la incredulidad —como nos pedía

²³ Jacques Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1986.

²⁴ Lucienne Carasso-Bulow, *The «Merveilleux» in Chrétien de Troyes' Romances*, Ginebra, Librairie Droz, 1976.

²⁵ Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism: Four Essays*, Nueva York, Atheneum, 1967.

²⁶ *Ibid.*, p. 33. [Trad.: «El héroe del romance se mueve en un mundo en el que las leyes ordinarias de la naturaleza quedan en cierta suspensión: prodigios de valentía y sufrimiento, que a nosotros nos resultan antinaturales, son naturales para el héroe, y las armas encantadas, los animales que hablan, los terroríficos ogros y brujas, y los talismanes de poderes milagrosos, no violan ningún regla de probabilidad una vez que se establecen los postulados del romance»].

el poeta romántico Coleridge— para aceptar como normal lo que entonces era patrimonio común de conocimiento de letrados y analfabetos, de gentes cultas e incultas.

Lo más sorprendente quizá de esa magia artúrica —si lo pensamos bien— no es el rol dominante en la Edad Media. Al fin y al cabo, las historias del rey Arturo no añadían gran novedad, pues todas esas transformaciones del mundo artúrico eran cosas que se conocían (sus fuentes —como digo— eran patrimonio común) y se aceptaban como normales gracias a los medios de transmisión del conocimiento (escritos y orales). Los distintos romances y adaptaciones del mito contribuían sólo a elevar al orbe literario el conocimiento popular, el «folklore» en su sentido etimológico. Lo que me parece más llamativo y mágico es que esas historias hayan pervivido más allá de los límites del Renacimiento, que hayan logrado escapar del mundo medieval y siguieran hechizando a los hombres y mujeres de la modernidad y aún de la posmodernidad, cuando obviamente la relación entre magia y ciencia es bien distinta.

Así pues, permítaseme que dé un salto hasta finales del siglo xv, y que pase de las referencias poéticas y mágicas a la prosa, para referirme a la obra de Malory, *Le Morte d'Arthur*. Aunque se titule paradójicamente así, en francés, se trata —como es sabido— de la obra cumbre del ciclo artúrico en inglés, y una de las obras literarias más populares y más leídas, más veces reimpresa y adaptada de toda la tradición literaria inglesa. Se escribe en prosa a finales del siglo xv, ya casi en los umbrales del Renacimiento. Es una suerte de síntesis de la Vulgata francesa, un compendio del mundo artúrico. Se escribe en una época de transición, en la que la sociedad inglesa pasa por el periodo de las Guerras de las Dos Rosas, una continua sucesión de enfrentamientos entre dos ramas de la familia real, los Lancaster y los York, que llevan al país a una progresiva destrucción de su propia nobleza, y que coincide con el auge de la clase media. Avanza el pensamiento humanista, entra la imprenta en Inglaterra (1474) y, con el final de las Guerras de las Rosas, en 1485, se introduce una nueva dinastía, que dominará el siglo xvi, la de los Tudor, emparentados con los Lancaster, y que pronto —a través del primer rey Tudor, Enrique vii— emparentará también con los York, por su matrimonio con Elizabeth de York.

En esta época de decadencia del feudalismo en Inglaterra se produce, curiosamente, esta obra de Malory. Fue escrita hacia 1470, aunque no se publica hasta el año 1485, el mismo año efectivamente del final de las Guerras de las Rosas y la introducción de la dinastía Tudor. Hay una paradoja curiosa aquí, y no será la única relativa a esta obra, como luego comentaré, pues *La muerte de Arturo* está dedicada a una época periclitada, fenecida podemos decir, ya que los ideales feudales del amor cortés, de la lealtad feudal, etc. están prácticamente desaparecidos en la Inglaterra del último tercio del siglo xv. Cabe preguntarse cómo a alguien se le ocurre componer una obra de esta índole en un momento como éste. Y cuando conocemos algo sobre ese alguien la paradoja se torna aún más enigmática. El autor,

como nos lo dice su editor William Caxton, es un caballero llamado Sir Thomas Malory, es decir, un miembro de esa clase feudal que está en decadencia. Pero Malory —que nos presenta los retratos de los caballeros de la Tabla Redonda, caballeros tan leales e ideales en muchos aspectos— fue (algo que no nos dice Caxton) aparentemente un desalmado, que ni tan siquiera logró ser fiel a un ideal político, pues luchó en los dos bandos de las Guerras de las Rosas, unas veces con los Lancaster y otras con los York. El espejo de honor y virtud que se proyecta desde el libro se contradice con la imagen que tenemos de su autor.

Como leemos en su propia obra, escribió *La muerte de Arturo* en la cárcel, a partir del poema aliterativo *Morte Arthure*, así como de libros franceses, probablemente los escritos en prosa de la Vulgata. Los críticos han comparado el nivel de influencia que estos precedentes ejercieron en Malory y están de acuerdo, en general, en que fue grande, pero que Malory —a pesar de lo que pueda parecer a quienes (que son muchos) se acercan a su libro sin conocer los precedentes— intentó suavizar y eliminar muchas veces los elementos maravillosos, fantásticos, mágicos, tan característicos de los romances de caballerías, para dibujar un mundo más apegado a la realidad. Es decir, para generaciones de lectores durante siglos Malory ha sido el epítome de la tradición cortés, del romance artúrico, lleno de fantasías, hechos maravillosos, etc., y sin embargo, una comparación con sus fuentes revela justamente que su autor pretendía lo contrario, eliminar tantos elementos maravillosos para aproximarse al tema de su libro desde una perspectiva más cotidiana y realista. Ya en la época en que escribe Malory, pues, el hombre medieval no parece requerir el mismo nivel de fantasía y magia que en los siglos precedentes. Pero no pensemos que la magia desaparece por este motivo. Veamos qué ocurre a continuación.

El éxito de esta obra en la literatura inglesa ha sido singular, único, sin duda, sólo comparable al de Shakespeare que —por supuesto— lo supera. Recordemos que la acogida de *La muerte de Arturo* fue de tal calibre que a la edición de 1485 siguieron cinco ediciones hasta 1634. Fue un libro muy popular en el siglo XVI y principios del XVII en Inglaterra, atacado a veces por unos que lo creían inmoral y poco adecuado para la instrucción de los jóvenes, como Roger Ascham en su tratado *The Scholemaster* (1570), y alabado por otros, que lo veían como una gran obra de entretenimiento para caballeros, como Sir Philip Sidney, en su *Apology for Poetry* [*Defensa de la poesía*] (1595). Aunque en la segunda mitad del XVII y durante el siglo XVIII fue poco leído, desde principios del siglo XIX hasta la actualidad ha sido el libro más veces reimpresso, adaptado y leído sin duda de toda la Edad Media.

Pero en esa época de finales del siglo XV, cuando se escribió y se publicó, cumplió una función también cercana a la de Monmouth en el siglo XII; esto es, la de servir de soporte a la monarquía Tudor. De hecho, el primer monarca de la dinastía, Enrique VII, bautizó a su primogénito con el nombre de Arturo, con la clara pretensión de que simbolizara el retorno del personaje mítico del REX QUONDAM REXQUE FUTURUS. Pero fue un Arturo frustrado,

porque murió joven, sin descendencia tras un corto matrimonio con Catalina de Aragón. Aunque no ha habido más reyes Arturos en la monarquía británica, la presencia mítica se ha mantenido durante tiempo, ya que lo que sí ha habido, y muchas, son recreaciones de Arturo en la ficción y la literatura. Unas décadas después del frustrado Arturo Príncipe de Gales, a finales del siglo XVI, reinando Isabel I Tudor, uno de los mayores poetas ingleses, Edmund Spenser, compondrá una magna y ambiciosa obra épica y alegórica titulada *The Faerie Queene* [*La reina de las hadas*], inicialmente prevista como una epopeya artúrica, aunque luego se quedara en otra cosa.

LA MAGIA ARTÚRICA EN LA ÉPOCA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA

Spenser se trazó el plan de una magna obra dividida en veinticuatro libros, aunque sólo acabó seis y dejó un fragmento del libro VII. En los doce primeros libros se pretendía retratar doce virtudes morales personales, cada una representada por una figura caballerescas diferente, y resumidas todas en la persona del propio Arturo antes de que se convirtiera en rey. Los doce libros restantes tenían como función celebrar doce virtudes públicas políticas de Arturo, ya después de su ascensión al trono. La historia del magno poema nos presenta la visión de un sueño en la que Arturo contempla la gracia de Gloriana, la Reina de las Hadas, y al despertar toma la determinación de buscarla en la Tierra de las Hadas. Se trata de una clara alusión a la Reina Isabel y a su país, Inglaterra. En el último libro de la primera parte (que Spenser no llegó a escribir) se supone que se habría llegado al matrimonio entre Arturo y Gloriana. En esos doce primeros libros se presentaban, durante los doce días de la Navidad, doce peticiones de socorro y ayuda, que solicitarían personas en apuros ante la corte de la Reina de las Hadas. La Reina designaría un caballero para reparar el mal y socorrer a los afligidos. Vemos, pues, que la fantasía de las Hadas —tan habitual en los romances artúricos— adquiere en esta recreación spenseriana un claro mensaje alegórico político, en defensa y alabanza de la monarquía isabelina.

Como acabo de decir, el mundo artúrico fue poco tratado en la segunda mitad del siglo XVII y en el siglo XVIII, pero en el XIX hubo una notable recuperación. El tema artúrico atrajo, por ejemplo, a un grupo de poetas victorianos, cuyo representante más egregio es, sin duda, Lord Alfred Tennyson, debido a las dimensiones de su aportación artúrica, y a la popularidad de que gozó tanto su obra como su figura (fue Poeta Laureado a partir de 1850, cuando murió Wordsworth, hasta su muerte en 1892). La categoría de Poeta Laureado, encargado oficial de cantar las glorias y conmemoraciones del país, fue naturalmente un elemento que le granjeó una enorme popularidad entre el *establishment* victoriano, que vio en él a su cantor natural y legítimo. En muchos aspectos la poesía de Tennyson es, pues, un espejo de

los valores sociales y morales de ese mundo victoriano establecido, riguroso e hipócrita, inflexible y pacato. Durante estos años Tennyson hubo de exaltar en sus versos esos valores, y cantar las glorias de la Reina, que en 1876 fue coronada como Emperatriz de la India, y en 1887 celebró su «Jubileo Dorado» (50 años en el trono).

Precisamente uno de los monumentos literarios más representativos de esa época es su colección de 12 poemas titulada *Idylls of the King* [*Los idilios del Rey*], en la que estuvo trabajando durante unos cuarenta años, con el propósito —similar al de Spenser tres siglos antes— de exaltar el imperio británico y los valores dominantes. Es a partir de 1833 cuando empieza a trabajar en la serie, componiendo primeramente un poema largo titulado «Morte d'Arthur», que luego incorporaría, con adiciones y cambios, a uno de esos doce libros o apartados de los *Idilios*, titulado *The Passing of Arthur*. Desde esa fecha hasta la composición de los últimos títulos de la serie, transcurren efectivamente más de cuarenta años, porque el último libro, titulado *Balin and Balan*, fue escrito entre 1872 y 1874. Si hablamos de publicación, debemos incluso referirnos a un periodo de 50 años al menos, ya que ese último título no se publicó hasta 1885, y la secuencia en su totalidad, tal como hoy la conocemos, hasta 1891, un año antes de su muerte²⁷.

Y no sólo Tennyson en el siglo XIX; otros poetas, como Matthew Arnold, Charles Algernon Swinburne, o William Morris escribieron diversas recreaciones del mundo artúrico²⁸. Podríamos resumir el espíritu que encarnaban estos poetas, refiriéndonos también al movimiento pictórico que los acompañó, la Hermandad Pre-Rafaelista, y que dio lugar a cuadros, grabados y ediciones ilustradas de gran belleza. Hay importantes y bellas ediciones de Malory en esta época, como la de 1867 con dibujos de Gustave Doré, así como innumerables cuadros murales, vidrieras en edificios públicos, o esculturas fúnebres, adornos de trofeos cívicos y deportivos, etc. que representaban el tema artúrico, en un auténtico «revival» de la caballería. Para esta época, pues, el mito artúrico representó una justificación de la clase burguesa, que acudió a las antiguas leyendas para sustentar sus afanes nostálgicos e idealizantes de una nobleza desaparecida. Las convenciones

²⁷ Sobre esta reescritura de Tennyson y los valores que adquirió el mundo maravilloso arturiano en la época, véanse el artículo de Linda K. Hughes, «Tennyson's Urban Arthurians», en Valerie M. Lagorio & Mildred Leake Day, eds., *King Arthur through the Ages*, Nueva York, Garland, 1990, vol. 2, pp. 39-61; así como el de Victor Kiernan, «Tennyson, King Arthur, and Imperialism», en Raphael Samuel & Gareth Stedman Jones, eds., *Culture, Ideology and Politics: Essays for Eric Hobsbawm*, Londres, Routledge, 1982, pp. 126-148. Singular interés tiene también el libro de Roger Simpson, *Camelot Regained. The Arthurian Revival and Tennyson 1800-1849*, Cambridge, D.S. Brewer, 1990.

²⁸ Véase, por ejemplo, el libro de Carole Silver, *The Romance of William Morris*, Athens, Ohio University Press, 1982.

sociales de esa burguesía victoriana tuvieron en gran medida su fundamentación en los valores cortesés y en la ética noble del heroísmo artúrico.

En el siglo xx el auge del mundo artúrico no ha decrecido, a pesar del desarrollo de la tecnología y el cambio de costumbres y hábitos lectores. Al contrario, la identificación de lo artúrico y lo medieval con los valores de la civilización, con la cortesía y nobleza de espíritu, pervive especialmente en las primeras décadas del siglo xx. Prueba de ello es, por ejemplo, la constitución del grupo llamado «the Inklings», fundado en Oxford hacia mitad de los años treinta y que se mantuvo vivo hasta los años sesenta. Del grupo formaban parte escritores como J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis y Charles Williams. Todos los jueves por la tarde hasta bien entrada la noche se reunían estos y otros amigos en las habitaciones de Lewis en la Universidad, o en un pub cercano, para charlar sobre literatura y leerse mutuamente lo que escribían. En este ambiente y en su primera época justamente fue donde se oyó hablar por primera vez de los *hobbits* o del singular mago Gandalf —clara versión rediviva de Merlín—, en medio de discusiones sobre las técnicas de la fantasía, o sobre cuestiones teológicas, etc. Aquí, efectivamente, nació el nuevo mundo artúrico del siglo xx, la famosísima obra de Tolkien *The Lord of the Rings* [*El señor de los anillos*], inspirada —aunque no mantenga con exactitud los incidentes ni los personajes— en el ciclo arturiano.

En la religión y en la literatura fantástica tradicional, esto es, en el mundo de los espíritus bondadosos, de la magia pura, encuentra Tolkien el sentido de la vida, pues para él el consuelo que proporciona la fantasía, que él llamaba *eucatástrofe*, o final feliz, está íntimamente vinculado con el mensaje cristiano de esperanza y fe en la resurrección y redención final. De hecho, su primera obra, *El hobbit*, que se publica en 1937 y está dirigida a un público infantil, responde —según confesión del autor— a esa melancolía o nostalgia (*Sehnsucht*) por el mundo de la infancia feliz ya pasado. Tanto en esa obra como en *El señor de los anillos* se evidencia con claridad esta concepción de la fantasía como un medio para escapar de un mundo contemporáneo que es profundamente desagradable al autor. La patria de los *hobbits* es así un retrato de la Inglaterra anterior a la Revolución Industrial, un país idílico y pastoril, una época arcádica dominada por la agricultura, espacio y época que se oponen al país moderno y al tiempo del progreso mecánico que le toca vivir a Tolkien.

Tolkien ha contribuido, además, a plantear la necesaria reflexión teórica sobre el concepto y la función de lo mágico en nuestro mundo, sobre la técnica de un género como el fantástico, que aparece en una época y en una sociedad muy distintas de las que lo vieron nacer. Las hadas, los griales, los anillos mágicos, los dragones y todos los demás seres maravillosos no encajan, desde luego, con nuestros automóviles, con nuestros aviones, con nuestro mundo altamente tecnificado. ¿Cómo hacer creíble, pues, a un Merlín, como el que encarna Gandalf en *El señor de los anillos*? A este tipo de preguntas trata de responder Tolkien en un ensayo titulado «On Fairy-Stories» [«Sobre los cuentos de hadas»], en el que nos dice que la insatisfacción del

hombre contemporáneo con la realidad de su tiempo le impele a mirar al pasado en busca de eso que no encuentra ni en su tiempo ni en su sociedad. Esa cosa que busca consiste para Tolkien en un proceso en tres fases: a) la *recuperación* de lo perdido (en nuestra infancia individual, pero también en la infancia de la humanidad); b) el *escape* de un mundo tecnificado que resulta muy insatisfactorio; y c) el *consuelo* de hallar otro mundo lleno de esperanza, que culmina en ese concepto de *eucatástrofe* citado, el «final feliz»²⁹.

Pero además de Tolkien, sus amigos Williams y Lewis contribuyeron también a hacer renacer la magia artúrica. Charles Williams, por ejemplo, es el primero en revitalizar el género, al publicar en 1930 su novela *War in Heaven* [*Guerra en el cielo*], en la que aborda el tema del Santo Grial en pleno siglo xx. En ella encontramos, en medio de la Inglaterra moderna, las aventuras de «caballeros» actuales que luchan contra magos malvados para obtener ese Grial; el mundo del presente y el fantástico del pasado están conectados en esta novela por una puerta mágico-religiosa que permite la entrada del Preste Juan con el fin de que acabe con las maquinaciones de los perversos.

Más conocido que Williams es, sin duda, C.S. Lewis, sobre todo como historiador de la literatura. Pero Lewis fue también ardiente cultivador de la fantasía, y escribió una colección de siete novelas dirigidas a los niños, titulada *The Chronicles of Narnia* (1950-1956), en la que se retratan dos mundos, el real y otro fantástico (el Reino de Narnia), separados por la puerta de un armario; escribió también una trilogía fantástica, de marcada tendencia alegórica cristiana, para lectores adultos, compuesta por *Out of the Silent Planet* [*Fuera del planeta silencioso*] 1938; *Perelandra*, 1943; y *The Hideous Strength* [*Esa horrible fortaleza*], 1945, que se sitúa primeramente en los planetas Marte y Venus, donde un enviado terrestre, el filólogo de Cambridge Ransom, ayuda a los inocentes habitantes de estos planetas (que aún no han conocido la Caída y el pecado) a defenderse de un espíritu maligno, encarnado en un científico megalómano, Weston. Pero en el tercer volumen, *Esa horrible fortaleza*, se vuelve al planeta Tierra, donde una pandilla de malvados científicos locos se ha hecho con el dominio de Inglaterra a través del Instituto Nacional de Experimentos Coordinados. Ransom lucha contra ellos, con la ayuda nada menos que del mago Merlín de nuestro ciclo artúrico, que se levanta después de muchos siglos de reposo para combatir, de forma un tanto reaccionaria, el progreso de la técnica. Como vemos, encontramos la misma actitud conservadora, que busca en el pasado la imagen idealizada, supuestamente pura y arcádica de un mundo perfecto, de armonía, paz y tran-

²⁹ Véase J.R.R. Tolkien, «On Fairy-Stories», recogido en su libro *Tree and Leaf*, Londres, Unwin Hyman, 1988 (2ª ed.), pp. 9-73.

quilidad. Este Merlín es básicamente el mismo Gandalf de *El hobbit* y *El señor de los anillos*, el mago «blanco» que está dispuesto siempre a prestar su ayuda para retornar a ese pasado ideal y para vencer a las fuerzas del mal³⁰.

Pero la pervivencia del mundo artúrico no se reduce a adaptaciones más o menos lejanas, a alegorías o alusiones diversas (podríamos citar muchas, como esa conocida novela del autor inglés David Lodge, *Small World* [*El mundo es un pañuelo*], de ambiente universitario, pero con marcadas vinculaciones al ciclo artúrico y llena de episodios mágicos y fantásticos). Se han traducido a casi todos los idiomas occidentales los romances franceses de Chrétien de Troyes, los textos medievales latinos e ingleses; se han adaptado al cine diversos episodios del ciclo (¿quién no recuerda películas como *Merlín el encantador*, *Camelot*, *Excalibur*, *Lanzarote del Lago*, etc.); se han reescrito incluso —en lenguaje contemporáneo— muchos pasajes célebres de las leyendas artúricas, siguiendo a Malory a veces, o bien a otros, como la obra de John Steinbeck *The Acts of King Arthur and His Noble Nights* [*Los hechos del Rey Arturo y sus nobles caballeros*] (publicado póstumamente en 1976)³¹; o la tetralogía de Terence H. White titulada *The Once and Future King* [*El rey que fue y será*], que tuvo un éxito clamoroso. Puede decirse que a esta última adaptación de White se debe gran parte del conocimiento popular del ciclo artúrico en nuestro tiempo (al menos en los Estados Unidos), pues sus novelas dieron origen a una obra musical para el teatro, titulada *Camelot*, que luego se convertiría en película (hasta la propia administración demócrata de John F. Kennedy llegó a ser comparada con *Camelot*). Y es más, la primera novela del ciclo, *La espada en la piedra*, sirvió como base para la película de dibujos animados de Walt Disney *Merlín el encantador*, a través de la cual muchos niños han accedido por vez primera a la magia y los mitos artúricos. Pero versiones contemporáneas hay cientos, muchas dirigidas a lectores infantiles o jóvenes, como la trilogía sobre Merlín de Mary Stewart (*The Crystal Cave*, 1970; *The Hollow Hills*, 1970; y *The Last Enchantment*, 1979), o la popular novela de corte feminista de Marion Zimmer Bradley, *The Mists of Avalon* (1982), las novelas de Rosemary Sutcliff, etcétera.

E incluso, si reparamos en ciertos grandes éxitos cinematográficos de los últimos años, descubriremos en algunos de ellos la clara huella del ciclo artúrico: películas como *La guerra de las galaxias*, *El imperio contraataca*, *En busca del arca perdida*, etc. ¿Cómo no identificar al mago intergaláctico

³⁰ Sobre estos autores y sus recreaciones puede verse el libro de Charles Moorman, *Arthurian Triptych: Mythic Materials in Charles Williams, C.S. Lewis and T.S. Eliot*, Perspectives in Criticism 5, Los Ángeles, University of California Press, 1960.

³¹ Sobre esta reescritura de Steinbeck, véase mi trabajo «Malory Revisited: from Caxton to Steinbeck», en un próximo número de la revista *Selim* (2000), en el que se recoge una amplia selección bibliográfica crítica.

Obi-wan Kenobi en *La guerra de las galaxias* con Merlín, por ejemplo, cuando protege y guía al joven Luke Skywalker, enseñándole las variadas formas de la Fuerza?

En fin, no dispongo de más espacio para proporcionar otros detalles que sólo vendrían a reforzar este cuadro de la pervivencia de la magia y del mundo artúricos en los umbrales del siglo XXI. Esa literatura, nacida en los siglos más oscuros, producto de leyendas y mitos, mezcla de fantasía e historia, de magia y ciencia, derivada luego en representaciones necesarias al poder político y económico, sigue creciendo y no meramente reproduciendo patrones arcaicos o caducos. La fuerza con que ha logrado adaptarse en el transcurso del tiempo a modos de vida, a medios de producción y comunicación diversos, es desde luego mágica. No responde, por supuesto, a la misma visión del mundo, porque —como hemos visto en el rápido repaso que he hecho de la concepción que tienen algunos de los escritores contemporáneos— ahora la magia significa otra cosa. Se ha adaptado a nuestra peculiar *Weltanschauung*, a nuestras necesidades y nuestros gustos, tan distintos y tan distantes de los del Medievo. La magia de Merlín, la magia artúrica, pervive incluso bajo esos otros ropajes, con otros nombres y con otras funciones. He ahí el éxito del encantamiento al que sometió Merlín a la humanidad.