

'E MORIÓ CON UN MUY DOLOROSO BALADRO..'  
DE LA RISA AL GRITO: LA MUERTE DE MERLÍN EN EL *BALADRO*\*

Por Paloma Gracia

La risa fue una nota fundamental en la definición de Merlín, casi desde los inicios de su andadura literaria<sup>1</sup>; una risa sardónica relacionada con la adivinación y preferida repetidamente ante la muerte<sup>2</sup>. Pero aún más si cabe, el grito, en ese estadio de la leyenda que acabó con su vida, se asoció tan hondamente a su identidad que dio título a la versión castellana de la *Post-Vulgata Suite du Merlin* -el *Baladro*-, sin olvidar que antes su modelo francés remitía a un supuesto "*Conte de Brait*", al lector deseoso de conocer el fin del profeta con detalle. Mucha importancia, pues, debió o debieron dar al grito sus artifices.

El propósito de este artículo es exponer cómo la risa de Merlín ante la muerte ajena devino grito ante la propia: sugerir de un lado los vínculos que unen risas y gritos con la muerte; las primeras como símbolo de su triunfo, siendo los segundos marbetes de un modo muy concreto de morir. De otro, plantear cómo el pasaje que la *Historia Regum Britanniae* dedicó al origen del personaje sirvió de germen a este cambio, y la manera en que la evolución de este episodio, nacido a la par que la literatura artúrica misma, acabaría por condicionar la suerte de Merlín en el *Baladro*.

## 1. LA RISA

En tiempo de Rabelais -nos lo recuerda Mijail Bajtin<sup>3</sup>-, la risa estaba considerada, junto al poder sobre la tierra y la sabiduría, como el mayor privilegio del hombre. El

---

\* Leí una versión abreviada de este artículo en el IV Colloquium on XVc Literature, Queen Mary and Westfield College, Londres, 3 y 4 de julio de 1992.

<sup>1</sup> Véase, para la risa de Merlín: Paul Zumthor, *Merlin le prophète. Un thème de la littérature polémique de l'historiographie et des romans*, Ginebra, Slatkine, 1973; Lewis Thorpe, "Merlin's sardonic laughter", en *Studies in Medieval Literature and Languages in Memory of Frederick Whitehead*, ed. W. Rothwell et al., Manchester, University Press, 1973, pp. 323-339; Alexandre Micha, *Étude sur le "Merlin" de Robert de Boron*, Ginebra, Droz, 1980, esp. pp. 184-185; A. H. Krappe, "Le rire du prophète", *Studies in English Philology, a Miscellany in Honor of Frederick Klaeber*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1929, pp. 340-361; Philippe Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, Ginebra, Droz, 1969; Howard Bloch, "Le rire de Merlin", *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, XXXVII (1985), pp. 7-21.

<sup>2</sup> Howard Bloch, art. cit.

<sup>3</sup> *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, cap. I, "Rabelais y la historia de la risa", Madrid, Alianza, 1990, 3.<sup>a</sup> reimpr., pp. 59-130.

pensamiento clásico sostenía los fundamentos de este principio: Aristóteles, para quien reír formaba parte de la esencia misma del hombre; Hipócrates, y Luciano, en cuyos *Diálogos de los Muertos* unía las risas de Menipo a la libertad, la muerte y el infierno<sup>4</sup>.

Pero el panorama resultaba bien distinto en la Edad Media: el pueblo había desarrollado una cultura de extraordinaria riqueza en torno a la risa; sin embargo, a pesar de que la teoría de Aristóteles dejó sentirse en las palabras de más de un filósofo y de que integrara, junto al humor, buena parte de su caudal literario, fue mayoritariamente condenada desde la oficialidad<sup>5</sup>. Para el cristianismo constituía una manifestación diabólica y, aunque es verdad que ciertos teólogos llegaron a considerarla tolerable si se expresaba con moderación, otros muchos dedicaron sus energías a debatir la posibilidad de que Jesucristo hubiera reído.

Lo cierto es que la Iglesia no permitió más risas que las propias de ciertos festejos; relacionados, algunos, con la muerte. En tales celebraciones, de forma sutil pero con mucha frecuencia, se vinculaba a la sucesión del tiempo y a la resurrección; se percibía como una victoria sobre el miedo, sobre el miedo a fenecer y al castigo divino en consecuencia<sup>6</sup>. Pues, en efecto, antropológicamente la risa se asocia a la vida, y es la risa sardónica -la que caracteriza a Merlín- la emitida en ciertos ritos fúnebres para hacer de la muerte un nuevo nacimiento<sup>7</sup>.

Merlín ríe ya en la obra de Geoffrey de Monmouth, en situaciones, las más de las veces, ligadas al ejercicio de la magia o de la adivinación. Mientras que para P. Zumthor risas y sortilegios se unen íntimamente a la renovación de la vida y a la sabiduría<sup>8</sup>, Lewis Thorpe vinculó las risas sardónicas de Merlín -*Vita Merlini* y *Merlin* de la *Vulgata*- con las de Orniás y Asmodeus, dos demonios cuyas carcajadas se desatan en situaciones similares a las que provocan las risas del profeta: desenmascaran a los mentirosos, descubren las apariencias y revelan un conocimiento particular de la condición humana<sup>9</sup>.

Así pues la risa, que sirve de expresión a una forma singular de sabiduría, es a la par, como gritos y todo tipo de estridencias, un atributo infernal. De ahí que en las

<sup>4</sup> “Menipo, Diógenes te exhorta, si ya te has reído suficientemente de todo lo que ocurre en la tierra, a venir aquí abajo para reír más aún. (...) aquí, no dejarás un instante de reír, igual que yo” (...) “Menipo, abandona también tu libertad, tu franqueza, tu carácter despreocupado, tu noble osadía y tu risa satírica; eres el único que no llora aquí”, recogido en *ib.*, pp. 67-68.

<sup>5</sup> J. S. P. Tatlock, “Mediaeval Laughter”, *Speculum*, XXI (1946), pp. 289-294, que señala la presencia del humor y de la risa en la literatura latina, especialmente en la *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth; ténganse en cuenta las adiciones y puntualizaciones de Helen Adolf, “On Mediaeval Laughter”, *Speculum*, XXII (1947), pp. 251-253. Puede consultarse también sobre risa y literatura medieval, *Le rire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts. Actes du Colloque International*, ed. Thérèse Bouché et Hélène Charpentier, Burdeos, Presses Universitaires de Bordeaux, 1990; Otis H. Green, *Spain and the Western Tradition*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1963, esp. las páginas introductorias al cap. II, “Medieval Laughter: The *Book of Good Love*”, pp. 27-71 del vol. I; y María Jesús Lacarra, “De la risa profética a la nostalgia del Paraíso en el *Libro del Cavallero Zifar*”, en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1993, vol. IV, pp. 75-78, a quien agradezco que me haya facilitado copia de su comunicación así como de otros materiales empleados en la elaboración de este artículo.

<sup>6</sup> Mijail Bajtin, *ob. cit.*, pp. 69-77 y 86; véase sobre la postura eclesiástica: Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, FCE, 1976, vol. II, IV.2 “La Iglesia y la risa”, pp. 598-601.

<sup>7</sup> Vladimir Propp, *Edipo a la luz del folklore*, Madrid, Fundamentos, 1980, cap. II, “La risa ritual en el folklore”, pp. 47-86, esp. pp. 65-66; cfr. en M.<sup>a</sup> Jesús Lacarra, *art. cit.*

<sup>8</sup> *Ob. cit.*, pp. 45-47. A. H. Krappe, *art. cit.*, defiende el origen oriental de las risas del profeta, a partir de las diversas recopilaciones budistas que contienen el motivo.

<sup>9</sup> Lewis Thorpe, *art. cit.*

de Merlín puedan percibirse los ecos de su naturaleza diabólica<sup>10</sup>; sugerida, primero, en el pasaje de la *Historia Britonum* y explícita en el que la *Historia Regum Britanniae* dedicó a la concepción del profeta. La interpretación en clave demoníaca de las palabras de Nenio dieron a Merlín como padre un demonio íncubo, que adoptaba forma de varón para besar a su madre y unirse a ella<sup>11</sup>. En manos de Robert de Boron el pasaje cobró una lectura nueva: esa vertiente satánica de Merlín fue acentuada si cabe, pues su nacimiento respondía a un plan, trazado por un conciliábulo de diablos que decidía enviar a la tierra a una criatura capaz de perder a la humanidad; una especie de profeta infernal, que debía poseer la facultad demoníaca de adivinar el pasado. Pero el propósito de Robert de Boron era poner de manifiesto la prevalencia de Dios sobre el diablo, y hacerlo a través de Merlín, escogiéndolo como máximo ejemplo del misterio de la “Redención”: Dios neutralizaba los efectos de su origen, redimía a Merlín, y éste recibía como gracia el don de la profecía; el conocimiento del futuro, cuyo dominio pertenece exclusivamente a la divinidad<sup>12</sup>.

## 2. EL GRITO

Muchas veces la hagiografía explica con detalle cómo tal o cual santo exorcizó a un poseso; las voces y los gritos que el diablo emite a través del endemoniado son ordinarios en este contexto, y es frecuente también que su huida tenga lugar en medio de un ruido tremendo y entre grandes alaridos. La *Leyenda dorada* ofrece varios ejemplos<sup>13</sup>; también los exorcismos que Gonzalo de Berceo cuenta entre los milagros de sus santos, como el de la endemoniada de Peña Alba, cuyo diablo al ser expulsado chilló agudamente<sup>14</sup>.

Por otra parte, desde las primeras obras artúricas los monstruos enfrentados a sus héroes fueron caracterizados con notas diabólicas; notas que la evolución del género acen-

<sup>10</sup> Alexandre Micha, *ob. cit.*, p. 184.

<sup>11</sup> Geoffrey of Monmouth, *Historia Regum Britanniae*, en Edmond Faral, *La légende arthurienne*, París, Champion, 1929, vol. III, pp. 187-190 (estudio vol. II, pp. 230-233); en la *Historia Britonum* la madre de Merlín no ha mantenido relaciones con ningún hombre (ed. en *ib.*, vol III, pp. 29-32; estudio en vol. I, pp. 110-122).

<sup>12</sup> Paul Zumthor, *ob. cit.*, pp. 132-140. Alexandre Micha, *ob. cit.*, 178-183; pp. 30-48, para la evolución literaria de los orígenes de Merlín; A. H. Krappe, “La naissance de Merlin”, *Romania*, LIX (1933), pp. 12-23, acerca de las raíces orientales del tema de los “niños sin padre”, nacidos milagrosamente y dotados de una sabiduría excepcional; y Kate Cooper, “Merlin Romancier; Paternity, Prophecy and Poetics in the Huth *Merlin*”, *Romanic Review*, LXXVII (1986), pp. 1-24, sobre las consecuencias de que Merlín aúne la facultad diabólica de conocer el pasado y el don divino de la profecía.

<sup>13</sup> Leemos en la *Leyenda dorada* cómo san Donato liberó a la hija de Teodosio: el demonio fue persuadido por el santo a abandonar el cuerpo del que se había apoderado, “produciendo al salir tal conmoción y estruendo, que la casa en que la escena ocurrió tembló como si fuese a desmoronarse”. También un conde, pariente del rey Otón, estaba poseído por un diablo que lo atormentaba terriblemente: rodearon su garganta con la cadena de san Pedro, y al punto aquél “emprendió la huida dando gritos”. Algo similar ocurrió al demonio que ocupaba el ídolo de un templo santificado por Bartolomé: un ángel lo arrojó de allí, y “dando alaridos huyó, produciendo al huir estrepitoso estruendo”, Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, trad. Fray José Manuel Macéas, Madrid, Alianza, 1982, vol. I y II, pp. 458-459, 434 y 526.

<sup>14</sup> Cuando a exir ovo del cuerpo de la muda,  
metió una voz fiera sobre guisa aguda, (...).

Gonzalo de Berceo, *Vida de Santo Domingo de Silos*, ed. Teresa Labarta de Chaves, Madrid, Castalia, 1972, 698ab, p. 196; en la estrofa 627, a veces el diablo enmudecía o ensordecía al hombre cuyo cuerpo ocupaba, o le hacía dar un grito agudo, p. 183.

tuó progresivamente, mientras que cada vez más también dichos combates fueron cobrando los rasgos y el significado propios de un exorcismo. Recogemos tres ejemplos de lenguas y épocas distintas: en los dos primeros, el monstruo muere emitiendo un alarido fabuloso; siendo, en el tercero, el mismo demonio quien abandona el cuerpo inerte en medio de gran estruendo:

a) Según la *Historia Regum Britanniae*, el gigante del Mont Saint Michel era sanguinario y lascivo: la joven Helena había muerto resistiéndose a sus deseos, que satisfacía después con su nodriza, ya anciana. Geoffrey of Monmouth describe su fin tras combatir duramente con Arturo: ciego y vulnerable, soportó los golpes del rey hasta que -dice Geoffrey- lanzó su último grito y se desplomó haciendo un poderoso ruido<sup>15</sup>. Edmond Faral señalaba las resonancias clásicas del pasaje, entre otras evidentes, el grito de Polifemo que en la *Eneida* estremecía tierra y mar (vv. 672-673)<sup>16</sup>.

b) La *Post-Vulgate Queste del saint Graal* hizo de la Beste Glatissant -el animal fabuloso cuyas crías ladran en su interior- el fruto de la relación habida entre una doncella de inclinaciones incestuosas y un demonio incubo. Aparte de los gritos que emitía incesantemente, tienen interés especial dos pasajes en que la bestia da un grito prolongado y formidable: en el primero, el animal chilló de forma fabulosa al introducirse, herido, en un lago, donde un hombre de proporciones gigantescas -un diablo- tomó la lanza de sus cazadores y los mató a todos ellos. El segundo -vertido al portugués y al castellano en las *Demandas*- narra su muerte también en el lago, cuyas aguas hierven desde ese momento y para siempre: cuando Palamedes hirió a la bestia, el animal profirió un grito tan pavoroso que los caballos se asustaron y se introdujo en el agua; entonces empezó una gran tempestad y el lago comenzó a arder maravillosamente de modo que semejaba estar cubierto por diablos<sup>17</sup>.

c) El Endriago del *Amadís de Gaula* fue engendrado incestuosamente en la unión entre un gigante y su hija; la intervención diabólica es manifiesta: no sólo el pecado "causó que en él entrasse el enemigo malo", sino que su propia concepción fue ordenada por los demonios. Todo es infernal en él: la isla en que mora se conoce por el nombre de "ínsula del Diablo"; su descripción -los ojos colorados como brasas, las voces espantosas, el olor ponzoñoso...-, y el doble parricidio que comete al matar a sus padres. En el combate, Amadís le quebró un ojo, y así consiguió meterle la lanza por la boca varias veces hasta que murió. Tras el relato de los hechos, se añade el comentario siguiente: "Pero quiero que sepáis que antes qu'el alma le saliesse, salió por su boca el diablo, y fue por el aire con muy gran tronido"<sup>18</sup>.

Los tres pasajes tienen en común unos rasgos diabólicos más o menos acusados en cada caso: desde la lujuria e impiedad del gigante hasta la condición demoníaca nítida del Endriago. En el segundo y tercero un incesto es directa o indirectamente el motor

<sup>15</sup> Geoffrey of Monmouth, *Historia Regum Britanniae*, en Edmond Faral, *ob. cit.*, vol. III, pp. 253-257 (257).

<sup>16</sup> *Ib.*, tomo II, pp. 284-289.

<sup>17</sup> Véase sobre este pasaje -versiones francesa, portuguesa y castellana de la *Post-Vulgate Queste del saint Graal*- y para la bibliografía de la Beste Glatissant, Paloma Gracia, "Varios apuntes sobre el "Cuento del Caballero Atrevido": la tradición del "lago solfáreo" y un propuesta de lectura", en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 15 (1992), pp. 23-44, nota 17 y ss.; a los artículos allí relacionados debe añadirse el reciente de Janina P. Traxler, "Observations on the Beste Glatissant in the *Tristan en prose*", *Neophilologus*, LXXIV (1990), pp. 499-509.

<sup>18</sup> L. III, LXXIII, Madrid, Cátedra, 1988, vol. II, p. 1144 del *Amadís de Gaula* en la ed. de Juan Manuel Cacho Bleuca, que se había ocupado del pasaje en su *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa, 1979, pp. 280-286; ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Espasa Calpe, 1991, vol. II, p. 168.

de su concepción, mientras que el combate vincula al gigante con el Endriago: en ambos los ojos quebrados del monstruo evocan el recuerdo de Polifemo; una diferencia sustancial los separa no obstante, pues, a tenor de esa inclinación generalizada en la literatura caballeresca a acentuar los rasgos satánicos de los antagonistas, la lucha de Amadís se aproxima a ciertas escenas de exorcismo, conjugándose en ella los rasgos del combate singular con la práctica de la expulsión diabólica. Así, si la imagen última del Endriago en que el diablo sale provocando un gran estruendo es equiparable a los pasajes hagiográficos antes aludidos, gigante y Beste comparten ese grito formidable que lanzan al morir.

### 3. MERLÍN: EL AMOR Y LA MUERTE

Son muchas las obras que narran el fin de Merlín, preso en sus propios sortilegios y destruido a causa del amor<sup>19</sup>. Cambian notablemente de una a otra los detalles, pues, aunque en buena parte de los textos Merlín desaparece para siempre -muerto, o encerrado en una tumba, cueva o círculo mágico-, otros narran su liberación o su retiro. También cambia la actitud con que el episodio se juzga, que es, en general, tolerante con el profeta; no así con la mujer, cuya conducta es tratada cada vez con mayor dureza. De las obras que aluden a una pérdida definitiva, nos interesan especialmente dos: las únicas que describen el grito de Merlín, esto es, la *Suite du Merlin (Huth-Merlin)* y su versión castellana, el *Baladro*<sup>20</sup>.

En la *Suite*, Niviana rechaza a Merlín por ser hijo del diablo: quiere mantenerse virgen y teme que el profeta haga valer su magia para obtenerla; pero, aunque Merlín espera conseguir su amor de buen grado, crece un sentimiento de odio en ella que la hace más y más mezquina, mientras que la pasión gana intensidad en él. Progresivamente y mediante un engaño continuado, Niviana va adquiriendo los poderes suficientes para menoscabar sus facultades, y una vez ha anulado totalmente su voluntad, lo humilla despiadadamente y lo encierra en una tumba<sup>21</sup>. A continuación, la *Suite* sintetiza un supuesto *Conte del Brait*, donde Merlín encuentra la muerte:

De ceste aventure que je vous devise chi ne parole pas chis livres, pour chou que li contes del brait le devise apertement. Et saichies que li brais dont maistre Helies fait son livre fu li daerrains brais que Merlins gieta en la fosse ou il estoit, del grant duel qu'il ot quant il aperchut toutes voies que il estoit livrés

<sup>19</sup> Paul Zumthor, *ob. cit.*, "Le Sage et les femmes", pp. 236-260.

<sup>20</sup> Véase para una visión de conjunto sobre el tema: Paul Zumthor, "La delivrance de Merlin", *Zeitschrift für Romanische Philology*, LXII (1942), pp. 370-386, centrado en las versiones en que Merlín es liberado, y la serie publicada por Erns Brugger, en *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, XXIX-XXXV (1905-1909), "L'Enserrement Merlin. Studien zur Merlinsage"; especialmente los tomos XXXIV-XXXV para la *Suite du Merlin* y el *Baladro*. El "esplumoir" de Merlín ha sido objeto de varios artículos monográficos: William A. Nitze, "The Esplumoir Merlin", *Speculum*, XVIII (1943), pp. 69-79, y "An Arthurian Crux: Viviane or Nimiane?", *Romance Philology*, VII (1953-1954), pp. 326-330, para el nombre de la protagonista femenina; Arthur C. L. Brown, "The Esplumoir and Viviane", *Speculum*, XX (1945), pp. 426-432; Helen Adolf, "The Esplumoir Merlin. A Study in Its Cabalistic Sources", *Speculum*, XXI (1946), pp. 173-193, y R. S. Loomis, "The Esplumoir Merlin Again", *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, IX (1957), pp. 79-83.

<sup>21</sup> Donde permanecerá hasta que ella misma regrese al lugar junto a Tristran "(...) coume la droite ystoire de Tristran le devise, et la branke meesmes del brait en parole", *Merlin. Roman en prose du XIIIe siècle*, Gaston Paris y Jacob Ulrich, París, F. Didot, 1886, vol. II, pp. 197-198.

a mort par engien de feme et que sens de feme a le sien sens contrebatu. Et del brait dont je vous parole fu la vois oie par tout le roiaume de Logres si grans et si lon[s] coume il estoit, et en avinent moult de mierveilles si coume la branke le devise mot a mot<sup>22</sup>.

Durante décadas la crítica creyó ver en esas palabras la alusión a un *Conte del Brait*, preservado únicamente en los capítulos finales del *Baladro*. Pero como ha demostrado Fanni Bogdanow, las alusiones al *Conte* no testimonian forzosamente la preexistencia de una obra con los contenidos que ésta y otras referencias similares harían suponer<sup>23</sup>. A su juicio, las alusiones repetidas al *Conte* no eran más que un recurso empleado para evitar la narración de ciertos episodios, así que el pasaje del *Baladro* no habría surgido de esa supuesta obra, sino del desarrollo de las palabras con que la *Suite du Merlin* aludía ficticiamente a la misma. De aceptar este postulado -como aquí hacemos-, cabe preguntarse cómo la mención al *Brait* pudo haber generado el episodio del *Baladro*.

Cuenta el *Baladro* que cuando Merlín llevaba varios días encerrado, el rey Bandedmagus pasó por el lugar y mantuvo un largo diálogo con él. Pasada la hora nona Merlín dio un grito y, tras gemir de modo horripilante, habló con voz de diablo, entregándose al infierno al que decía haber pertenecido desde siempre:

—¡Ay mala criatura, e vil, e fea e espantosa de ver e de oyr (...) que me feziste contra razón, pues que tú vees que así me escarnece mi peccado, porque Dios de mí no quiere aver parte! ¿Por qué no vienes tú por mí con tu grande e mala compañía de tus servientes e fazme aver mala fin, ca yo soy tu carne? Ven e tóname, que de ti vine por mala ventura, e a ti me quiero tornar; que yo soy tuyo, de comienço; que siempre fize tus obras, e yo no quiero ni amo sino a ti, e a ti ruego e a ti demando que me no dexes. ¡Ay infierno, que siempre estás abierto para mí e para otros! Alégrate, que Merlín entrará en ti, e a ti me do derechamente<sup>24</sup>.

Después tuvo lugar un gran trueno y pedrisco, la tierra se oscureció, y el rey cayó desvanecido mientras escuchaba un tremendo griterío. Ya en el suelo, pudo distinguir la voz de Merlín, que parecía llegar hasta el cielo:

—¡Ay cativo! ¿Por qué nascí, pues mi fin con tan gran dolor lo he? ¿Di, mezquino Merlín, e dónde vas a te perder? ¡Ay qué pérdida tan dolorosa!

Estas palabras e otras muy sentibles dixo. E sobre esto Merlín calló e murió con un muy doloroso baladro, que fue tan en alta boz, que, según lo escribe el autor e otros muchos que desto

<sup>22</sup> Ib., p. 198. Sobre el episodio (pp. 139-159 y 191-198), véase Paul Zumthor, *ob. cit.*, pp. 250-260.

<sup>23</sup> "The Spanish *Baladro* and the *Conte du Brait*", *Romania*, LXXXIII (1962), pp. 383-399, y *The Romance of the Grail*, Manchester University Press, 1966, pp. 51-53, 67-68, etc. Ténganse en cuenta las puntualizaciones de J. B. H. Box, "The *Conte del Brait* and the Hispanic *Demanda del Sancto Grial*", *Medioevo Romano*, III (1976), pp. 449-455; y, sobre todo, de Pedro Bohigas, "Estudio sobre el *Baladro del Sabio Merlín*", pp. 129-194 (esp. pp. 168-179), vol. III de su ed. del *Baladro del Sabio Merlín*, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1962, donde rechaza afirmaciones sostenidas en *Los textos españoles y gallego-portugueses de la Demanda del Santo Grial*, Madrid, Imprenta Clásica Española, Anejo VII de la *Revista de Filología Española*, 1925, pp. 17-18.

<sup>24</sup> Ed. cit. de Pedro Bohigas sobre el incunable de Burgos, 1498, vol. III, p. 82; pp. 153-154 de la ed. de Adolfo Bonilla, en sus *Libros de caballerías*, Madrid, NBAE, 1907, para el impreso de Sevilla, 1535. A modo de apéndice, en la introducción a su ed. cit. de *Merlin*, G. Paris y J. Ulrich transcriben este pasaje, vol. I, pp. LXXXV-LXXXVIII; véanse las pp. LXXII-LXXIX del mismo para las relaciones entre el *Baladro*, la *Suite* y el supuesto *Conte du Brait*.

fablaron, este baladro que entonces dio Merlín, fue oído sobre todas las otras bozes, que sonó a dos jornadas a todas partes (...)<sup>25</sup>.

Es cierto que el autor del *Baladro* gustaba de recargar las tintas negras del original; la historia de los dos amantes que yacen en la tumba era en el texto francés la de una unión perseguida pero feliz. En el *Baladro*, el padre, que parece ignorar el poder del amor, mata a la joven provocando el suicidio del hijo<sup>26</sup>. Pero su máxima novedad era el episodio de la muerte de Merlín; para Pedro Bohigas, que admitía la posibilidad de que hubiera sido invención castellana, su origen podría haberse debido a la voluntad de dar un término a la obra que supusiera un cierre acorde con el relato diabólico que la inicia y tuviera además el atractivo de un final espeluznante<sup>27</sup>.

A lo largo de la Edad Media se mantuvieron vivas las preocupaciones escatológicas, y la obsesión por los temas satánicos no hizo más que aumentar. Melín aunaba la inclinación hacia el universo maravilloso-bretón y la caballería al interés por lo oculto y lo profético. Las fantasías infernales que abrían la obra de Robert de Boron resultaban muy sugestivas: no sólo los orígenes satánicos de Merlín, sino también una infancia que parecía calcada de la atribuida al futuro Anticristo<sup>28</sup>, pudieron haber influido en el relato de su muerte y en el éxito del *Baladro*. Es verosímil que este contexto hubiera sugerido al autor de la versión castellana una lectura nueva al grito de Merlín, convirtiéndolo en una expresión diabólica. La escatología sirve al pasaje los fenómenos que envuelven el grito: truenos, rayos, pedrisco... y oscuridad preceden al advenimiento del fin de los tiempos en el *Apocalipsis*. Motivos afines enmarcan la muerte de Jesucristo, cuyo grito en la cruz, precedido por tinieblas, podría haber inspirado el de Merlín, tal como sugirió Paul Zumthor<sup>29</sup>; es más, ambos comparten que fuera proferido en torno a la hora nona, resultando más verosímil la posibilidad de un vínculo. También el desmayo de Bandemagus pertenece a idéntica tradición; no es nada excepcional, la literatura caballeresca se había hecho eco repetidamente de la misma, pues al convertir en demonios a los antagonistas de los héroes sumía sus combates en la atmósfera escatológica que les era propia<sup>30</sup>. Lo fabuloso del baladro y la mención a las maravillas que

<sup>25</sup> *Baladro del Sabio Merlín*, ed. cit., vol. III, p. 83.

<sup>26</sup> La *Estoria de dos amadores* de Juan Rodríguez del Padrón contiene un relato muy similar, cuya confrontación con los pasajes correspondientes de la *Suite du Merlin* y el *Baladro* revela, a juicio de María Rosa Lida de Malkiel ("Juan Rodríguez del Padrón: influencia", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VIII (1954), pp. 1-38; reimpr. en *Estudios sobre la literatura española del Siglo XV*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1978, pp. 106-114), una proximidad significativa entre el relato de Juan Rodríguez del Padrón y la *Suite*, por lo que la versión del *Baladro* hubo de ser obra de un refundidor que habría conocido y adaptado la narración de la *Estoria*; hipótesis suscrita por Harvey L. Sharrer en "La fusión de las novelas artúrica y sentimental a fines de la Edad Media", *El Crotalón*, I (1984), pp. 147-157; véase también Bienvenido Morros, "Los problemas ecdóticos del *Baladro del Sabio Merlín*", en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona, PPU, 1988, pp. 457-471. María Luisa Meneghetti, "Palazzi sotterranei, amori proibiti", *Medioevo Romano*, XII (1987), pp. 443-456, observa en la *Estoria* la influencia de otros textos caballerescos -relacionados, algunos, con la leyenda de Tristán e Iseo- y analiza el simbolismo del palacio subterráneo.

<sup>27</sup> "Estudio...", ed. cit., p. 179.

<sup>28</sup> G. Paris y J. Ulrich, introducción a su ed. cit de *Merlin*, vol. I, p. XIII; P. Zumthor, *ob. cit.*, p. 140 y 172.

<sup>29</sup> *Ob. cit.*, p. 256.

<sup>30</sup> Valga como ejemplo el pasaje en que Baldovín da muerte a la serpiente de *La Gran Conquista de Ultramar*, ed. Louis Cooper, Bogotá, Publicaciones del Insto. Caro y Cuervo, 1979, vol. II, Libro II, caps. 246-247, pp. 356-357, y el de *Fouke Fitz Warin*, donde se describen los fenómenos atmosféricos que precedieron al combate entre Payn Peverel y el gigante Goemagog, ed. Louis Brandin, París, Champion, 1930, p. 4; ambos recogidos en Paloma Gracia, art. cit., nota 46.

tuvieron lugar tras éste sugerían una interpretación infernal: esa imagen última del profeta, pudo, sobre todo teniendo en cuenta la naturaleza de Merlín y olvidando la “Redención” con que Robert de Boron le había exculpado, haber evocado el recuerdo de esos exorcismos en que el diablo abandona el cuerpo del poseso entre alaridos o, mejor, el de algún pasaje similar al de la muerte del gigante del Mont Saint Michel, la Beste Glatissant o el Endriago de *Amadís*, antes referidos<sup>31</sup>.

Pero más interés que su génesis tiene preguntarse en qué medida esta interpretación del baladro afecta a la significación global de la obra; replantear, pues, lo que Jean Marx dio en llamar “le sort de l’âme de Merlin”<sup>32</sup>. En su opinión, Merlín expresaba con el grito la desesperación sufrida al verse desprovisto de la gracia divina por causa de sus pecados. Es obvio que el profeta no estaba limpio de culpa: había cometido la mayor falta al intervenir en el nacimiento de Arturo transfigurando a Uter para que obtuviera a Ygerne. Merlín lo recuerda en el *Baladro* cuando se sabe incapaz de predecir las circunstancias exactas de su muerte y de evitarla en consecuencia<sup>33</sup>. También el enamoramiento de Niviana, entendido como tentación diabólica en el *Livre d’Artus*<sup>34</sup>, puede juzgarse como un pecado de lujuria.

En realidad, sólo una vida virtuosa, la inmortalidad o un fin piadoso habrían sintonizado con el espíritu de Robert. La muerte de Merlín en el ciclo del Pseudo-Boron: en la *Suite du Merlin*, y con mayor necritud en el *Baladro*, debía tener como causa el amor, dando lugar a una formulación artúrica del “eros y tánatos” sempiterno; entenderse, pues, sumida en el contexto moral del ciclo, como el castigo de un amor culpable. Pero un examen atento de los pasajes relativos al caso revela las fisuras de esta interpretación: la actitud de Merlín ante la muerte no puede ser más serena, recuerda a la de Galahot en la *Vulgata*, personaje excelso, que conoce su destino trágico mediante la revelación y se mantiene, como Merlín, sosegado hasta su cumplimiento<sup>35</sup>. Un comportamiento diametralmente opuesto al de Arturo que, en circunstancias similares,

<sup>31</sup>. “(...) détail qui rapproche son agonie de celle que connaissent les créatures du mal, géants, monstres et autres incarnations diaboliques”, en las palabras muy recientes de Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la Littérature narrative médiévale*, París, Champion, 1991, vol. II, p. 722.

<sup>32</sup>. Jean Marx, “Le sort de l’âme de Merlin mis en cause par l’évolution de son caractère”, en *Mélanges René Crozet*, ed. Pierre Gallais e Yves-Jean Riou, Poitiers, 1966, t. II, pp. 981-983.

<sup>33</sup>. Pedro Bohigas, “Estudio...”, ed. cit., pp. 166-167. A través de un sueño, Merlín descubre que morirá a causa de una doncella: “por su saber me meterá vivo so la tierra, e allí me dexará morir. No ay cosa que estorve esta aventura sino Dios solo, mas fasta aquí cierto hera de estorcer o de allegar lo que quería, mas agora me aviene desto que lo no pueda saber por cosa que fazer quiera, nin qual es aquella donzella que me ha de matar, nin en qual tierra es, pero sé de cierto que es muy fermosa, e bien creo sin duda que Dios por mi peccado me faze esto desconocer, porque por desconocimiento fize peccar a la muy noble e sancta dueña Yguerna”, vol. I., p. 184. Por este pecado, en el *Perlesvaus*, el sarcófago que debía contener los restos mortales de Merlín permanece fuera de la capilla de Tintagel vacío, ya que el cuerpo había desaparecido no se sabía si por la acción de Dios o del demonio, Jean Marx, art. cit., p. 982.

<sup>34</sup>. “(...) car le cors meismes Merlin qui dels [deables] estoit extrait uostrent il torner a destruction par une fame a cuj il se deduisoit”, *Le Livre d’Artus*, en *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, ed. Oskar Sommer, Washington, The Carnegie Institution of Washington, 1913, vol. VII, p. 127; cfr. en Paul Zumthor, “La delivrance de Merlin”, art. cit., pp. 379-380.

<sup>35</sup>. A juicio de Jean Frappier, “La «Mort Galehaut»”, en *Histoire, mythes et symboles*, Ginebra, Droz, 1976, pp. 137-147; reimpr. de *Mélanges Teruo Sato*, Nagoya, 1973: “l’objet de sa passion [Lancelot, hacia quien le une una amistad de tal desmesura que le hace merecer la muerte] deviendra l’instrument de la vengeance divine et de sa mort” (p. 138). Este “héros de la fatalité” conoce con precisión la fecha en que ha de morir y acepta el destino “avec une dignité qui touche au sublime, il admet l’équité du sort à lui réservé. Cette sérénité, ou cet air de sérénité, s’apparente sans doute à une résignation hautaine” (p. 142). Puede consultarse también del mismo Jean Frappier, “Le personnage de Galehaut dans le *Lancelot en prose*”, *Romance Philology*, XVII (1964), pp. 535-554; reimpr. en *Amour Courtois et Table Ronde*, Ginebra, Droz, 1973, pp. 181-208.

intenta escapar al mismo y está dispuesto a matar para eludirlo<sup>36</sup>. Además, en el enamoramiento de Merlín hacia la doncella, se advierte desde el primer momento que su correspondencia es imposible. Crece así la sensación de que es una fuerza maldita la que mueve el amor del profeta, también porque ese deseo tiene una influencia desastrosa en la joven. La actitud amorosa de Merlín supone un dejarse morir gradual, consciente y sumiso, que guarda alguna afinidad lejana con la doncella de Escalot, por parecer ambos condenados a que el desamor les conduzca, vírgenes, hacia la muerte.

Pero dar a Merlín un destino infernal, o mejor, hacer que el mismo evidenciara el triunfo de la concepción diabólica sobre la remisión que el bautismo y la facultades recibidas por voluntad divina habían supuesto, debía tener alguna justificación más allá del amor, que, a mi parecer, ni la *Suite* ni el *Baladro* ponen de manifiesto. El alma de Merlín no parece peligrar: no cesan las preocupaciones espirituales mantenidas a lo largo de la obra, y su comportamiento con ella es irreprochable. Tampoco la aventura amorosa degrada al profeta: nada hay en su actitud que permita interpretar su fin como un castigo; al contrario, lo único que permanece inmutable es su honestidad, que ejemplifica -en el respeto a Niviana y con la destrucción de los malos encantadores que violan a las mujeres con su magia- el buen uso de sus conocimientos. Además esta utilización positiva del poder acentúa la perversión de Niviana: Merlín sabe que está siendo objeto de un hechizo y que morirá por ello, pero se resigna porque teme perder el alma de intentar evitarlo<sup>37</sup>. Su impotencia ante los efectos de una pasión que parece arrastrarlo funestamente es subrayada por el relato de las dos historias de amor y muerte: en la primera Merlín vaticina su propio destino, pues cuenta cómo la maga Diana traicionó a un joven príncipe, enamorado de ella, y acabó con su vida de la peor de las formas; la segunda es la que narra el origen de la tumba donde yacen los dos amantes, que será la suya para más ironía<sup>38</sup>.

Entre las observaciones que Pedro Bohigas hizo a las consecuencias que la tesis de Fanni Bogdanow tenía para el *Baladro*<sup>39</sup> y, aunque sin negar la posibilidad de que fuera correcta, Bohigas se extrañaba de que el autor hubiera podido inventar un final tan negativo que resultara impropio. En esencia, el *Baladro* deja sin alteraciones significativas la relación entre Merlín y Niviana; así pues esa entrega del profeta al infierno se le antojaba a Bohigas un destino tan poco adecuado que difícilmente podría haber sido concebido por el autor de la versión castellana, buen conocedor, por otra parte, del original que adaptaba.

Este desajuste del que habla Bohigas existe. Es cierto que el pasaje en que la *Suite* se refiere al *Conte* encierra el del *Baladro* a modo de embrión: en esa mención al grito, éste es una expresión de dolor donde la alusión a la potencia acentúa su intensidad. No hay referencias explícitas a lo demoníaco, ni tiene por qué entenderse que a causa del amor aflore su vertiente diabólica, anulada por el bautismo y por el deseo divino. El final del *Baladro* rompía fuertemente con la lectura que Robert de Boron había dado al personaje de Geoffrey en esa exégesis de la *Historia Regum Britanniae* que, por tomar la imagen de Zumthor, constituye su obra, pues Merlín tenía que ser el mejor ejemplo de uno de los principios teológicos de la misma: el misterio de la Redención. La

<sup>36</sup> Véase para los pasajes en que Arturo manifiesta esta actitud, Paloma Gracia, *Las señales del destino heroico*, Barcelona, Montesinos, 1991, Parte primera, pp. 30 y ss.

<sup>37</sup> *Merlín*, ed. cit., vol. II, pp. 151-152. *Baladro*, ed. cit., vol. III, p. 24.

<sup>38</sup> *Merlín*, ed. cit., vol. II, pp. 145-149 y 193. *Baladro*, ed. cit., vol. III, pp. 17-21 y 64-70.

<sup>39</sup> "Estudio..." ed. cit., pp. 168-179.

biografía de Merlín -al señalar al hijo de un íncubo como profeta del Graal- debía poner de manifiesto el poder de Dios, y esa conclusión del *Baladro* no habría supuesto su triunfo sino su derrota<sup>40</sup>.

Merlín no fue nunca un personaje plano; su diseño estaba tan cargado de matices desde el primer momento que era difícil adaptarlo de un texto a otro y en textos de espíritu muy diverso sin que se resintiera su unidad. Robert de Boron había tenido que dar una pirueta para ajustar a su creación el tipo tal y como Geoffrey lo imaginara: la significación que cobraba en su seno se conjugaba mal con la poco decorosa intervención de Merlín en el nacimiento de Arturo; o con la risa, que, pese a su remisión, recordaba los valores de la *Vita Merlini*, revelando que su trayectoria y determinados rasgos de su personalidad, al introducirse en un contexto diametralmente distinto, lo llenaban de contradicciones, como la propia reelaboración que la *Post-Vulgata* haría de la obra de Robert de Boron iba a poner de manifiesto. En la *Suite*, el final de Merlín sumido en la desesperación se avenía bien con ese clima fatal del ciclo que la historia de Balaín ponía de manifiesto más que ninguna otra. Sus vaticinios constantes acerca de la muerte que aguardaba a los principales personajes acentuaba aún más el patetismo de un Merlín incapaz de profetizar las circunstancias exactas de la suya, despojado del atributo divino que Dios le había regalado como símbolo de su remisión; también el Merlín profeta, que reía ante la muerte, seguro de su dominio sobre la misma y conocedor profundo de las pasiones humanas, resultaba irónicamente trágico envuelto en unos sentimientos que anulaban su sabiduría y su voluntad. Por ello la imagen de Merlín -sabedor parcial de su destino e impotente ante él como Arturo y, como Arturo, abocado también a la muerte por amor- ejemplificaba la fuerza ciega que arrastra a los hombres hacia un destino trágico. Finalmente la interpretación que el *Baladro* dio al pasaje en que la *Suite* remitía al *Conte del Brait* no hizo más que añadir mayores desacuerdos retornando a Merlín al infierno que había impulsado su concepción.

En síntesis, primero, la relectura que Robert de Boron había hecho de Merlín y las dificultades de armonizar su personalidad con los principios teológicos de la obra; después su inclusión en el ciclo de la *Post-Vulgata* -construido a partir de postulados radicalmente distintos- trajo consigo el fin del personaje por amor y el grito en consecuencia, así que esa risa sardónica que un Merlín omnipotente articulaba ante la muerte ajena dio paso al grito de desesperación ante la propia. Por último, en la versión castellana, un gusto particular por lo infernal, la consonancia con el relato de su nacimiento y el olvido de los valores que Robert de Boron le confiriera convirtió al baladro en expresión demoníaca: fue como un calco del grito fabuloso con que el diablo manifiesta su sometimiento, calco a su vez de ese grito desgarrador que las bestias profieren al punto de la muerte.

---

<sup>40</sup>. Paul Zumthor, *ob. cit.*, p. 128 y 139-140.