

30  
24



EL BALADRO DEL SABIO MERLÍN: CONSTRUCCIÓN DE UN MERLÍN HISPÁNICO

TESIS QUE PRESENTA SIMONE PINET PERALTA PARA OBTENER  
EL TÍTULO DE LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

ASESOR: DR. AURELIO GONZÁLEZ PÉREZ

MÉXICO, D. F.  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS  
JUNIO, 1996



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*El baladro del sabio Merlín*  
CONSTRUCCIÓN de un Merlín hispánico

Simone Pinet Peralta

## Agradecimientos

Primero son los padres, como siempre. Creo en este caso (que debe ser, sin embargo, como todos) que participaron de un manera muy especial: escuchando atentos, sentados en el piso de mi cuarto, mis primeras redacciones, alabando lo que, al día siguiente, mi asesor tiraría por los suelos ante mi mirada humillada. Agradezco a mi madre por estar loca y a mi padre por no haber entendido nada desde el momento en que decidí estudiar esta carrera.

Agradezco infinitamente a mi hermano por no haber preguntado nunca cómo iba eso de la carrera, o de la tesis, fue un alivio tener a alguien de la familia con quién conversar sobre los programas de televisión. A Ambar, quien fue mi primera maestra y luego se conformó con ser mi tía, y a Teté, que con trenzas o sin ellas, sigue siendo la abuela más divertida. A todos los que ya saben, porque son familia, y en particular a Leticia, porque también lo es (y que se aguante).

A mis amigos de hace demasiados años: Jorge, Pablo, Gabriel, Mónica y Tere, Ana, Verónica, Gabo; a los integrantes del bestiario: Irene, Bazán, Mier, Mónica, Daniela; a los intelectuales y posmodernos: Constanza, Paul, Daniela, Margarita, Julia; a mis mejores amigas: Roxana, que me cambió la vida, y Tania, que me la ha hecho más bella.

A mis maestros, todos, en particular a Romeo y Alfredo por su tutoría incondicional (y humor negro integrado), a Samuel por su apoyo, a Graciela por leerme, a Cristina por cariñosa y sencilla, a Susana por un sentido del humor particularmente extraño, a Manuel por las risas, a Huberto por paternal, a Concepción por su dureza.

Finalmente quiero agradecer a los dos hombres más importantes para mí en estos últimos años:

Aurelio González, por supuesto, con quien aún espero poder tener una conversación sin que todo lo que yo diga sea una estupidez total, que se ha reído de

mí ya durante varios años -discretamente-, y que tiene por esposa a una de esas mujeres que se convierten en modelos de vida; por tantas horas de discusión y de apoyo, y porque no se merecía una alumna tan neclá como yo.

Y, sobre todo, a Pepe, que parece estar ahí, queriéndome, desde que a mí se me ocurrió la primera idea (y no se rió cuando se la dije), quien leyó todos los Merlines que yo le iba contando, que me conoce tan bien y a quien pocas veces sé qué decirle o cómo: te amo.

Seguramente debo decir: creé un mundo, y ha muerto. Lo que de divino hay en esta pretensión se ve atenuado por su resultado, que es un cadáver, y los dos sentidos de la palabra "vanidad" se anulan para dar una especie de nada donde acabo.

- Merlín

Llevo luto por un mundo y por todos quienes lo poblaron. Soy su único superviviente.

- Merlín

*Merlin, Michel Rio*



# INDICE

	página
INTRODUCCIÓN.....	11
<b>I. APROXIMACIONES PRIMERAS</b>	
I.1. El mito.....	15
I.2. El personaje.....	18
I.3. El texto.....	20
<b>II. NOVELA CORTÉS Y MATERIA ARTÚRICA</b>	
II.1. La novela en la Edad Media	
II.1.1. Novela cortés y novela de la Antigüedad.....	25
II.1.2. Novela cortés y épica.....	26
II.1.3. La novela cortés y sus "materias".....	28
II.2. Materia artúrica	
II.2.1. Materia y sociedad.....	30
II.2.2. Materia artúrica: generalidades.....	32
II.2.3. Los autores	
II.2.3.1. Fuentes.....	35
II.2.3.2. Geoffrey de Monmouth.....	37
II.2.3.3. Wace.....	38
II.2.3.4. Layamon y Chrétien.....	40
II.2.3.5. Robert de Boron.....	41
II.2.4. Los ciclos	
II.2.4.1. La <i>Vulgata</i> .....	42
II.2.4.2. <i>Roman du Graal</i> o <i>Post-Vulgata</i> .....	43
<b>III. MERLÍN Y LA MATERIA ARTÚRICA</b>	
III.1. Merlín en Geoffrey de Monmouth.....	45
III.1.1. Los Merlín de Geoffrey.....	46
III.1.2. Las fuentes de Geoffrey de Monmouth.....	47
III.2. Merlín en Wace y Layamon.....	49
III.3. Merlín en Robert de Boron.....	50
III.4. Merlín en los ciclos	
III.4.1. El Merlín de la <i>Vulgata</i> .....	52
III.4.2. La <i>Suite du Merlin</i> .....	53
III.5. Merlín en la península Ibérica.....	54

IV. EL <i>BALADRO</i> Y LA LITERATURA ARTÚRICA HISPÁNICA.....	58
IV.1. Contexto general.....	58
IV.2. Materia artúrica en España	
IV.2.1. Textos originales.....	61
IV.2.2. Traducciones.....	62
IV.3. <i>El baladro del sablo Merlín</i> .....	67
IV.4. Los libros de caballerías hispánico.....	72
V. MERLÍN EN EL <i>BALADRO</i>	
V.1. El Merlín hispánico anterior al <i>Baladro</i> .....	79
V.2. El personaje en el texto	
V.2.1. Merlín y su doble naturaleza.....	83
V.2.2. Merlín profeta.....	86
V.2.2.1. Tipos de profecía.....	87
V.2.2.2. Profecía y verdad.....	91
V.2.2.3. Profecía y religión.....	93
V.2.3. Merlín mago y adivino.....	94
V.2.4. Merlín sablo.....	98
V.2.5. Merlín caballero.....	100
V.2.6. Merlín y el amor.....	104
V.2.7. Merlín y los libros.....	105
V.3. Caracterización.....	106
CONCLUSIONES.....	111
BIBLIOGRAFIA.....	117

## INTRODUCCIÓN

El tiempo no sólo pasa por las cosas, es las cosas, su forma ridícula o absurda, su antes y después -su historia-, y es, también, su negación, su antítesis. Decía Borges que el tiempo era de lo que él estaba hecho. De igual modo, la literatura se conforma a partir del tiempo: sus raíces en la memoria del lector, en las tradiciones, la cultura. Los libros y los personajes llevan el tiempo a cuevas y en las vísceras, en el lomo y en las letras, en cada edición. Pero pocas veces el tiempo permite que un personaje permanezca dentro de las páginas mismas de los libros. Es éste el caso de Merlín, personaje que sobrevive en la literatura del siglo XX.

Este trabajo intenta ubicar *El baladro del sabio Merlín* en la tradición de la materia de Bretaña para poder así valorar el papel que juega en la introducción del tema en la península Ibérica, y después, a partir de un personaje, trazar las posibles líneas de influencia sobre la literatura caballeresca española posterior a su publicación en Burgos, en 1498.

A primera vista, Merlín presenta orígenes, características, incluso una personalidad que no parece encontrar anclas en el mundo hispánico medieval. Un análisis

detallado, sin embargo, nos lleva hacia el encuentro con elementos que pertenecen a un contexto más amplio en principio -el de la Europa medieval- que lentamente se modifica hasta producir un nuevo personaje en el que todos los elementos están listos para insertarse cómodamente dentro del mundo hispánico del siglo XV, al borde del Nuevo Mundo y atado de pies y manos a la Edad Media, mundo cargado de simbolismos y ataviado con los muchos disfraces del cristianismo.

El presente texto se ocupa de un texto, *El baladro del Sablo Merlín*, para poder no sólo observar cómo el lector hispánico adquiere la imagen del personaje -francesa, inglesa- y la interpreta, sino para imaginar cómo la sociedad hispánica, a través de la fantasía, reelabora y produce un nuevo Merlín que le es ya propio, más cercano. Sobre la metamorfosis del personaje de Merlín a lo largo de la literatura artúrica ya realizó Paul Zumthor un extenso estudio (*Merlin le Prophète*, Lausanne, 1943). En éste se retoma la *Demanda del Sancto Grial* española, donde el *Baladro* o fragmentos de éste se encuentran intercalados, pero a los cuales no se presta mayor atención. A manera de complemento al trabajo de Zumthor, trato de dar aquí una caracterización general de este personaje, la cual permita agregar un pedazo a la arquitectura de Merlín en España,

Suele considerarse la edición de 1498 de *El baladro del sablo Merlín* como superior a la de 1535. Por ello, para este trabajo utilicé la edición de José Javier Fuente del Pilar (Madrid: Miraguano, 1988), basada en la edición de Justo García Morales de *El baladro del sablo Merlín*, (epílogo de Alvaro Cunqueiro), Madrid: Joyas Bibliográficas, 1956-1960, dos vols., basada a su vez en la edición de 1498. La edición utilizada simplifica muchas formas ortográficas, además de abrir párrafos e indicándolos según los usos actuales para conseguir una fácil lectura, pero sin modificar en manera alguna las formas sintácticas originales.

Las comparaciones que pudieran establecerse entre la caracterización de Merlín en el *Baladro* y de ésta con la que presenten otros textos tendrán que referirse

necesariamente a los modelos sobre los que se construyó la imagen del mago en España. Así pues, debe analizarse antes que nada el género en el que la historia de Merlín es contada, la novela cortés. Después, un rápido recorrido sobre el origen y evolución de la materia artúrica en la literatura francesa e inglesa nos proporcionará los modelos directos para la literatura artúrica hispánica. Finalmente, un esquema del paso de Merlín por estas literaturas, por el tiempo: sombras, huellas, ecos. Hurgar el tiempo para poder integrar estos conceptos en el de novela artúrica española. Ya aquí, podremos ver al Merlín hispánico con una mirada menos vacía y, quizá, más precisa.



## I. APROXIMACIONES PRIMERAS

### I.1. El mito

El paralelismo constante entre mundo y relato tiene relación con un esquema básico de transmisión de cultura, de historia: la vida se cuenta. Se nos relata pasado, presente y futuro, se nos cuenta lo imaginario y lo fantástico, se nos narra lo posible y lo evidente, y también, por el mismo proceso, nosotros nos convertimos en personajes de distintos géneros. Los relatos, sin embargo, sufren transformaciones y deben ser reinterpretados en relación con espacios físicos y temporales distintos. Una de las formas de interpretación más sutil y eficaz del pasado para el presente es la mitificación.

Al interpretar la propia identidad en relación con otra, el mito funciona como "relato que unifica nuestra sociedad".<sup>1</sup> La búsqueda y el descubrimiento de la identidad a partir de los mitos es una necesidad que debe ser satisfecha y a la que debe prestarse atención en cuanto posible generadora, en caso de no encontrar los adecuados, de pseudomitos y creencias mágicas que no revelan la propia identidad.

---

1. Rollo May, *La necesidad del mito: la influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*, Barcelona: Paidós, 1992, p. 22.

La necesidad del mito es tal que, aun cuando se encuentren mitos predominantes y generales a una sociedad, habrá individuos que no los consideren adaptables a sus propias circunstancias, y expresarán su frustración mediante la destrucción, primero, y luego la búsqueda de la Identidad Interna.<sup>2</sup>

El mito artúrico se compone, en principio, de mitos diversos de trasfondo celta provenientes de la tradición oral. Sin embargo, este sustrato no es el que da el sentido y proyección a la arquitectura novelesca de la materia de Bretaña, sino circunstancias históricas y culturales determinadas. Caballería y héroe no son suficientes para la gran creación, sino hasta que a la materia se le agrega un uso social,<sup>3</sup> la justificación estamentaria. Los mitos y leyendas celtas se ven reinterpretados y transformados en un nuevo mito cristiano, el de los caballeros de la Tabla Redonda y en un segundo, radical, el del Santo Grial.

El mito en sí mismo no es un arte, aunque participe de todas ellas. Y participa de las artes porque es un habla, un sistema de comunicación, un mensaje.<sup>4</sup> El mito artúrico no es sociológico, aunque su carácter de mito esté estrechamente relacionado con la sociedad, sino artístico, literario. La ficción literaria es la que ha conformado tal materia mitológica a partir de diversos elementos tomados de la tradición oral con orígenes reales en un pasado confuso que corre entre los siglos V y VII. Este mito literario es una forma de expresión que revela ideología y sentimiento a la vez, "la conciencia y respuesta del hombre ante el universo, sus congéneres y su existencia individual".<sup>5</sup> La compleja elaboración del mito en torno al *rey que fue y que será* depende de la imaginación de bardos celtas, *conteurs* bretones, novelistas

---

2. Cf. Jerome Bruner, en May, *op. cit.*, p. 18. A grandes rasgos, esta búsqueda solitaria de la Identidad se puede ejemplificar con don Quijote, personaje solitario que va a la búsqueda de mitos que ya no pertenecen a su sociedad pero que para él son vigentes. Luego, tendrá que buscarlos en sí mismo y tratará de imponerlos al exterior, creando realidad y sociedad alternativas a las imperantes.

3. Cf. Barthes, *Mitologías*, México: Siglo XXI, 1991, p. 200.

4. *Ibid.*, p. 119.

5. Lillian Feder en May, *La necesidad del mito*, *op. cit.*, p. 29.

franceses, ingleses y alemanes, quienes en ocho siglos crearon un universo mágico, coherente y sumamente seductor.<sup>6</sup> La etapa de creación del mito se inicia "históricamente" hacia 450, y para el 1230 su inserción y florecimiento dentro de la literatura está ya completo. Más allá del 1230, la difusión y repetición del mito dentro de lo caballeresco y el rescate de motivos artúricos se extenderá por todo Occidente hacia siglos insospechados.

El mito artúrico sirvió, como histórico principio, para dar identidad a un grupo subyugado de sajones -"el mito es un drama que empieza como acontecimiento histórico y adopta su especial carácter como forma de orientar a la gente hacia la realidad"-,<sup>7</sup> pero se desliga de este restringido papel para refuncionalizarse dentro de la decadencia del mundo feudal y la necesidad de establecer valores para un estrato particular de la sociedad, dando a los miembros de éste un modelo alternativo de la realidad.

El mito, por otro lado, no permanece inmutable, petrificado. El mito no puede tomar un contexto, un concepto y dejar un vacío. Tiene que devolver un sustituto: "...el mito es una palabra robada y devuelta...solamente la palabra que se restituye deja de ser la que se había hurtado".<sup>8</sup> El mundo caballeresco del que surge el universo artúrico desaparece finalmente, pero el mito devuelve un nuevo contexto, una nueva interpretación del pasado. Mientras el mundo de la caballería se mantuvo, el ímpetu mítico de esta literatura sobrevivió con pocas variaciones. Para cuando los clérigos que compusieron el ciclo en prosa tomaron entre manos la tarea de predeci

---

6. Cf. Carlos García Gual, *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*, Madrid: Alianza, 1989, p. 11. El autor hace una división tiempo-espacial de las etapas de elaboración del mito artúrico, basándose en la que señala J. Campbell en su libro *The Masks of God: Creative Mythology* (Nueva York, 1968): 1) El momento mitogenético (450-950); 2) Primer periodo oral de desarrollo (950-1066); 3) Segundo periodo oral de desarrollo (1066-1140); y 4) Etapas literarias de desarrollo. Es esta última etapa la que nos interesa, la cual a su vez tiene cuatro fases: A) Épica patriótica anglo-normanda (1137-1205); B) Novelas corteses francesas (1160-1230); C) Leyendas religiosas del Grial (1180-1230); y D) Épica biográfica alemana (1200-1215).

7. May, *La necesidad del mito*, op. cit., p. 28.

8. Barthes, *Mitologías*, op. cit., p. 218.

el fin de la caballería terrena, mundana y orgullosa, el mito artúrico había tomado nuevas formas y se desprendía de lo caballeresco en sí para volcarse sobre nuevos símbolos y necesidades -otras sociedades.

El mito artúrico pasa por Inglaterra, donde estas leyendas se consideran mito nacional, y por Francia, donde se romancearon por primera vez, antes de llegar a España. Personajes y símbolos atraviesan la tradición literaria desde sus orígenes celtas hasta su inserción dentro de la historia del Grial, en una versión cristianizada que se verá reforzada en este aspecto religioso en el mundo hispánico. Uno de los personajes que sobrevivieron desde las primeras etapas de formación es Merlín.

Profanar el mito, como dice Kundera,<sup>9</sup> es extraer lo sagrado del templo; explorar el mito es profanarlo. Y ésta es toda una aventura, una *queste* que busca a los sobrevivientes de un mito que dio inicio hace mil quinientos años.

Roland Barthes<sup>10</sup> dice que algunos objetos se ven envueltos en el mundo mítico, "se vuelven presa de la palabra mítica", durante un tiempo, para luego desaparecer. Indica que no hay mitos eternos ya que no hay objetos "fatalmente sugestivos". El mito artúrico en la literatura del siglo XX habla de lo contrario. Hay objetos fatales, sugestivos y eternos, como Merlín. Y éstos no son presos de la palabra mítica sino guardias, celadores del lenguaje mismo.

## 1.2. El personaje

Merlín es el protagonista del *Baladro*. Es a través de este personaje que puede intentarse una aproximación a la interpretación que el mundo hispánico hizo del universo artúrico. Es indudable que, en la literatura caballerescas española, si no se retoma el personaje de Merlín directamente, sí sirve éste como modelo de los

---

<sup>9</sup> Milán Kundera. *Los testamentos traicionados*, México: Tusquets, 1994, p. 17.

<sup>10</sup> Barthes, *Mitologías*, op. cit., p. 200.

encantadores de las novelas de caballerías, desde la Urganda amadisiana hasta los encantadores de la imaginación quijotesca.

La importancia de Merlín como personaje literario fuera del ambiente hispánico es bien conocida. El mismo Zumthor hace un rápido recorrido literario que incluye a Wolfram von Eschenbach, Dante, Apollinaire, Ariosto, Novallis, Spenser, Cocteau, Tennyson, entre muchos otros, abarcando poesía, teatro, ópera, novela y cuento.

Dice Zumthor<sup>11</sup> que, a partir de 1860, las obras que se sirven de Merlín resultan cada vez más raras. Sin embargo, la segunda mitad del siglo XX parece haber visto al personaje con no malos ojos. Así, en Internet pueden localizarse numerosos grabados y pinturas que tienen a Merlín como tema principal, así como páginas dedicadas a ficción o el ensayo académico.<sup>12</sup> Dentro del cine,<sup>13</sup> es interesante la película de John Boorman, *Excalibur* (Inglaterra, 1981), que presenta a Merlín como uno de sus personajes principales, interpretado por Nicol Williamson.

La literatura ha retomado al personaje<sup>14</sup> bajo su propio nombre o como modelo para la creación de personajes de la talla de un Gandalf, el mago de *Lord of the Rings*, de J. R. R. Tolkien (1955). El último libro que he podido disfrutar que tiene a Merlín como tema y personaje principal es la novela de Michel Rio, *Merlin* (Ed. du Seuil, 1989).

Finalmente, y a manera de justificación de las páginas siguientes, debo decir que Merlín es un personaje vivo. Y esto no sólo dentro de la literatura, sino dentro de la

---

11. Paul Zumthor, *Merlin le Prophète*, Lausanne, 1943, p. 287.

12. Algunas direcciones son:

*Labyrinth*

<http://www.georgetown.edu/labyrinth/labyrinth/-home.html>

*The Camelot Project*

<http://rodent.lib.rochester.edu/camelot/CPHOME.htm>

*The Charrette Project*

<http://www.princeton.edu/~ancelot/>

*Arthuriana*

<http://dc.fmu.edu/arthuriana/>

13. Vid. Kevin J. Harty, "A Bibliography on Arthurian Film" en Kevin J. Harty (ed.), *Cinema Arthuriana: Essays on Arthurian Film*, New York: Garland, 1991.

14. Vid. Christopher Dean, "The Many Faces of Merlin in Modern Fiction" en *Arthurian Interpretations*, Memphis (AR)h), 1988, Fall, 3:1, pp. 61-78.

Imaginación de todos. La figura del mago, su arquetipo, la primera imagen que nos viene a la mente con esa palabra está necesariamente condicionada por él. Dice Zumthor:

La légende de Merlin, peut-on dire d'une certaine manière, est en voie d'extinction. Déjà le Merlin romantique s'était substitué au Merlin traditionnel de façon qui en rendait impossible pour longtemps la résurrection: il condamnait dans la conscience des hommes, dans les structures culturelles, l'état d'esprit et la forme d'art littéraire qui l'avaient créé et fait vivre.<sup>15</sup>

En efecto, no es el mismo Merlín, porque no es el mismo hombre, ni son las mismas estructuras culturales, ni siquiera los mismos motivos literarios. Sin embargo, algo del Merlín original sigue convenciendo al escritor moderno y algo de su naturaleza permanece atractiva al lector. Pregunta Zumthor: 'Qu'en adviendra-t-il par la suite?'<sup>16</sup> Desde luego, no el Merlín de Geoffrey de Monmouth, ni el de Robert de Boron. Sin embargo, siempre habrá un gesto, un ondulamiento de la barba, una verbalización que podrá rastrearse al Merlín original de hace ya casi mil años.

### 1.3. El texto

La mención más temprana a Arturo en la literatura hispánica es la que hace Cabrera, un trovador catalán, quien reprocha a su juglar no estar familiarizado con temas artúricos y no ser capaz de terminar su recital con la 'tempradura', un término musical, de un trovador bretón.<sup>17</sup> El interés por los temas bretones aumenta en España poco a

---

15. Zumthor, *Merlin*, op. cit., p. 287.

16. *Ibid.*, p. 288.

17. Cf. María Rosa Lida de Malkiel, "Arthurian Literature in Spain and Portugal" in R. S. Loomis (ed.), *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Oxford: Clarendon Press, 1969, p. 406. Esta obra de Loomis se identificará como ALMA a partir de ahora.

Geoffrey de Monmouth, mientras que en las *Cantigas* hay numerosas alusiones a personajes del ciclo, siendo interesantes las hechas por Don Diniz, Esteban de Guarda y Ferdinand Esquilo.<sup>18</sup> Algunos elementos históricos que explican la entrada y difusión de la materia de Bretaña en la península Ibérica son el matrimonio de Elena de Inglaterra (hija de Enrique II y Elena de Poitou, entusiastas del mundo artúrico) con Alfonso VIII de Castilla en 1170; el hecho de que la versión temprana del *Jaufré* se haya escrito en la corte de Alfonso II de Aragón; el paralelo que se hacía de Pedro II de Aragón con el rey Arturo; y el nuevo contacto con Inglaterra establecido a través del matrimonio de la hermana de Alfonso el Sabio con Eduardo II. A pesar de la entrada de la materia artúrica a la Península, a través de Cataluña -los lazos lingüísticos y literarios con Provenza, en particular, parecen explicar esto- los temas circularon, desde el XII hasta finales del XIV, tan sólo entre un pequeño círculo cortesano, que poseía el gusto refinadísimo y la ideología particular necesarios para disfrutar del género.

Las cortes españolas leen traducciones y versiones de las novelas francesas. Entre las de tema bretón se encuentran la *Demanda del Santo Grial*, *El baladro del sabio Merlín*, *el Lanzarote* y *Don Tristán de Leonís*, por mencionar algunas. A pesar de la popularidad de la cual gozó la materia de Bretaña con el tiempo, el tema se encuentra representado por escasos textos, el más importante de los cuales es la traducción de una versión del *Roman du Graal*, estudiado por Bogdanow, quien lo identifica por el único texto que se conserva de éste, el manuscrito *Huth* o *Sulte du Merlín*, y del cual dice ser más unificado y homogéneo que la versión de la *Vulgata*, de la cual deriva.<sup>19</sup> Esta versión es la llamada *Demanda del Santo Grial*, que proviene -del

---

18. Cf. Pedro Bohigas Balaguer, "Orígenes de los libros de caballerías" en Guillermo Díaz-Plaja (ed.), *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona: Barna, 1949, p. 527.

19. Cf. J. B. Hall, "La matière arthurienne espagnole: The Ethos of the French Post-Vulgate *Roman du Graal* and the Castilian *Baladro del sabio Merlín* and *Demanda del Santo Grial*", en *Revue de Littérature Comparée*, París, 56:4, 1982, p. 423.

mismo modo que la versión portuguesa- de una traducción ibérica anterior, ahora perdida, que puede suponerse estaba en gallico-portugués.

El ciclo de la *Vulgata* se conoció en España; sin embargo, la versión de la *Post-Vulgata* gozó de un público mucho más amplio, compartiendo ambas como fuente a Robert de Boron. Del ciclo de la *Post-Vulgata* o *Roman du Graal* se conservan fragmentos en algunos manuscritos franceses, mientras que se puede encontrar casi completo en textos españoles y portugueses. La versión española, la *Demanda del Santo Grial*, suprime el *Lanzarote*, deja la *Historia del Grial* (la *Estoire*) casi intacta, une el *Merlín* de Boron con una continuación en estrecha relación con el resto del ciclo y se termina con la *Demanda* (la *Queste*), a la cual se inserta la *Muerte de Arturo* (la *Mort Artu*) en una versión reducida al mínimo. De esta trilogía se publicó la segunda parte con el nombre de *Baladro del sabio Merlín con sus profecías* en Burgos, en 1498, mientras que otra versión del mismo apareció junto con la tercera parte, intitulada *Demanda del Sancto Grial con los maravillosos fechos de Lançarote y Galaz su hijo* (1500: de ésta sólo se conserva la parte de la *Demanda*).

El *Merlín* hispánico, entonces, proviene de la versión del manuscrito *Huth* o *Sulte du Merlín*, versión que se encuentra en la Península en tres formas distintas: la *Estoria de Merlín*, que se encuentra en el mismo manuscrito que el *Libro de Josep Abarimafía*; y las dos redacciones intituladas *Baladro del sabio Merlín con sus profecías*, una impresa en Burgos en 1498, y otra en Sevilla en 1535 como parte de una *Demanda*. De las dos ediciones del *Baladro*, la primera contiene prólogos y un epílogo ausentes en la segunda edición, la cual hace una serie de oscuras profecías en torno a la política española de antes de 1467.<sup>20</sup> El *Baladro* de 1498 junto con la *Demanda* portuguesa son, en opinión de varios autores (Bohigas Balaguer, María Rosa Lida de Malkiel), los mejores ejemplos de la novela caballerescas en España, los más coherentes en

---

20. Lida de Malkiel, "Arthurian Literature", *op. cit.*, p. 409.

cuanto al tema. De las diferencias que este texto presente con sus homólogos franceses e ingleses se puede hacer el boceto de la imagen española del personaje de Merlín. Los tratamientos de distintos temas, motivos, el traslado de fuerzas y motivaciones en las primeras traducciones del ciclo artúrico nos pueden formar una imagen del mundo artúrico hispánico. Son estas obras del ciclo bretón las que forman el modelo de novela caballeresca, origen de lo que después se llamaría libro de caballerías,<sup>21</sup> los cuales, a su vez, modificarían y formarían el modelo en el cual habían de insertarse personajes, escenarios, temas artúricos.

---

21. Bohigas, "Orígenes", *op. cit.*, p. 526.



## II. NOVELA CORTÉS Y MATERIA ARTÚRICA

### II.1. La novela en la Edad Media

#### II.1.1. Novela cortés y novela de la Antigüedad

La novela medieval aparece en la cultura europea en la edad de oro de la literatura francesa medieval, durante la Alta Edad Media. Estas primeras novelas, novelas cortesas del siglo XII, utilizan el verso octosílabo pareado, el cual precede a la prosa. Este tipo de verso, dice García Gual, es "propio para la recitación mas no para el canto".<sup>22</sup> El mismo autor señala las diferencias y similitudes entre los dos nacimientos de la novela como género, en la Antigüedad y en la Edad Media:<sup>23</sup>

1) En la Antigüedad, la novela aparece como relato histórico que se va independizando de este cariz de "veracidad" para dejarlo como escenario, como anécdota. La novela medieval hace lo contrario: la ficción es llamada historia y se "romancean" temas de la Antigüedad y, más tarde, del mundo bretón.

---

22. *Ibid.*, p. 90.

23. Carlos García Gual, *Primeras novelas europeas*, Madrid: Istmo, 1974, pp. 20-21.

2) La novela helenista presenta a sus personajes indefensos ante un cruel destino, mientras que la medieval posee personajes que se enfrentan al mundo y persiguen la aventura.

3) El tratamiento del amor tiene varios diferentes matices en cada una, pero se distinguen esencialmente porque en la Antigüedad el amor es impuesto por las circunstancias, mientras que en la novela medieval es parte de la aventura que se busca.

4) Para la aparición de ambas es necesaria la creación de un público especial en una situación particular que propicie la lectura privada, situación que influye a su vez en el carácter y temática del género, propicios para la imaginación y la evasión.

5) A diferencia de la novela helenista, las primeras novelas medievales se escriben en verso, un verso que cederá el paso a la prosa hacia el 1200 y así establecerá una nueva diferencia frente a la épica.

Es importante señalar estas diferencias, ya que la novela medieval no va a surgir como continuación de la novela de la Antigüedad. El género fue desapareciendo junto con el sistema de educación romana y el público culto, el cual se reduce y repliega a los ambientes eclesíasticos, más o menos a partir del siglo V. La novela medieval será un género que se reinvente, que se formule con elementos propios, particulares, únicos, lo cual nos permite establecer en el tiempo la distinción entre dos generaciones de novela.

### II.1.2. Novela cortés y épica

La novela medieval es una novela de élite, lo que provocó un planteamiento idealista: rechaza una situación histórica. Esta situación se define por la crisis del estamento nobiliario, el surgimiento de la burguesía y la transformación del sistema económico.

La novela propone y formula una realidad alterna - una literaria - con características peculiares. Ahora, como género literario, la novela cortés debe competir con la épica, tanto en el gusto como en la producción y la calidad. Ambos géneros parecen en principio muy cercanos; sin embargo, vistos a corta distancia, las diferencias son claras.<sup>24</sup> Señala García Gual<sup>25</sup> algunas diferencias en cuanto a 1) la gesta y la aventura, 2) tradición de la poesía hereditaria y ficción de las novelas, y 3) romanticismo e individualidad:

1) Para la épica el escenario más propicio para la aventura es la defensa de una plaza atacada por los enemigos, mientras que para la novela medieval es el bosque solitario, donde un caballero solo encuentra a otro y combaten. En la épica, la batalla es trágica y se pelea sobre territorio firme, conocido, mientras que en la novela el combate es festivo y se lleva a cabo en un territorio extraño, libre. En la épica la muerte es heroica y por una patria, la muerte de la novela es individual y trágica.

2) El escenario de la novela es más bien sentimental, es más atmosférico que geográfico, no requiere de un matiz de historicidad ni de un escenario heroico y primitivo como el de la épica. La novela explora las diferentes formas de sentir y de comportarse, se demora en la reflexión psicológica: es moderna.

3) El amor<sup>26</sup> es el tema que ofrece mayores posibilidades a los novelistas y que recibe más influencia de la Antigüedad, principalmente de Ovidio y, de un

---

24. Dice Ramsey que el roman fue una modificación de la canción de gesta, la cual parece haber derivado de la épica germánica antigua, como el *Beowulf* o el *Hildebrandslied*. Lee C. Ramsey, *Chivalric romances*, Bloomington: Indiana University Press, 1983, p. 3

25. Cf. García Gual, *Primeras novelas*, op. cit., pp. 58-63.

26. Romántico, lo romántico, como se entiende desde el siglo pasado, al menos, viene de *roman*, palabra que servía para designar en principio a las novelas (*roman-z*). Así, lo romántico es lo novelesco, referencia directa a lo que sería uno de los elementos más importantes -y novedosos- de la novela: el amor.

ámbito más cotidiano, del público femenino. Diferencia importante es, en este sentido, que el final de la épica sea la muerte, y en la novela sea un final feliz.

A pesar de estas diferencias, debe reconocerse a la épica lo heredado a la novela: el verso, que luego sería cambiado por la prosa; un héroe que apunta a ser invencible y redentor; y un marco romántico que llevará siempre al héroe a vencer sobre el mal. Los héroes - y heroínas - son siempre bellos y bellas por requisito del género, y consecuencia de un cliché tomado de la poesía latina del período, "Naturaleza creó un ser tan bello como una pintura".<sup>27</sup>

### II.1.3. La novela cortés y sus "materias"

El caballero, el pueblo, el desposeído, el peregrino, a todos ubica Bédier en el mismo punto para explicar los orígenes de la época en torno al cantar de gesta: "en el principio era el camino".<sup>28</sup> Un camino no muy diferente reúne a estos mismos personajes poco tiempo después con uno nuevo: el *jongleur*. Uno de estos juglares, Jean Bodel, nos dice en citadísimos versos de su *Chanson des Salsnes* (ca. 1200), que no existen más que tres materias, ámbitos literarios para la época: la materia de Francia, a la que califica de verdadera, la materia de Roma, sabia y educativa, y la materia de Bretaña, ligera y agradable:

Ne sont que trois matières a nul home antandant:  
De France et de Bretagne et de Rome la Grant;  
Et de ces trois matières n'i a nule semblant.  
Li conte de Bretagne sont si vain et plaisant;

---

27. Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, New York: Pantheon, 1953, p. 181.

28. Apud. García Gual, *Primeras novelas*, op. cit., p. 51.

Cil de Rome sont sage et de san aprenant;  
Cil de France sont voir chascun jor apparant. (v. 6-11)

Estos tres temas entran en competencia uno con otro. La épica carolingia -la materia de Francia- va perdiendo terreno frente a las primeras novelas romanceadas de tema antiguo (Alejandro y la tríada clásica, *Roman de Tebas*, *Roman de Eneas*, *Roman de Trole*) y luego se pierde frente a las de tema artúrico (cuentos y leyendas bretonas). Las primeras novelas medievales no poseen, pues, un tema original. De tal competencia saldrá triunfador Arturo, que desplaza con su prestigio los otros temas e incluso atrae a su ámbito tramas que eran independientes en su origen, como la leyenda de Tristán e Iseo.

La literatura artúrica sustituyó poco a poco en el gusto tanto de autores como del público a los temas de la Antigüedad, por su mayor plasticidad, incluso a pesar de que las primeras menciones de Arturo en Geoffrey de Monmouth y en Robert Wace habían ubicado a este personaje también dentro de la Antigüedad, a finales del Imperio romano, alrededor del siglo VI. A mediados del siglo XII se puede observar la contraposición del cantar de gesta, anónimo y popular, frente a la novela de caballerías, brillante y elitista.

Las tres materias tienen su desarrollo más profundo en la literatura francesa. Ésta comienza en el siglo XI con poemas narrativos religiosos, del tipo de la *Chanson de St. Alexis*, ca. 1100. Al poema religioso siguió la épica nacional, el ciclo carolingio, ejemplificado en la *Chanson de Roland*, también de alrededor del 1100. A partir de 1150 surge un nuevo género: el roman - novela - cortés en verso, con temas tomados de la Antigüedad, mostrando la presencia en la poesía francesa del "renacimiento latino" del siglo XII,<sup>29</sup> y del mundo celta. Pero el cambio de héroe no se explica tan sólo literariamente. La Alta Edad Media (s. XI-XIII) es escenario de múltiples movimientos

---

29. Curtius, *European Literature, op. cit.*, pp. 383-384.

sociales y espirituales, los cuales formarán una cultura peculiar que se extenderá hasta finales del XV. Características generales de ésta son el refinamiento de costumbres, una cierta emancipación de la figura femenina dentro de las capas nobles, moral más relajada y, más importante aun, la disposición de un tiempo de ocio, el cual se dedica a la literatura.

## II.2. *Materia artúrica*

### II.2.1. *Materia y sociedad*

La creación literaria en lengua vulgar está condicionada a la aparición de un público literario. Este público culto, fenómeno que desde el siglo VI no se había dado en Europa, está formado por la élite caballeresca.<sup>30</sup> Sólo la literatura erudita y ceremonial había subsistido, en una lengua que no entendían sino muy pocas personas, particularmente cultas. Esta época se extiende hasta el 1100, cuando, lentamente, se inicia un proceso de renovación de la cultura.<sup>31</sup> Las dos cortes que funcionaron como centros culturales, la de Carlomagno (alrededor y después del 800) y la de Alfredo el Grande de Wessex (fines del s. IX, principios del X) no modifican, a pesar de sus esfuerzos, la educación y cultura de las mayorías. A partir del siglo XI, la situación parece cambiar: la aparición en el panorama europeo de un movimiento probablemente originado en las reformas monásticas del siglo X parece afectar todos los ámbitos. Primero fue el movimiento contra la feudalización, corrupción y simonía de la Iglesia, pero a éste siguió la guerra de las Investiduras - inicio del pensamiento político de la Edad Media europea -, el desarrollo del románico y el gótico, los movimientos heréticos, la idea de guerra santa - las cruzadas -, etc.<sup>32</sup>

---

30. Cf. Erich Auerbach, *Lenguaje literario y público en la Baja Latinidad y en la Edad Media*, Barcelona: Selx Barral, 1969, p. 251.

31. *Ibid.*, pp. 255-256.

32. *Ibid.*, pp. 262-266.

El número de aprendices y maestros de latín debe haber aumentado considerablemente en el siglo XI, tanto en las ciudades y universidades como en las cortes. El latín del siglo XII funciona de maneras distintas. Por un lado se mantiene como una lengua que sólo pocos dominan, y por otro sirve de expresión para estudiantes, cantores para hacer himnos, crónicas etc. Este latín convive con las lenguas romances de la Península, a la vez que se forma un público literario. En la Península no se desarrolló un centro de cultura como el franco-provenzal, ya que la alta nobleza feudal apenas existía entonces.<sup>33</sup> Este grupo social que en toda Europa se ve amenazado y condenado por un proceso histórico y económico, traslada al ámbito literario sus expectativas, y así la literatura caballeresca surge como idealización cortés y como medio propagandístico.<sup>34</sup> Esta amenaza real, que se cumple de manera clara ya en el siglo XIII y de manera definitiva en el XIV, se refleja en el papel redentor y las cualidades mágicas de los caballeros, estamento antes abierto a cualquiera por mérito, y ahora cerrado en sí mismo, receloso del mundo que le rodea y que ha dejado de reconocerlo como propio. Dice García Gual:

parece una sospecha sagaz la de que bajo la figura de encantamientos y monstruos maléficos se representan las fuerzas hostiles de un mundo en incomprensible evolución... Más fáciles de deshacer son los entuerfos de los encantadores que los avances de los burgueses.<sup>35</sup>

Por definición, la novela es exclusiva, elitista, dirigida, en oposición al cantar de gesta popular y poco refinado. Se encuentra definida por los anhelos de un público cortés que es quien se ocupa de esta literatura en alemán, galés, francés, tanto en la parte creativa como en la receptiva. La paz ha favorecido un crecimiento

---

33. *Ibid.*, pp. 317-318.

34. García Gual, en Luis Alberto de Cuenca, *Floresta española de varla caballería: Alfonso X, Don Juan Manuel, Raimundo Lullio*, prólogo de Carlos García Gual, Madrid: Nacional, 1974, p. 13.

35. *Ibid.*, p. 20.

poblacional que resulta en un estamento poco agraciado frente a la situación económica: unos se refugian escuchando o leyendo novelas donde todos los caballeros encuentran lugar, grandes y *vavadores*, *bachelers*, en un reino donde no hay economía y prosperan la virtud y el amor, mientras que otros, en general clérigos sin suerte política, se dedican a componerlas.

Tal literatura llegó a crear una visión, una lente de acceso al mundo tal, que acabó por superponerse a la realidad. Prueba de ello son Ricardo Corazón de León (hijo predilecto de Leonor de Aquitania, esposa de Enrique II Plantagenet), quien con su aventura en las Cruzadas y sus canciones trovadorescas en la prisión de Dürnstein encarna perfectamente el ideal de caballero; o el mismo Enrique II, quien puso a su último nieto el nombre de Arturo, niño que fue ahogado por su tío Juan sin Tierra un Jueves Santo de 1203 en el río Sena.<sup>36</sup> No todo es literatura, como puede verse. Motivaciones políticas se ocuparon de atraer a su órbita la fuerza cultural producida por necesidades psicológicas de una especie en extinción, entendiéndose la del caballero.

## II.2.2. Materia artúrica: generalidades

La novela cortés se concentra al poco tiempo en los temas bretones, olvidando los de la Antigüedad y creando un héroe particular, el caballero. El estereotipo del caballero se define por sus cualidades de respeto y sujeción al rey, sus andanzas por reestablecer la justicia, el castigo a los malvados y el casto amor hacia una dama. El caballero se mueve siempre dentro de un ámbito caballeresco-cortesano, lo que indica la presencia de un rey del cual el caballero es súbdito y en cuya corte crece,

---

36. García Gual, *Primeras novelas*, op. cit., p. 146-148.

se enamora y alcanza fama.<sup>37</sup> De este estereotipo se sacan dos conclusiones: no hay caballero sin rey ni caballero sin dama. Sin embargo, el sometimiento al rey no es siempre absoluto, mientras que la fidelidad a la dama es condición indispensable al caballero. Dicha fidelidad es constantemente comprobada por medio de episodios en los que aparece una dama fervientemente enamorada del caballero y a la que éste desprecia, mostrando su inflexible fidelidad y, por otro lado, las oportunidades eróticas perdidas.<sup>38</sup> La caballería plantea un conflicto desde su concepción: la contradicción entre el guerrero y el amante, entre la vida ruda y la delicada, entre el rey y la dama.

Las diferencias que presenta la novela con la épica y las características peculiares del héroe de la novela de caballerías ya nos señalan rasgos distintivos de éste género: un ámbito cortés, elementos mágicos, el amor cortés, la aventura caballescaca.

El ámbito cortés es consecuencia de la intención del género -evasión- y de una estructura particular, un esquema narrativo que, indica Jean Marx, es legado de la tradición oral celta.<sup>39</sup> Los temas de estos cuentos de aventura celtas también son rescatados y así se da entrada a los elementos mágicos -extraños, por cierto, en el libro de caballerías español- tales como los talismanes, los filtros, la espada en la piedra, la fuente misteriosa. El amor cortés es el resultado de la influencia de los trovadores occitanos y su teoría erótica, que replantea el papel de la mujer en un sentido contrario a la concepción cristiana del matrimonio y de la práctica en la realidad, y el cual -de manera muy, muy esquemática- se caracteriza por el 'servicio a la dama, al anhelo de la amada ausente, el adulterio galante y los refinamientos del

---

37. Cf. José Amezcua, *Libros de caballerías hispánicas: Castilla, Cataluña y Portugal*, Madrid: Alcalá, 1973, pp. 13-14. Con respecto al tema del caballero me parece interesante y completa la relación sobre su transformación que hace el mismo Amezcua, *Metamorfosis del caballero: sus transformaciones en los libros de caballerías españoles*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1984. En este trabajo cito por la primera versión de este texto, *Metamorfosis del caballero*, Universidad Nacional Autónoma de México, Tesis de licenciatura, 1967.

38. *Ibid.*, p. 20.

39. Citado por García Gual, *Primeras novelas, op. cit.*, p. 97.

fin' amor."<sup>40</sup> Finalmente, la aventura caballeresca es consecuencia del sentido individual del héroe caballeresco, de su carácter redentor y de la justificación de una existencia ya por demás azarosa. Los cambios que sufrirán el héroe y la temática en la transición de caballería mundana, terrestre, a caballería divina o celestial tendrán sus consecuencias sobre la composición de la novela de caballerías:<sup>41</sup>

1) El desplazamiento de significado se corresponderá con una evolución de las estructuras y técnicas.

2) Los hechos caballerescos sufrirán un proceso regresivo e su espiritualización hasta volver a ser lo que originariamente habían sido, empresas esencialmente mundanas. La concepción cíclica no sólo se refiere a la materia artúrica en su desarrollo temporal, sino en su desarrollo temático.

En cuanto a la construcción, Chrétien legó un modelo de estructura narrativa, basada en la *aventure* (término que se refiere a aquellos acontecimientos que rompen el equilibrio en el espacio artúrico), y tres términos:<sup>42</sup> *matière*, *sens* y *conjointure*. *Matière* es el contenido temático, mientras que *sens* se refiere no sólo al sentido objetivo y claro del texto, sino también al sentido del intérprete. *Conjointure* es un término que se refiere a la composición formal, al ordenamiento de elementos en una estructura más amplia que los cohesiona, dándoles un sentido completo. A esta *conjointure* se refiere Durán<sup>43</sup> cuando explica que en la novela de caballerías no es

---

40. Cuenca, *Floresta española*, op. cit., p. 17.

41. Cf. Armando Durán, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid: Gredos, 1973, p. 81

42. Cf. García Gual, *Primeras novelas*, op. cit., pp. 91-94. Otra gran influencia sobre la novela de caballerías, quizá a la altura de los temas bretones, es la novela bizantina, que circulaba en Europa desde el siglo XII. Esta, también llamada novela griega, privilegia la acción sobre cualquier otro elemento, y tiene como rasgos distintivos la pérdida de los amantes, los viajes por mar, una trama complicada y desenlaces sorpresivos. Esta influencia es evidente por las constantes referencias a lugares de Asia Menor, Constantinopla, Babilonia, etc. Esta influencia es mucho más notable en España que en cualquier otro lugar de Europa. Vid. Amezcua, *Libros de caballerías*, op. cit., pp. 33-34.

43. Cf. Durán, *Estructura y técnicas*, op. cit., pp. 175-178. Lo que dice Durán parece contradecirse con lo dicho anteriormente por García Gual en cuanto a la modernidad de la novela por su análisis del sentimiento amoroso y una cierta reflexión psicológica. A mi parecer, todo depende del grupo de novelas que tome uno como referencia. Creo que el referente para García Gual es Chrétien, mientras que para Durán son los libros de caballerías españoles. Para nosotros son importantes ambos, ya que en la caracterización de un personaje influye

Importante el análisis del sentimiento amoroso sino las peripecias externas que lo rodean y que dan continuidad y movilidad a la historia, los obstáculos interpuestos entre los amantes regulan la acción y establecen una estructura, la cual, por no reconocer un fin determinado, puede prolongarse hasta el absurdo, como de hecho se hizo en algunas obras del género.

Como ya se sugirió antes, la novela es un género de la "modernidad". Características de ésta en la novela de caballerías son la vida militar, la sensualidad, la visión de decadencia de la caballería dentro del género mismo, e incluso en las últimas, una sensación del modo de vida renacentista.<sup>44</sup> Por otro lado, el énfasis en la trama y la acción, dejando de lado la retórica, e, incluso en algunos casos, el desarrollo de los personajes, son características que otras formas literarias adoptarán después, siendo muy eficaces.<sup>45</sup>

### II.2.3. Los autores

#### II.2.3.1. Fuentes

He dicho que la materia de Bretaña toma sus temas de la tradición celta, transmitida de manera oral. Los responsables de esta transmisión a lo largo no sólo de Inglaterra sino de toda la Europa occidental son los *conteurs* bretones. Estos adaptaron a los tiempos, al gusto sofisticado de los franceses, su patrimonio de episodios fantásticos, de cuentos de aventuras, en los que llegaba a traslucirse una degradada mitología celta. Tan exitosa fue su adaptación que *conteurs* galeses o naturales de Cornualles representaban poca competencia frente a la reputación como artistas que los bretones se habían forjado. Los bretones transmitieron pues el material mítico y

---

el marco temático y el tratamiento -preferencia- de ciertos temas frente a otros para la construcción del género en la península Ibérica.

44. Cf. Amezcua, *Libros de caballerías*, op. cit., pp. 11-12.

45. Cf. Ramsey, *Chivalric romances*, op. cit., p. 5.

legendario celta a franceses y anglonormandos.<sup>46</sup> Los franceses recogieron esta tradición, la pusieron en verso y compusieron la novela de caballerías. Los normandos vieron en esta tradición una vía política que les permitiría hacer dos cosas y, en el proceso, involuntariamente difundir la figura artúrica: sobreponerse a la imagen de la dinastía sajona, la cual había sido famosa por su cultura, y competir con la corte francesa, la cual se había forjado inmensa fama, linaje y prestigio con el ciclo carolingio. De manos de *conteurs*, la materia de Bretaña pasó a juglares<sup>47</sup> y después a clérigos, "quienes les infundieron un sentido más espiritual y trascendente".<sup>48</sup>

Sobre la relación entre la tradición celta y las novelas de caballerías hay dos teorías, resumidas por Carlos García Gual:<sup>49</sup>

1) La sostenida por W. Foerster, E. Faral, D. J. Bruce y St. Hofer entre otros, quienes dicen que Chrétien es el inventor de la novela artúrica basándose en los textos de Geoffrey de Monmouth y en la versión romanceada de Wace. Esta teoría reconoce la elaboración legendaria por parte de Monmouth para la elaboración del personaje de Arturo, pero los textos artúricos de los *Mabinogion* (cuentos de aventuras galeses) serían reelaboraciones de Chrétien.

2) La que argumentan G. Paris, H. Zimmer, J. L. Weston, R. S. Loomis, J. Marx, J. Frappier y K. Wais, entre otros, quienes establecen que Chrétien fue un gran poeta que supo recoger y exponer, adaptándolos al gusto de la época, los cuentos de aventura de la materia de Bretaña difundidos por los bretones, cuentos referidos necesariamente a narraciones originales de las cuales los textos artúricos del *Mabinogion* serían variaciones galesas. Geoffrey, entonces,

---

46. Cf. R.S. Loomis, 'The Oral Diffusion of the Arthurian Legend', en *ALMA*, pp. 56-57.

47. Indica Ramsey que Bodel mismo hace una distinción entre juglares profesionales y '*vilains jongleurs*', como les llama Bodel. Varios autores del ciclo artúrico se quejarán de la difusión de la materia por parte de juglares de menor rango, los cuales hacen parecer sus historias como fabulosas y poco veraces. Ramsey, *Chivalric romances*, op. cit., p. 13.

48. García Gual, *Primeras novelas*, op. cit., p. 17.

49. *Ibid.*, p. 96.

se habría referido a una tradición anterior a ésta para la elaboración de su Arturo.

La segunda teoría, por las referencias en textos galeses (como el *Libro Negro de Carmarthen*, el *Libro de Taliesin*, el *Culhwch*, compilaciones hechas a finales del XII con materiales mucho más antiguos, en los que aparecen referencias a Arturo y sus compañeros) es la más aceptada de los últimos años y a ella se hará referencia en cuanto a las fuentes de la materia de Bretaña en el siguiente capítulo.

### II.2.3.2. Geoffrey de Monmouth

El primer autor que toma la tradición bretona no hace una novela cortés. Geoffrey de Monmouth compone en 1136 su *Historia Regum Britanniae*, texto que servirá de fuente para muchas novelas de caballerías. Antes de la *Historia*, Geoffrey había compuesto sus *Prophetiae Merlini* o *Libellus Merlini* (1135), las cuales incluyó después en su *Historia*. Para 1148, Geoffrey compone la *Vita Merlini*<sup>50</sup> concentrándose de nuevo en el personaje que constituye quizá, junto con la glorificación del rey Arturo, su mayor contribución a la literatura artúrica. Para su *Historia*, exaltación fantasiosa del pasado celta, Geoffrey bebe en varias fuentes además de la tradición oral, tales como Nennio, Giraldus Cambrensis, la *Gesta Regum Britanniae*, la *Historia Anglorum*, etc.,<sup>51</sup> y fuentes clásicas para formular episodios como el cambio de aspecto de Utherpendragón para poder yacer con Iguerne y engendrar a Arturo, episodio que nos recuerda a Zeus tomando el aspecto de Anfitríon para acostarse con Alcmena y engendrar a Heracles.<sup>52</sup> Galfridus Monemutensis, como él mismo se llamaba cuando no firmaba Galfridus Arturus, falsifica el pasado celta y crea la imagen de un caudillo

---

50. Cf. J. J. Parry y R. A. Caldwell, "Geoffrey of Monmouth", en *ALMA*, p. 93.

51. Cf. *ibid.*, pp. 80-89.

52. Cf. *Historia de Merlin*, prólogo de Carlos Alvar, Madrid: Siruela, 1995, t. I, p. X.

bretón que llegó a ser rey e incluso derrotó a los romanos. Haciendo a la monarquía inglesa descender de Bruto, y legitimando desde Troya un poder que se vuelve así mítico, Geoffrey desencadena una de las más brillantes mentiras históricas -denunciada ya desde 1198 por William de Newburgh<sup>53</sup>- que será corregida sólo hasta el XVI, y formula los elementos para la creación de personajes literarios como Merlín, Arturo, Lear y Cimbelino, entre otros.

### II.2.3.3. Wace

Como ya he dicho, el mito artúrico sirvió de propaganda política a la corte de los Plantagenet, quienes tuvieron un papel importante en la creación literaria no sólo por su patronazgo sino también por su cultura. Para las esposas de Enrique I se escribieron *El viaje de San Brandán* y *el Bestiario*, mientras que Enrique II (casado con Leonor de Aquitania, nieta del famoso primer trovador Guillermo IX de Aquitania) tenía en su corte a Wace y Benoît de Saint-Maure, a Thomas y a María de Francia. Las dos hijas de Leonor, María de Champagne y Aalis de Blois protegerán a Chrétien y a Gautier de Arras. Cortes más pequeñas de Normandía y Aquitania seguirán este ejemplo, y servirán así de vía de difusión y público, para después refundir la materia de Bretaña. Uno de los personajes que deambulan por esta corte es Robert Wace, quien romancea la *Historia* de Monmouth en 15000 octosílabos dedicados a Leonor de Aquitania y presentados en 1155, el año de la muerte de Monmouth. El *Roman de Brut*<sup>54</sup> es una de dos adaptaciones de la *Historia* que se hicieron para los lectores franceses y anglonormandos, y no es la primera de las obras de Wace ni la última. El *Roman de Brut* sigue a varias narraciones en francés o *romanz* y precede al *Roman*

---

53. Ca. 1198 este cronista criticaría irónica y severamente la *Historia* de Geoffrey, calificándola de mentirosa, exagerada y producto de la imaginación fantástica de su autor.

54. Cf. C. Foulon, "Wace", en *ALMA*, pp. 94-96.

de Rou, una crónica de los duques de Normandía que le fue requerida por el año 1160 dada la popularidad de su traducción de la *Historia*. Así, el poema de Wace funciona como paso intermedio entre la historiografía, la obra de Geoffrey, y la novela artúrica, entre los que hay al menos treinta años de distancia: el *Tristán* de Thomas, el *Erec* de Chrétien. Hay que entender antes, sin embargo, lo que significa escribir en la época:

Escribir consistía entonces, según expresiones como *declinare gesta o metre en romanz*, en una labor a mitad de camino entre la versificación y la traducción o adaptación del latín, cuando no en el mero hecho de copiar y glosar los raros y preciosos manuscritos conventuales.<sup>55</sup>

Se entiende, pues, que el *Roman du Brut* de Wace presente diferencias con la *Historia*. En general, además del evidente alargamiento de la *Historia* (de 6000 a 15000 versos), Wace<sup>56</sup> abandona los pasajes dedicados a la historia de la religión, aquellos que muestren un comportamiento cruel o salvaje o de exagerado sentimentalismo. Las adiciones son referencias a juglares y sus costumbres, algunos nombres, comentarlos sobre la Tabla Redonda y la supervivencia de Arturo. Pero los dos elementos más importantes son la inclusión del bosque de Brocellande, que cobrará gran importancia en Chrétien, y la fuente mágica. Para estas adiciones Wace tiene nuevas fuentes:<sup>57</sup> referencias bíblicas, la *Vita Agustini* de Goscelini, la *Gesta Regum Anglorum* de William de Malmesbury, la *Historia Brittonum* de Nennius, las dos versiones de la *Historia* que conocemos, así como la *Chanson de Gromont et Isembart* como referente más literario. El *Roman* de Wace rescató en esta especie de libro de linajes, de novelada genealogía, un proyecto político para la dinastía Plantagenet, el cual los

---

55. Chrétien de Troyes, *El caballero del león*, prólogo de Marie-José Lemarchand, Madrid: Siruela, 1993, p. IX.

56. Foulon, "Wace", *op. cit.*, pp. 96-98.

57. *Ibid.*, pp. 97-98.

ubicó como la corte más culta y respetable, aun frente a los Capetos y su linaje carolingio.<sup>58</sup>

Geoffrey es el "inventor" -debería decir rescatador- del mito artúrico, mientras que Wace es el preludeo a la novela de caballerías. Pero ninguno de los dos explica, a pesar de su influencia, la increíble popularidad de la leyenda artúrica, ya que ellos tan sólo transmiten unos cuantos de los elementos celtas que aparecerán en las novelas de caballerías. El mismo Wace desconfía de los elementos mágicos: "Fui allí a ver maravillas. Vi el bosque, vi la región. Busqué las maravillas, pero no las encontré."<sup>59</sup>

#### II.2.3.4. Layamon y Chrétien

La segunda versión que se hace de la *Historia* en este periodo de transición que corre entre Geoffrey y Chrétien o Thomas, es la de Layamon. Es la suya<sup>60</sup> una composición basada en el poema de Wace - en francés. En Inglés medio, hecha alrededor de 1189 y 1199, populariza y extiende la materia de Bretaña y contribuye de manera directa en su difusión. Layamon expande también con su *Brut* la obra de Wace, de 15000 versos, a 32000 hemistiquios alrededor de 1189-1199.

Chrétien de Troyes había empezado a escribir desde el 1160. El *Erec* fue compuesto hacia 1170, y el *Cligès* para 1176. El *Yvain* y el *Lancelot* alternaron durante los años de 1177 a 1181 y después siguió el *Perceval*. De la lírica trovadoresca toma el amor cortés, de la Antigüedad algunos nombres y motivos, recibe influencia de Wace, Monmouth, Bérout y Thomas, de la canción de gesta, etc.<sup>61</sup> El suyo es un trabajo de síntesis y talento que lo hace responsable de la fama del mito artúrico. Sin

---

58. Cf. Chrétien de Troyes, *El caballero*, op. cit., p. XI.

59. Citado por García Gual, *Primeras novelas*, op. cit., p. 39.

60. R.S. Loomis, "Layamon's Brut", en *ALMA*, p. 106.

61. Vid. Jean Frappier, "Chrétien de Troyes", en *ALMA*, p. 160. De la inmensa bibliografía existente sobre Chrétien y su obra, me parece éste un buen artículo introductorio al tema.

embargo, a pesar de su importancia no sólo para la literatura francesa sino como el mayor exponente de la materia artúrica, no interesa para este trabajo más que como marco de referencia, ya que en su obra el personaje de Merlín no se retoma.

#### II.2.3.5. Robert de Boron

La presentación del Grial dentro de la materia artúrica la había hecho Chrétien, rodeada de característico misterio. Sin embargo, la idea de narrar los orígenes del vaso (o plato, según la versión, como por ejemplo la muy comentada de Chrétien en el *Perceval*), es de Robert de Boron. Esta obra suele llamarse *Roman de l'Estoire du Graal* o *Joseph d'Armathle*,<sup>62</sup> en la cual se relatan los orígenes del Grial y que compone la primera parte de una trilogía o tetralogía, *Li livres dou Graal*, de la cual sólo conservamos el primer libro y 502 versos del segundo, un *Merlín* (en un manuscrito único y tardío del siglo XIII). A estos dos probablemente seguían un *Perceval* y una *Mort Artu*. Dichas suposiciones pueden hacerse a partir de las versiones prosificadas que se conservan (dos versiones en prosa del *Joseph* y del *Merlín* juntos, además de una tercera, llamada el *Didot Perceval*), prosificación que debe haberse hecho entre 1190 y 1212, probablemente en 1202.<sup>63</sup> Esta tercera novela, el *Didot*, acepta que imita y sigue el mismo tema que la de Robert de Boron e incluye entre sus páginas algunos párrafos que tratan el final del reinado de Arturo con la trama de la traición de Mordred y el enclaustramiento de Merlín en una jaula mágica (*l'esplumoir Merlín*), que constituirían el cuarto libro de la obra de Boron.<sup>64</sup>

---

62. Cf. Pierre le Gentil, "The Work of Robert de Boron and the Didot Perceval", en *ALMA*, p. 253. El manuscrito del *Joseph* (de 3 514 versos) está fechado tentativamente en 1191, el mismo año en que se descubrió la tumba de Arturo en Glastonbury y esta abadía se convirtió en sinónimo de Avalon.

63. *Ibid.*, p. 259.

64. Cf. García Gual, *Primeras novelas*, op. cit., p. 124.

La tetralogía de Boron es considerada la primera recopilación cíclica del tema del Grial. Boron refuerza el significado eucarístico del Grial, que ya estaba claro desde Chrétien, transfiriendo la reliquia de la Última Cena a Bretaña como centro del mundo artúrico y elevando así el valor de la caballería, dándole un nuevo sentido. Para llenar el vacío temporal entre la historia del Grial y el mundo artúrico, Robert de Boron escribe el *Merlin*, tomando elementos de Geoffrey y de Wace y relatando la gestación del reinado de Arturo.<sup>65</sup>

#### II.2.4. Los ciclos

##### II.2.4.1. La *Vulgata*

Boron entretiene toda la historia del reino de Arturo, desde sus más remotos orígenes hasta su trágico final, idea cíclica propia de la literatura medieval y que está íntimamente ligada con el tema del Grial. Esta concepción cíclica de la literatura llevará a la producción entre 1215 y 1230 de un segundo ciclo de novela artúrica en prosa, el llamado *Vulgata* o *Pseudo-Map*. El ciclo de la *Vulgata* fue el más leído y el más influyente de todos los grupos de romances artúricos, formado por cinco ramas: 1) *Estoire del Saint Graal*, 2) una versión en prosa del *Merlin* de Boron con una larga secuela, 3) *Lancelot*, 4) *Queste del Saint Graal* y 5) *Mort Artu*. De estas cinco se considera que la *Estoire* y el *Merlin* son adiciones posteriores. Las otras tres partes suelen atribuirse a un escritor de la corte de Enrique II, Walter Map. Debe pensarse en un arquitecto único de la obra y varios escritores bajo su dirección, quienes comprensiblemente callarían su nombre por el carácter heterodoxo del tema del Grial.

---

65. *Ibid.*, p. 241.

El ciclo de la *Vulgata* representa a la vez una madurez formal y una profunda crisis del mundo que refleja. La transición de caballería mundana a caballería celestial presenta varios problemas que se resumen en el trágico final del mundo artúrico. La ampliación del marco de influencia del tema artúrico por medio del Grial, la composición cíclica y entrelazada, la búsqueda de un sentido religioso último, plantea un clímax formal y una pequeña muerte, la del caballero andante que sólo busca aventuras, cualesquiera que sean, quien cede su puesto al nuevo caballero y su búsqueda mística.

#### II.2.4.2. *Roman du Graal* o *Post-Vulgata*

La tercera recopilación cíclica se denomina *Roman du Graal*, compuesta entre 1230 y 1240, anónima y de un tejido mucho más cerrado, cohesionado a través de la estructura, como dice Bogdanow.<sup>66</sup> Del *Roman du Graal* se conserva tan sólo la *Suite du Merlin* y algunos fragmentos de partes posteriores. El ciclo se compondría de una *Estoire del Saint Graal*, seguido de la redacción en prosa del *Merlin* de Robert de Boron con la secuela *Suite du Merlin* y la versión *Post-Vulgata* de la *Queste* y de la *Mort Artu*, muy alejado ya de los primeros romans corteses artúricos. Diferentes versiones y recreaciones de este último ciclo son *Le Morthé d'Arthur*, de Malory, la portuguesa *Demanda do Santo Graal* y la española *Demanda del Sancto Grial*.<sup>67</sup>

---

66. Fanni Bogdanow, "The Suite du Merlin and the Post-Vulgate Roman du Graal", en *ALMA*, p. 332.

67. García Gual, *Primeras novelas*, op. cit., p. 7.



### III. MERLÍN Y LA MATERIA ARTÚRICA

En un siglo, la novela cortés se desplaza desde la tríada clásica, pasando por las novelas de Chrétien, hasta el *Roman du Graal*, el cual cierra el ciclo de la Tabla Redonda. La creación de un mundo, sin embargo, tan sólo había comenzado. El fin de la caballería mundana, tema sobre el cual insistieron los clérigos autores del ciclo en prosa, se daría como resultado de un proceso histórico, pero la imagen del caballero sobreviviría "irónicamente en la nostalgia".<sup>68</sup>

La novela de caballerías extiende su prestigio y se hace cada vez más popular, ampliando su público más allá del ámbito cortesano hacia la burguesía, e incluso, el pueblo, conservándose en el gusto de la mayoría hasta el siglo XVI.<sup>69</sup> El siglo XX ha visto con no malos ojos obras literarias que se acercan al género o que retoman la temática y que se leen con placer. Uno de los personajes que han sobrevivido al juicio cervantino y se han mantenido dentro del gusto de escritores y lectores hasta hoy es Merlín.

---

68. García Gual en *Floresta*, op. cit., p. 10.

69. García Gual, *Primeras novelas*, op. cit., p. 67.

### III.1. Merlín en Geoffrey de Monmouth

#### III.1.1. Los Merlins de Geoffrey

Geoffrey de Monmouth incluye en el libro VII de su *Historia* las *Prophetiae Merlini*, que había compuesto apenas unos años antes, en 1135, y después retoma al personaje para escribir la *Vita Merlini* (1148). Aunque Geoffrey no inventa a este personaje, fue éste el que le dio una popularidad durante siglos. A partir de 1130, Merlín es considerado el profeta y adivino de la materia de Bretaña.

Las fuentes para las *Prophetiae Merlini*<sup>70</sup> incluyen la narración de Nenlo del niño Ambrosius, quien predice al rey Vortigern el futuro de Bretaña a partir de la torre que cae y los dos dragones que habitan el pozo debajo de ella; el *Armes Prydein* (*El augurio de Bretaña*, fechado ca. 930); Giraldus Cambrensis, quien distingue entre dos Merlins: Ambrosius, el niño del tiempo de Vortigern y Cellidonius Silvester, llamado así por habitar en el bosque de Celdonia y por su retiro a la naturaleza, quien vivió en el tiempo de Arturo; además de la *Historia Brittonum*, anónima, y el *De Excidio Brittaniae* de Gildas.<sup>71</sup>

Encontramos un Ambrosius Aurellanus distinto en Gildas, quien lo describe como un líder militar de los bretones en contra de los sajones, hijo de romanos que habían sido asesinados por el *superbus tyrannus*, identificado por Beda como Vortigern. Por otro lado, el autor de la *Historia Brittonum* presenta a un Ambrosius que se ha convertido en un profeta de origen fabuloso. Geoffrey anula la duplicación del personaje en su *Historia* y traslada las profecías a un nuevo personaje, Merlín, y resuelve el problema de nomenclatura indicando que éste era llamado también Ambrosius, mientras que al Ambrosius Aurellanus le da el papel de rey.<sup>72</sup>

70. J.J. Parry y R.A. Caldwell, "Geoffrey", *op. cit.*, pp. 76-77.

71. Cf. Sonya Jensen, "Merlin: Ambrosius and Sylvester" en Geraldine Barnes *et al.* (eds.), *Words and Wordsmiths: A Volume for H. L. Rogers*, Sydney: University of Sydney, 1989, p. 45.

72. *Ibid.*, pp. 46 y 47.

El Merlín de la *Historia* no es el mismo que aparece en la *Vita Merlini*. Aparentemente, en los años que separan a las dos obras, Geoffrey se informa sobre las diferentes versiones que existen sobre su personaje. En la *Vita*, Merlín es un rey quien, después de haber perdido la razón a causa de la muerte de tres amigos en el campo de batalla, decide esconderse en el bosque. Sus amigos logran rescatarlo, y éste recupera la razón después de un tiempo, enterándose del traslado de Arturo a Avalon, y de su futuro, y distante, regreso. El Merlín de la *Vita Merlini* habita el norte de Bretaña en el siglo VI, y a él se adscriben múltiples poemas mágicos o adivinatorios escritos en gaélico, profecías que no son probablemente anteriores a la *Historia* de Geoffrey, pero que arrastran ecos de tradiciones de antes del siglo X, todas ellas vinculadas con el tema del *homo sylvester*, leyendas ampliamente difundidas en las Islas británicas.<sup>73</sup>

### III.1.2. Las fuentes de Geoffrey de Monmouth

El origen del personaje de Merlín en la tradición galesa durante algún tiempo fue discutido, pero ahora se encuentra muy estudiado. Merlín<sup>74</sup> es el nombre latinizado del galés Myrddyn, que pasa como Merlín porque la traducción más natural Merdinus lo habría ligado con el latín *merdus*, mierda. Jarman indica que Merlín es el personaje central de una leyenda que puede encontrarse fragmentariamente -mezclada con otros materiales- en seis poemas contenidos en manuscritos fechados desde el XII

---

73. Cf. Alvar, *Historia de Merlín*, op. cit., p. X. El autor indica que este tema se repite insistentemente desde el mito de Orfeo, quien se retira del mundo para vivir entre las bestias y cantar ahí sus penas a raíz de la segunda pérdida de Eurídice. El bosque -el autor se remite aquí a Propp- es el lugar habitual de toda narración folclórica, y donde nacen y se crían los héroes artúricos (e.g. Perceval) y al cual regresar para la aventura o cuando han fracasado. El lugar es también interesante como punto de contacto entre este mundo y el más allá, el mundo de los muertos, al que obviamente tiene acceso Merlín (pp. XII-XIII).

74. Ronan Coghlan, *The Illustrated Encyclopaedia of Arthurian Legends*, Dorset: Element, 1993, s. v. Merlín.

hasta el XV.<sup>75</sup> Tres de ellos se encuentran en el *Libro negro de Carmarthen* (c. 1200) y dos en el *Libro Rojo de Hergest* (c. 1400). El último poema se encuentra en un manuscrito del siglo XV, *Peniarth 50*. Todos estos, con excepción del segundo, son profecías que tratan de la historia primitiva de los galeses y sus últimas peleas contra normandos e ingleses. Los augurios en estos poemas están en boca de Myrddin, presentado como una figura del siglo VI en el norte de Bretaña, al cual se pide narre las circunstancias de cómo obtuvo el don de la profecía, narración que proporciona la mayor parte de la leyenda original del personaje.<sup>76</sup> En esta leyenda hay elementos que indican una reelaboración del tema tradicional del *homo sylvester*, ya mencionado.

La tradición galesa no es la única que tiene lazos con la figura de Merlín que conocemos a través de la materia artúrica. Escocia e Irlanda tienen formas literarias de la leyenda que se encuentran claramente ligadas a la galesa. En Escocia encontramos al personaje de Laloken o Lalocin, el cual presenta varias semejanzas con Merlín: es un hombre del bosque que habita en las tierras bajas de Escocia al final del siglo VI, ha perdido la razón durante una batalla y se encuentra atormentado por un sentimiento de culpa, tiene el don de la profecía y cierta relación con el rey Rydderch, del cual predice la muerte, de la misma manera que lo hace Myrddin en la tradición galesa. En Irlanda, Myrddin se identifica con Sulbne Gellit, un rey legendario de los Dál n Aralde, quien perdió la razón durante la batalla de Molra y huyó a los bosques. Este, sin embargo, presenta una diferencia: tiene el poder de la levitación.<sup>77</sup>

La presentación al mundo europeo del personaje de Merlín se hace a través de la *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth. En ésta, Merlín cumple el papel

---

75. Los poemas son *Affalenau* (Manzanos), *Hoiniau* (Saludos, cerdito), *Ymddiddan Myrddin a Thallesin* (El diálogo de Merlín y Tallesin), *Cyfoesi Myrddin a Gwenddydd ei Chwaer* (La conversación de Merlín y su hermana Gwenddydd), *Gwasgargardd Frydyn yn y Bedd* (El cantar expresado por Merlín en la tumba) y *Pelrian Faban* (Juventud ordenadora). Cf. A. O. H. Jarman, "The Welsh Myrddin Poems" en *ALMA*, p. 20.

76. *Ibid.*, p. 25.

77. *Ibid.*, pp. 26, 27.

de ayudar a Utherpendragón a yacer con Iguerne y engendrar a Arturo y reaparecer después para que Arturo pueda coronarse a los quince años, tras lo cual desaparece del texto. William de Newburgh,<sup>78</sup> en el proemio a su *Historia Rerum Angliicarum*, además de satirizar la credulidad con que los hombres han podido ver la fabulosa invención de Arturo dentro de la *Historia*, se indigna ante la inclusión de un falsísimo profeta llamado Merlín, ligado a esta narración. Geoffrey dice que las profecías son traducciones del galés, pero sabemos que varias de ellas las inventó él mismo o las tomó de otros autores, como Nenio. Estas profecías son retomadas por los galeses, mientras que Wace las omite de su versión de la *Historia* al no saber de qué manera interpretarlas, aunque versiones francesas posteriores incluyeron traducciones de éstas en los manuscritos de la *Historia*.

### III.2. Merlín en Wace y Layamon

Wace y Layamon siguen la *Historia* con bastante fidelidad en lo que concierne a Merlín, aunque Wace olvida las profecías de Geoffrey y añade aquella de que nunca se sabrá si Arturo ha muerto o no.<sup>79</sup> Para Chrétien, el personaje no existe. Alvar dice que la razón del olvido de Merlín por parte del francés es que "su arte narrativo se basa en el 'suspense', y que por ello la presencia de adivinos y profetas parecería absurda o por lo menos se plantearía como problemática desde el punto de vista literario".<sup>80</sup>

---

78. Apud. García Gual, *Primeras novelas, op. cit.*, 309 pp.

79. "Maestre Wace, que escribió este libro, no desea más sobre su final que el profeta Merlín dijo de Arturo, y tenía razón, que su suerte sería dudosa. El profeta habló certeramente. La gente ha dudado y dudará siempre, creo yo, si él está vivo o muerto", citado por García Gual, *Primeras novelas, op. cit.*, p. 39.

80. *Historia de Merlín, op. cit.*, p. XIII.

### III.3. Merlín en Robert de Boron

El personaje desaparecerá de la literatura hasta el siglo XIII, en que Robert de Boron lo hará nacer de nuevo, inteligentemente manipulado para convertirlo en el centro de la narración. El *Merlin* de Robert sería la segunda parte del proyecto de *Li livres du Graal*, la tetralogía en la que se incluyen el *Joseph*, el *Merlin*, el *Didot-Perceval* y una *Mort Artu*. En esta tetralogía Robert utiliza el personaje de Merlín como elemento que une el mundo cristiano del Gral con el artúrico. La historia de Merlín adquirirá nuevos matices en el ciclo en prosa, como la narración de su apriamiento en una jaula mágica (*l'esplumoir Merlin*) o su carácter de vía de acceso a lo fantástico, lo misterioso.<sup>81</sup> El afán cristianizador de Robert -expresado en sus dos contribuciones más importantes, la relación entre la Tabla Redonda y la mesa de la Última Cena, más la historia de los orígenes del Gral- afecta de manera directa a Merlín: de ser el mago y profeta de la materia de Bretaña, se convierte en mago y profeta cristiano, sin importar sus orígenes, paganos y demoníacos, narrados por su misma boca y retomados más tarde por el *Baladro*.<sup>82</sup>

Cuando el juez oyó esto dijo:

- Verdad nos decía este niño, que mejor conocía él a su padre que no yo al mío, y no es derecho que yo de su madre haga justicia si no la hiciera con la mía. Mas por Dios y por salvar a tu madre, dime ante el pueblo quién fue tu padre.

El niño dijo:

- Yo te lo diré, y más por tu temor que por miedo. Yo quiero que tú sepas y creas que soy hijo del diablo que engañó a mi madre, y por nombre tiene Onquiveces y es de una compañía que anda en el aire. Y Dios quiso que yo

---

81. Cf. Gentil, "The Work...", op. cit., p. 257.

82. Alvar, *Historia de Merlin*, op. cit., p. XIV.

tuviere seso y memoria de las cosas hechas y dichas y de las por venir, y las sé todas. (*Baladro*, p. 47)<sup>83</sup>

Robert sigue la *Historia* al igual que Wace y Layamon, pero toma también de la *Vita Merlini* episodios como el incidente del peregrino y los zapatos y la profecía de la muerte triple.<sup>84</sup> Es para Uther que Merlín construye Stonehenge en Robert, pero a diferencia de sus antecesores, no lo hace desaparecer después del nacimiento de Arturo, sino que le da el papel de tutor, de guardián del futuro rey. El *Merlín* de Boron sigue para contarnos el episodio de la espada en la piedra y de la coronación de Arturo, y termina ahí bruscamente.<sup>85</sup> Robert añade muchos elementos -en particular episodios donde se exhibe la sabiduría del personaje, y algunos otros que le dan mayor dinamismo a la obra- casi siempre con un efecto positivo, como el consejo en el que se reúnen los diablos, la historia de la madre de Merlín, la concepción de Arturo.<sup>86</sup>

Podemos dividir la narración del *Merlín* de Robert en dos partes: la relativa al nacimiento de Merlín y aquella consagrada a la relación de la dinastía bretona. Aunque el personaje central sea Merlín, y sea éste quien establezca la liga entre los dos tiempos del mito artúrico, el texto es menos una historia de Merlín que una de los reyes de Bretaña, ficcionalizada de acuerdo con la idea de Monmouth.<sup>87</sup> La

---

83. En torno al origen demoníaco de Merlín, parece que cada vez que es retomado el personaje vuelve a discutirse su naturaleza. Gutierre Díez de Gómez en su *Victorias* y Cervantes dirían que no lo era, mientras que Geoffrey y Robert, seguidos del *Baladro*, repetirían la historia del origen demoníaco. *Vid.* conclusiones.

84. Estas dos profecías parecen provenir de la tradición oral, atribuidas en este caso, a Merlín. La historia del peregrino es aquella en la que un peregrino va a buscar suelas nuevas para sus sandalias, sin saber que morirá tan pronto que no podrá desgastarlas. La historia de la muerte triple es la del profeta que dice a su interlocutor que morirá de tres formas distintas (por un tropezón, ahogado y de una pedrada). El interlocutor se ríe del profeta y, de camino a casa, tropieza y cae a un río, golpeándose la cabeza con una piedra. Hay muchas de estas historias entre las narraciones de Merlín, por ejemplo la del Ilmosnero que mendiga sentado, sin saberlo, sobre un tesoro. En el *Baladro*, la historia del "ricohombre que se fingía ser doliente" se narra en el capítulo XIV, pp. 117-124, en la que las tres muertes son que se le quebrará el cuello, será colgado y morirá en el agua.

85. Cf. M. B. Fox, "Merlin in the Arthurian Prose Cycle", *Arthuriana: A Review of Mediaeval Studies*, Oxford, 1930, p. 22.

86. Cf. Alexander Micha, "The Vulgate Merlin", en *ALMA*, pp. 320-321.

87. Como indica J. C. Payen, *apud* Durán, *Estructura*, *op. cit.*, p. 86.

importancia de Merlín para muchos de los tópicos de la novela de caballerías, sin embargo, queda establecida en este texto: él es el responsable de la creación de la Tabla Redonda que, aunque es introducida por Wace y mencionada por Chrétien, es dotada aquí de un nuevo sentido, el de ser réplica exacta de la mesa del Grial, fabricada por José de Arimatea, quien a su vez la hizo a semejanza de la mesa de la Última Cena, formando una trinidad no poco sugerente.<sup>88</sup>

### III.4. Merlín en los ciclos

#### III.4.1. El Merlín de la *Vulgata*

Del *Merlín* de Robert se conservan tan sólo 502 versos, pero se admite que fue hecha una redacción en prosa del poema completo, de la cual nos han llegado dos manuscritos con pequeñas diferencias. Uno de ellos se incluye en la *Vulgata* y el otro, más fiel al poema de Boron, está incluido como introducción en la *Suite du Merlin* o manuscrito *Huth*. La versión de la *Vulgata* tiene una continuación. El autor de esta secuela toma información de los libros posteriores del ciclo, adscribiendo el nacimiento de Mordret a la unión incestuosa de Arturo con su hermana, como en la *Mort Artu*,<sup>89</sup> así como otros episodios cuya referencia proporciona unidad, continuidad al ciclo. A pesar de los intentos del autor por usar el entrelazado, de buscar unidad con la presencia del mago, el texto se vuelve una crónica y un *fabliau* de tono didáctico que es, a un tiempo, "the evangel of the Grail and the prelude to Arthur".<sup>90</sup> El autor no sigue, como uno podría suponer, la versión de Wace, con excepción del pasaje de la guerra con los romanos, la cual se ha reubicado en la

---

88. Cf. Micha, "The Vulgate Merlin", *op. cit.*, p. 321.

89. *Ibid.*, p. 324

90. *Ibid.*, 322.

historia, además de otros detalles menores. Las fuentes para la continuación de la *Vulgata* son de cuatro tipos:<sup>91</sup>

- 1) fuentes históricas, como los episodios inspirados en el reinado de Felipe Augusto;
- 2) fuentes literarias, tales como cantares de gesta, motivos del roman, Chrétien, el *Didot Perceval*;
- 3) fuentes de la tradición, como la leyenda de la doble metamorfosis del enano y Galván; y el ajedrez mágico;<sup>92</sup>
- 4) otras partes del corpus de la *Vulgata*, referencias al interior del texto que producen contradicciones y confusiones que no logran resolverse después.

#### III.4.2. La Suite du Merlin

El manuscrito *Huth* presenta una continuación distinta, romántica, dividida en dos largas epopeyas artúricas: el problema de Arturo con los vasallos rebeldes y el conflicto entre los bretones cristianos y los sajones paganos. La figura del profeta se ve disminuida aquí, en comparación con la importancia que recibe Merlín en el ciclo de la *Vulgata*, por la presencia de Morgana. El Merlín del manuscrito *Huth* es una especie de acompañante de Arturo, quien le ayuda con los barones rebeldes, le informa de lo que sucede en Inglaterra cuando se encuentra fuera, le aconseja casarse con Ginebra y arregla la boda, y funciona en general como liga con los elementos religiosos de la historia. Todas las profecías de esta continuación se encuentran coordinadas con la *Queste* y la *Mort Artu* que obviamente formaban parte del ciclo. Las profecías de esta continuación coinciden con aquellas de *El*

---

91. *Ibid.*, pp. 322-323.

92. Estos dos elementos en particular, así como el tema de la risa de Merlín, se encuentran ausentes en las versiones españolas de la leyenda artúrica.

*baladro del sabio Merlín*, que presumiblemente sigue esta versión: la muerte de Bandemagus, la maravilla de la bestia que ladra, la muerte del rey Pellinor y sus hermanos, etc.<sup>93</sup>

La figura de Merlín seguirá apareciendo en los libros del ciclo, aunque cada vez con un papel menos justificado y más repetitivo. Durante todo el *Lanzarote* en prosa se habla de las profecías infalibles de Merlín; en la *Queste* las menciones del personaje son escasas, casi siempre con referencia a la Tabla Redonda y al Sitio Peligroso; mientras que la última parte del ciclo en prosa contiene profecías derivadas de la *Queste*. En la *Mort Artu*, Merlín es citado con frecuencia, pero no tiene ninguna importancia real.<sup>94</sup> Alvar dice que Merlín pierde su papel a partir del *Lanzarote* en prosa por dos motivos: la cristianización de los temas y su amor por Niviana. El segundo motivo parece más interesante: el mago, engañado y traicionado por la mujer a quien ha enseñado todo y en quien confía totalmente, ve así su sabiduría seriamente mermada por el amor en la imagen que de él tiene el escucha/lector, mientras que su papel de adivino es sustituido por visiones o sueños.<sup>95</sup>

### III.5. Merlín en la península Ibérica

En el círculo alfonsino encontramos ya referencias a *textos* artúricos: Esteva da Guarda relata el final completo del segundo libro del Grial - el *Merlin* -; un párrafo del *Lancelot* lo encontramos en Pedro de Barcello; Don Manuel, padre de Don Juan Manuel y hermano de Alfonso X, está relacionado con las primeras profecías de

---

93. Cf. Bogdanow, *The Suite*, *op. cit.*, p. 329.

94. Cf. Fox, *Merlin in the Arthurian*, *op. cit.*, pp. 24-25.

95. Cf. Alvar, *Historia de Merlín*, *op. cit.*, pp. XV-XVI, y cita a Ovidio: *Amor omnia vincit*. El tópico del sabio que es vencido por el amor hacia una mujer, dando fama a la idea de la astucia femenina, se expresa en la Edad Media no sólo a partir de Merlín y Niviana, sino también en las figuras de Virgilio, Salomón y Aristóteles, ejemplo del cual es el *Lai de Aristóteles*, compuesto por Henri d'Audell a comienzos del siglo XIII, en pleno vigor del aristotelismo. García Gual, *op. cit.*, p. 122.

Merlín asociadas con el *Baladro*.<sup>96</sup> Sabemos que la fama de Merlín como profeta llegó a la Península desde muy temprano, numerosas profecías atribuidas a él circularon por España a partir del siglo XIII, y probablemente desde el XII. La literatura sobre Merlín comenzó a circular en sus versiones originales,

El Merlín de Geoffrey, su creación más sólida, tendrá en el mundo hispánico fama de profeta (en López de Ayala, Merlín es quien profetiza de manera terrible la vida de Pedro el Cruel, y quien interpreta sus palabras es el "viejo Moro") y también de hacedor de milagros (como se le caracteriza en las *Cantigas de Santa María* -cantiga 108). Las profecías fueron muy populares en la Península, casi todas ellas asociadas con el *Baladro*, las cuales se refieren directamente a la política española (Alfonso X, Sancho IV, el destino de Fernando IV hasta Alfonso XI y el año 1488), y en las que, por ejemplo, Pedro el Cruel aparece como el "trasero de la maldad".<sup>97</sup>

De manera indiscutible, el Merlín que aparece en el *Baladro* será el más influyente en la literatura de la Península. Durante los siglos XVI y XVII el nombre de Merlín seguiría evocando misteriosos futuros y eventos desconocidos. Sobreviven de la época *Los Encantos de Merlín*, de Rey de Artieda, y un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid que contiene la mojiganga de *Merlín y los animales*, de Juan Francisco de Tejera. Se conserva asimismo en la Biblioteca Nacional de Madrid el manuscrito del *Liber Brutl et prophetæ Merlini*.<sup>98</sup>

---

96. William J. Entwistle, *The Arthurian Legend In the literatures of the Spanish Peninsula*, Nueva York: Phaeton, 1975, p. 50.

97. *Ibid.*, pp. 54-57.

98. *Cf. Ibid.*, pp. 60-61, 63 nota 4.



#### IV. EL BALADRO Y LA LITERATURA ARTÚRICA HISPÁNICA

Para nombrar a la novela de aventuras de la Edad Media, cuyo protagonista es un caballero, contamos con varios términos, como novela caballeresca, novela de caballerías, libro de caballerías. A pesar de la gran polémica existente en torno a la definición de tales términos, en este trabajo se hará sólo una revisión de algunas de las opiniones más importantes en torno al tema, ya que el objetivo de estas páginas no es ubicar al *Baladro* en una u otra clasificación. La importancia de tales libros, novelas de aventuras, la señala ya Riquer:

Sobre la novela de aventuras medieval, la que tiene por héroe al caballero, pesa la acusación de irrealidad, idealismo, fabulosidad, inverosimilitud, etc., en la opinión de aquéllos que quieren que, a todo trance, la literatura sea un reflejo de la realidad, un documento (si puede ser con 'mensaje' aun mejor) y la obra de autores que son 'fieles a sí mismos', vago concepto que jamás he logrado entender. Los entusiastas del *Amadís de Gaula* - bastaría citar a Carlos V, a Santa Teresa de Jesús, a San Ignacio de Loyola, a Lope de Vega, y sin duda alguna, a Miguel de

Cervantes - no eran unos estúpidos, aunque así lo creyeran los pensadores y autores graves, más o menos erasmistas, de su tiempo.<sup>99</sup>

Estas obras sirvieron de marco, formación, modelo y placer a los autores del Siglo de Oro. Pero el género no sólo define su relevancia a partir de lo que pudo significar para los "grandes", sino porque debe llamarnos la atención su permanencia dentro del gusto literario de la época no sólo en España, sino en toda Europa occidental hasta bien entrado el XVII. Se puede especular muchísimo en torno a cuáles son las razones que en tal o cual lugar motivaron este prestigio y popularidad del género y, probablemente, toda opinión tenga sus aciertos. En el caso de España son tres las líneas principales que coinciden temporalmente para explicar el fenómeno: la madurez -desde el siglo XIII- de la lengua española, el descubrimiento de América y un público particular, el hispánico.

#### IV.1. Contexto general

La prosa literaria castellana se manifiesta a partir del siglo XIII a través de traducciones de colecciones de *exempla*, como el *Callia e Dimna* y el *Sendebar*, y de *sententiae*, como el *Portad de Portidades* y el *Bonlum* o *Bocados de Oro*; y también con la aparición de un itinerario de Tierra Santa llamado *La Fazlenda de Ultramar*. Sin embargo, es hasta la *Estoria de España* de Alfonso X y sus colaboradores, escrita después de 1270, que se logran fijar ciertos rasgos lingüísticos y algunas grafías que se siguieron manejando tras ella.

La novela caballerescas primero, y el libro de caballerías después, son resultado de este desarrollo, madurez de la lengua española, así como producto de la convivencia con una multitud de subgéneros que rodean la producción de las aventuras caballerescas españolas. Las expresiones distintas del género caballeresco recibirán

---

99. Martín de Riquer, *Caballeros andantes españoles*, Madrid: Espasa Calpe, 1961, p. 10.

a lo largo de cien años influencia de la novela sentimental, la de aventuras, las obras sobre temas sacados de la historia de España, las composiciones de tema antiguo, novelas de fondo legendario, de temas orientales y de costumbres.

De las tres materias que mencionaba Bodel, podemos decir que del ciclo carolingio se conservan en España la *Crónica de Carlos Maynes* (de la primera mitad del siglo XIV), con original en un texto francés, perdido, pero que se conserva también en la leyenda de Maynete incluida en la *Gran Conquista de Ultramar*. Pertenecientes a esta materia son también la *Historia del rey Enrique Fi de Oliva* (1498) y la *Historia del emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia* (traducción del *Roman de Fierabrás el géant*), publicada en 1525.<sup>100</sup> De tema antiguo dejó particular huella el *Roman de Trole* de Benoit de Sainte-Maure, traducido hacia 1270 por primera vez, y por segunda en 1350 a instancias de Alfonso XI de Castilla, obra que inspiró la *Historia Destructionis Troiae*, de Mesina Guido de Columnis, traducida a su vez en las *Sumas de Historia Troyana*, popularizadas como la *Crónica troyana*, obra muy conocida y editada múltiples veces en los siglos XV y XVI.

Junto con estos grandes temas se encuentran las novelas de fondo legendario, como son la *Historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe* (1499; traducción de la segunda edición francesa), *La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo hijo del Duque de Normandía* (1509; traducción de la obra francesa homónima), y la *Historia de la linda Melosina mujer de Remondín* (1489; traducción de la *Mélusine* de Jean d'Arras); de temas orientales y de costumbres la *Gran Conquista de Ultramar*, el *Libro del esforçado cavallero Partinuplés*, la *Historia del muy valiente Clamades y de la linda Claramonda, París y Viana*, la *Historia de la linda Magalona y Plerres de Provenza* y la *Crónica de Guaro Mezquino*; novelas relacionadas con la épica o de fondo histórico, ya sea español o extranjero son la

---

100. Cf. Pedro Bohigas Balaquer, "La novela caballeresca, sentimental y de aventuras" en *Historia General de las literaturas hispánicas*, op. cit., p. 196.

*Historia del abad don Juan de Montemayor*, la *Crónica Sarracina* de Pedro del Corral (ca. 1443), la popular, en toda Europa y mucho antes de la imprenta, *Ystoria del noble Vespesiano emperador de Roma* (ca. 1490-1499), la *Historia de la Poncella de Francia* (relato sobre Juana de Arco) y la *Crónica de don Alvaro de Luna*. Todas estas temáticas y formas de construir la novela influyen en la novela de tema artúrico y dan origen al libro de caballerías, el género más popular durante varios siglos en el mundo hispánico y gran parte de Europa. La fuente principal para la construcción del libro de caballerías es, por supuesto, la materia de Bretaña y las novelas de este ciclo, pasando primero por las traducciones de obras francesas hasta llegar a textos originales de tema bretón. Una traducción importante de novela del ciclo bretón es la *Crónica de los nobles caballeros Tablante de Ricamonte y Jofre, hijo de don Asson*, que tiene su última fuente en el *Roman de Jaufré*, poema provenzal del siglo XIII.

A pesar de la diversidad de influencias, temáticas y coincidencias, el género más importante que convive con el libro de caballerías es la novela sentimental. Ésta, marcada por la influencia de la novelística italiana -liderada por la *Flametta* de Boccaccio-, se caracteriza por trasladar la obsesión por la aventura hacia una descripción precisa y prolija del sentimiento, elemento que se escenifica, a manera de continuación, en un ambiente plenamente caballeresco. Ejemplos de este género son *Cárcel de amor* (1492), de Diego de San Pedro, el *Servo libre de Amor* (ca. 1430), de Juan Rodríguez del Padrón, el *Grisel y Mirabella* (1495) de Juan de Flores y la *Cuestión de amor* (1513), todos ellos muy populares, lo que se comprueba con las treinta y seis ediciones de *Cárcel de amor* en tan sólo veinticuatro años. La convivencia de estos dos géneros es tal, que se pueden destacar referencias cruzadas entre ambos, como el episodio que parece tomar Juan Rodríguez del

Padrón de la *Suite du Merlin* para su obra, mientras que el *Baladro* sevillano (1535) muestra evidencias de la influencia de Rodríguez del Padrón.<sup>101</sup>

#### IV.2. Materia artúrica en España

##### IV.2.1. Textos originales

La materia artúrica entra al centro de la Península a través de la monarquía, primero con la reina Leonor y luego por Alfonso X, para luego ganarse el favor de la corte y posteriormente de la nobleza durante el siglo XIV. Para el siglo XV, el universo artúrico había llegado a otros niveles, a más lectores y oyentes. Entre sus lectores se encuentran reyes como Pedro IV, Juan I y Martín I de Aragón, João I y Duarte de Portugal, Alfonso XI, Juan II e Isabel de Castilla; nobles como Ramón Perellós, Pero López de Ayala, Nun'Álvarez Pereira, Benavente, Santillana y Pérez de Guzmán; poetas cortesanos como Pero Ferrús, Baena, Diego Martínez.<sup>102</sup>

El lento paso de estos romances al gusto de la clase media, de la burguesía, puede deberse, indica Lida de Malkiel, a la popularidad indiscutible del cuento didáctico oriental y, en Castilla, a la fuerza de la épica popular,<sup>103</sup> mientras que Curtius anota como causa la ausencia casi total del renacimiento latino, del cual participó el resto de Europa, en el siglo XII, en la península Ibérica. El renacimiento latino significó para Inglaterra o Francia un renovado interés por la literatura, por la composición, mientras que España se vio determinada por una cultura del Islam al sur que era superior a la cultura cristiana del norte, y sólo en el noreste, en Navarra y Cataluña se percibe, a partir del siglo XI, la infancia de una cultura latina que irradia desde Francia.<sup>104</sup>

---

101. Cf. Lida de Malkiel, "Arthurian literature", *op. cit.*, p. 417.

102. Cf. Entwistle, *The Arthurian Legend*, *op. cit.*, p. 229.

103. *Ibid.*, p. 407.

104. Cf. Curtius, *European Literature*, *op. cit.*, p. 385.

#### IV.2.2. Traducciones

La traducción es creación. Ésta es la primera vía de entrada de la materia artúrica a la Península. Como ya dije, el acto de escribir en la Edad Media se concibe de manera distinta: el trasladar de una lengua a otra es trasladar de una cultura a otra. En este sentido, podemos decir que estas primeras traducciones son las primeras novelas caballerescas hispánicas. 1313 es la primera fecha que tenemos, anotada al final del *Joseph de Abaramatía*, portugués, después vendrán el *Tristán* castellano (que podría ser anterior), la *Gran conquista de Ultramar* (que alude a la Tabla Redonda), las *Sumas de historia troyana*. El primer texto artúrico catalán lo menciona Pedro IV en 1362, mientras que la *Storia del Sant Grasal*, catalana también, está fechada en 1380.<sup>105</sup>

Las cortes españolas leen traducciones y versiones de novelas francesas. La *Demanda del Santo Grial*, *El baladro del sabio Merlín*, *el Lanzarote* y *Don Tristán de Leónís* son algunas de las de tema bretón. Sin embargo, a pesar de la popularidad que gozó la materia de Bretaña con el tiempo, el tema se encuentra representado por escasos textos. El más importante de éstos es la traducción de una versión del *Roman du Graal* de Robert de Boron, estudiado por Bogdanow, quien lo identifica por el único texto que se conserva de éste, el manuscrito *Huth* o *Suite du Merlin*, y del cual dice ser más unificado y homogéneo que la versión de la *Vulgata*, de la cual deriva.<sup>106</sup> Esta versión es la llamada *Demanda del Santo Grial*, derivada, del mismo modo que la versión portuguesa, de una traducción ibérica anterior, ahora perdida, la cual sostiene Bogdanow se encontraba escrita en galaico-portugués.<sup>107</sup>

---

105. Cf. Lida de Malkiel, "Arthurian Literature", *op. cit.*, p. 407.

106. Cf. Hall, "La matière arthurienne", *op. cit.*, p. 423.

107. *Apud. ibid.* p. 425.

Geoffrey de Monmouth, sin embargo, y su *Historia Regum Britanniae* -en latín, sin ser traducida aún- marca la entrada de la literatura artúrica a la Península. Geoffrey tiene una relativa prioridad en España, tanto por el lenguaje en el que se escribe, que lo hace más accesible frente al francés, como por su carácter de historiador, el cual parece más atractivo que el de un mero novelista.<sup>108</sup> La presencia de numerosas figuras de la Inglaterra del XIV<sup>109</sup> y diversas fechas obtenidas por otros textos, nos permiten ubicar las primeras lecturas de la obra de Monmouth en España entre 1170 y 1219.<sup>110</sup>

Otras referencias a Arturo tomadas de Geoffrey son las hechas en la *Estoria de Espanna* de Alfonso X y en el *Nobiliario* o *Libro das Linhagens* de don Pedro de Barcellos (primer tercio del siglo XIV), en las cuales no aparece Merlín sino como autoridad, en el *Nobiliario*, que confirma la veracidad del recuento de la muerte de Arturo.<sup>111</sup>

La popularidad del ciclo de la *Post-Vulgata*<sup>112</sup> parece sugerir preferencias, características del oyente/lector hispánico<sup>113</sup>: La falta de interés por lo sobrenatural y lo mágico, por un lado, y la atracción que ejerce sobre él la acción externa, la aventura en sí misma. En la *Post-Vulgata* el amor cortés, el sentido místico, lo misterioso y desconocido se dejan de lado en favor del elemento de la aventura. El valor ético inicial y el posterior simbolismo religioso que alcanzaron estos temas en la novelística francesa se ve diluido por la prosa del pseudo-Boron y terminan por desaparecer en

---

108. Entwistle, *The Arthurian Legend*, op. cit., p. 29.

109. "Matando e degollando e desollando reses, / Dando a cuantos venían, castellanos e Ingleses." Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*, apud. *ibid.*, p. 31.

110. Cf. *ibid.*, pp. 30-36.

111. *ibid.*, pp. 38-43.

112. Se conservan el *Livro de Josep Abaramatia*, (portugués), y el *Livro de Josep Abrimatia*, un manuscrito del siglo XVI, en un castellano lleno de leonesismos y elementos galaico-portugueses. Las tres partes de la *Demanda del Sancto Grial* se encontraban encuadradas en piel blanca, en dos volúmenes, en los estantes de Isabel la Católica. Entwistle, *The Arthurian Legend*, op. cit., p. 143.

113. El Conde de Benavente (c. 1440) tenía en su biblioteca una Biblia vernácula completa "con un poco del libro de Merlín", que parece haber funcionado como descanso a la pesada lectura de las Sagradas Escrituras. *ibid.*, pp. 24-25.

los textos españoles, en los que la obra se compone de episodios apenas entrelazados, sin un desenlace específico, y en la que las aventuras se ven continuadas por el hijo del héroe.<sup>114</sup> Las características de este texto, al ser la fuente directa para la materia artúrica en España, pueden extenderse al género en la Península, dándonos un primer modelo de literatura artúrica hispánica.

El papel que jugaron otros textos artúricos sobre la literatura de la Península es diverso. Por ejemplo, los lais bretones influyeron sobre el *Çifar*, y aparecen de manera incidental en el *Amadís* y en *Don Tristán de Leonís*.<sup>115</sup> El *Tristán* juega, sin embargo, un papel muy peculiar. Hace un recorrido marginal al de la búsqueda del Grial y la corte artúrica. *Don Tristán de Leonís* se traduce del francés, y el texto presenta "cierta familiaridad con el de *El baladro del sabio Merlín* de 1498, ambos siendo publicados por Juan de Burgos."<sup>116</sup> Es ésta la primera edición del *Tristán*, de 1501, y hay otra de 1520, publicada en Sevilla por Juan Varela<sup>117</sup>. Hay una curiosa relación entre el *Tristán* y el *Baladro*, pues este último, en su edición de 1498 y el *Tristán* de 1501 comparten un prólogo adaptado cuyo autor es Juan de Burgos, aunque en el original francés no mantengan relación alguna. Otro lazo es una alusión al *Conte del Brait*, cuya única forma sobreviviente es el *Baladro*, y el cual parece haber llevado el subtítulo de *La Coronica del Rey Artur*.<sup>118</sup>

Del ciclo de la *Post-Vulgata* se conservan fragmentos en algunos manuscritos franceses, mientras que se puede encontrar el ciclo casi completo en textos españoles y portugueses. La *Demanda del Santo Grial*, en su edición de Toledo, en 1515, publicada junto con el *Baladro* y de la cual se conserva tan sólo la primera

---

114. Durán, *Estructura y técnicas*, op. cit., pp. 155-156.

115. Cf. Entwistle, *The Arthurian Legend*, op. cit., cap. IV.

116. *Ibid.*, p. 107.

117. Los textos que se conservan del *Tristán* son, en manuscrito, un *Tristán* (fragmento), del siglo XIV, en la Biblioteca Nacional de Madrid, Cromberger, Sevilla, 1528; otra de Juan Cromberger, Sevilla, 1533 (probablemente errata de 1528); y la *Coronica nuevamente enmendada y añadida del buen cavallero don Tristán de Leonís y del rey don Tristán de Leonís el joven, su hijo*, de Domingo de Robertis, Sevilla, 1524. *Ibid.*, p. 102, nota 1.

118. *Ibid.*, pp. 108-123.

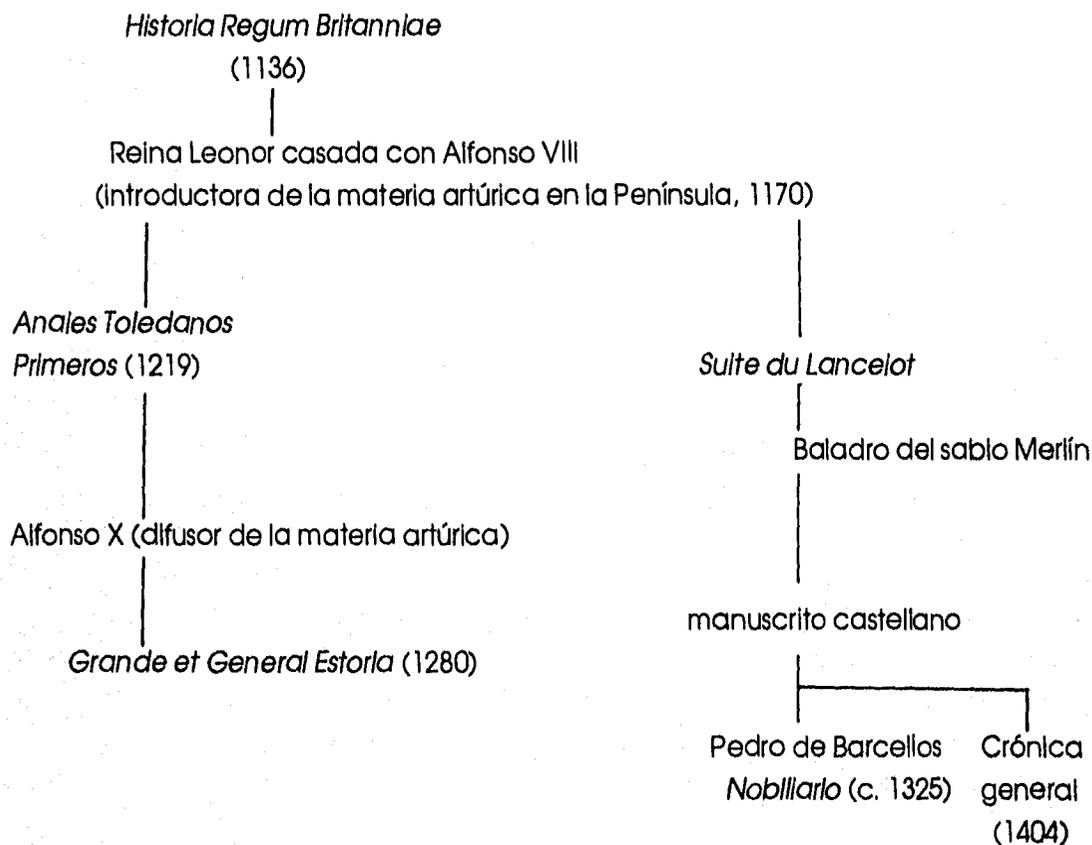
parte, la de la *Demanda*, tiene como autor a Juan Bibas o Vivas, un fraile que es mencionado tanto en textos españoles como portugueses. La redacción de Juan Vivas se ha conservado de manera fragmentaria en varios textos. Se conserva un fragmento de cada parte en un manuscrito de la Biblioteca de Palacio, copiado en 1469. Sin embargo, es la segunda parte, la del *Merlín*, la que ofrece mayores posibilidades. Ya habíamos dicho que esta segunda parte proviene de la versión del manuscrito *Huth* o *Suite du Merlín*, la cual se encuentra en la Península en tres formas distintas: la *Estoria de Merlín*, que se encuentra en el mismo manuscrito que el *Libro de Jossep Abarimatía*; y las dos redacciones intituladas *Baladro del sabio Merlín con sus profecías*, una impresa en Burgos en 1498 y otra en Sevilla en 1535 como parte de una *Demanda*. María Rosa Lida y Carlos García Gual coinciden con Pedro Bohigas Balaguer en cuanto a que ambas ediciones del *Baladro* provienen de un texto común, los *Estoria de Merlín*, que Bohigas afirma ser lo único que queda del perdido *Conte del Brait* francés.<sup>119</sup> Este *Conte del Brait* es un texto que menciona Fanni Bogdanow como responsable de todos los episodios en las secciones de la *Demanda* y la *Muerte* que no coinciden con el manuscrito *Huth* ni con Malory. La *Suite* se refiere a este texto en algunas ocasiones. Bogdanow sostiene que el traductor español sustituyó estas referencias con su propia imaginación, ya que el *Conte del Brait* es un texto fantasma el cual terminaba con la muerte de Merlín, quien no participaba ya de los eventos últimos del reinado de Arturo. Bogdanow dice también que una versión española de la *Suite*, derivada de un texto similar al manuscrito *Huth* es la que se contiene en la *Demanda* española.<sup>120</sup>

---

119. Lida de Malkiel, "Arthurian Literature", *op. cit.*, pp. 408-409, Bohigas, "Orígenes...", p. 527.

120. Cf. Bogdanow, "The Suite du Merlin", *op. cit.*, pp. 325-328.

Un esquema de la entrada de la materia artúrica a la Península podría ser el siguiente:<sup>121</sup>



121. Tomado de Entwistle, *The Arthurian Legend, op. cit.*, un tanto modificado.

### IV.3. *El baladro del sabio Merlín*

De las dos ediciones del *Baladro*, la primera contiene prólogos y un epílogo ausentes en la segunda edición, la cual hace una serie de oscuras profecías en torno a la política española de antes de 1467<sup>122</sup> (tiene, además, un número mucho mayor de capítulos que la segunda edición, aunque más breves; y hay episodios en una que faltan en la otra<sup>123</sup>). La primera edición del *Baladro* se conserva en un único ejemplar que no contiene estas profecías, pero sí dos prólogos y un epílogo que están ausentes en la segunda. El *Baladro* de 1498 y la *Demanda* portuguesa son, en opinión de varios autores (Bohigas Balaguer, María Rosa Lida), los mejores ejemplos de la novela caballeresca en España, los más coherentes en cuanto al tema. De entre los aspectos que el *Baladro* sí recupera de la *Suite*, se encuentran la defensa y justificación de la caballería, así como la caballería como cualidad dada por el nacimiento, concepto que se enfatiza en el *Baladro* junto con la condenación por la Inmoralidad sexual. Esta visión en una novela del ciclo bretón nos muestra el importante cambio que ha habido de la libertad con que muchos romanos entendieron el amor y el erotismo, libertad que cambió con los tiempos hasta desaparecer con el cambio de moralidad en la península Ibérica.<sup>124</sup> Son estas obras del ciclo bretón las que forman el modelo de novela caballeresca, origen de lo que después se llamaría libro de caballerías.

El *Baladro*<sup>125</sup> de 1498 muestra una mejor lectura de la materia artúrica y corrección estilística, y su lenguaje se acerca al del *Don Tristán de Leonís*, editado también por Juan de Burgos, tres años después del *Baladro*, a quien seguramente se debe la

---

122. Cf. Lida de Malkiel, "Arthurian Literature", *op. cit.*, p. 409.

123. *El Baladro del sabio Merlín*, Luis Alberto de Cuenca (pról.), ed. de José Javier Fuente del Pilar, Madrid: Miraguano, 1988, p. IX.

124. Cf. Amezcua, *Libros de caballerías*, *op. cit.*, p. 18.

125. Cf. Entwistle, *The Arthurian Legend*, pp. 159-169.

similitud estilística. Esta edición del *Baladro* tiene cuarenta capítulos y ciento cinco folios, la de 1535 tiene trescientos cuarenta y un capítulos y noventa y siete folios. La edición de Burgos consiste en treinta y ocho títulos numerados y dos, entre el 9 y el 10 y el 37 y el 38, que no han sido numerados.

El primer prólogo del *Baladro* de 1498 es el mismo que el del *Tristán* que publicaría Juan de Burgos en 1501. Éste relata las guerras de Evalach y Merdiantes hasta la conversión de Evalach y su encarcelamiento, pero, en vez de proseguir con el nacimiento de Palomades, el prólogo del *Baladro* introduce a Jaquemín, un "maestresala" que tiene la tarea de escribir el segundo prólogo. El segundo prólogo es la fuente, pues, del primero. En él un súbdito habla de un rey, a quien dedica un libro. No se menciona la prisión, mas se habla de los horrores de la guerra. Este prólogo no es de la mano de Juan de Burgos, por las incoherencias que presenta y que el editor no supo resolver, aunque presenta datos interesantes, como el motivo de la madre que devora a sus hijos y un enemigo estilado como Duque de Berrl cuando que debía haber sido un Merdiantes. El epílogo "impone silencio sobre la pluma", a la manera del *Tristán*, y lo más valioso que se dice en él es que todo el texto es una traducción.<sup>126</sup>

Tienen las dos ediciones tres características en común:

- 1) Las obscuras profecías de Merlín (*Baladro*, cap. "9A", ed. de 1535, cap. 52), que deberían haberse ubicado en el reino de Pendragón y ser escuchadas por Uther, han sido llevadas a la entrevista entre Merlín y Vortigern, donde el sentido de las mismas se confunde.
- 2) Las aventuras de Bandemagus se transfieren de su entrevista al final con Merlín a un lugar intermedio de la novela entre las aventuras de Balin y Balan (*Baladro*, cap. 28-29, 1535 24-61), donde contradicen el texto. Es importante

---

126. *Ibid.*, p. 180.

notar que las ediciones no hacen estos cambios de la misma manera y, así, presentan lecturas distintas.

3) El uso para el final del *Conte del Brat*, aunque con una secuencia distinta. En el de 1498, Bandemagus regresa con su doncella - aterrorizada por el baladro de Merlín - la lleva con Morlot, la despide y regresa a la corte de Arturo, dejando a Morlot en el campo. En la edición de 1535, Bandemagus regresa con su doncella, literalmente muerta de miedo, y vuelve directo a la corte.

Una diferencia esencial de contenido entre estas dos ediciones es que 1498 mantiene el episodio de la guerra de Arturo contra los cinco reyes, omitida en 1535. Ésta última, sin embargo, posee, a diferencia de 1498, una serie de profecías.

Las *Profecías de Merlín*, asociadas al *Baladro* de 1535, están escritas en un estilo confuso y difícil (muchas veces imposible de descifrar), sin un orden cronológico, llenas de fechas -que parten, a pesar de sugerir cierta veracidad, de números romanos corruptos y de la conversión parcial de la era jullana a la cristiana y, por ello, no son confiables-, y los primeros materiales pueden estar confundidos con los últimos. Las profecías son genealógicas y el simbolismo animal se mantiene de manera coherente y constante hasta llegar a Alfonso XI. Las últimas alusiones se refieren a acontecimientos de 1488. Se debe haber compuesto, junto con el *Baladro*, bajo el reino de Sancho IV (ca. 1291), y las primeras adiciones fechadas con seguridad son de 1312.

El *Merlín y Demanda* de 1500, junto con *El Baladro del sablo Merlín* de 1498, indican un trabajo anterior que presentaría ya las características que estos textos tienen en común. La traducción al castellano del *Baladro* (dentro del ciclo) fue anterior a la portuguesa *Romanço do brado*,<sup>127</sup> a pesar de que las numerosas revisiones y

---

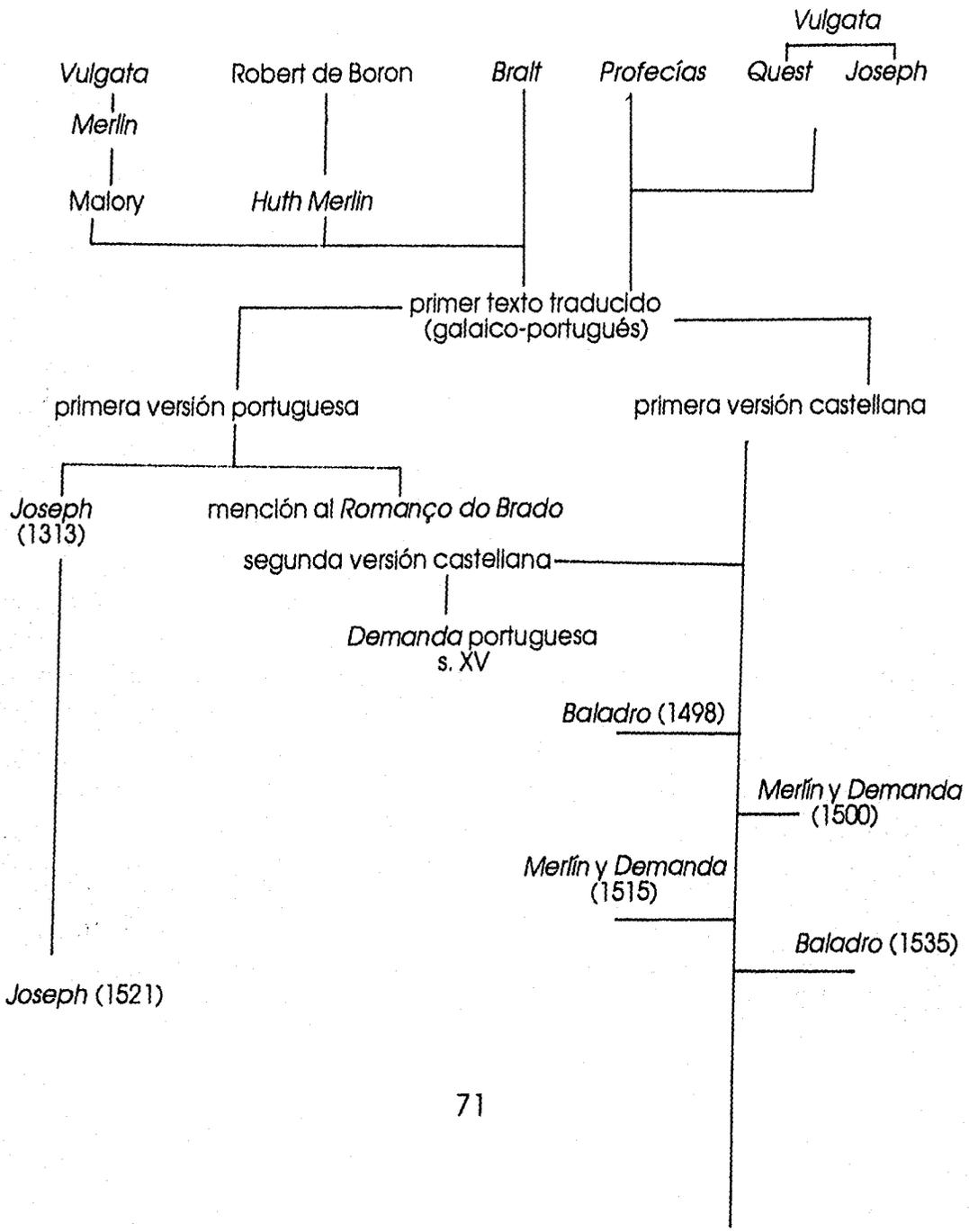
127. La *Demanda* portuguesa asume la existencia de un *Romanço do Brado*, sugerido en el 1140 y 930 del *Cançoneiro da Vaticana* y el número 2 del *Colocci-Brancutti*. *Ibid.*, pp. 170-171.

adiciones que se harían a la versión castellana la presenten como muy diferente de la versión portuguesa.<sup>128</sup> Al mismo tiempo, resulta interesante encontrar semejanzas en la construcción y el contenido de los diferentes textos referentes a Merlín, para encontrar aquello que distingue al texto hispánico. Por ejemplo, si se compara el *Baladro* con textos del mismo tipo, como el de Malory o el *Huth Merlin*, la marca particular de la novela caballeresca hispánica es el combinar las *Profecías* y el *Conte del Brait* en la historia.<sup>129</sup> El principio del *Baladro* sigue de cerca la versión del *Huth*, y termina con el *Conte*. La *Cronica de 1404* confirma la existencia de esta novela en la Península desde 1390. Su vigencia en el gusto del público se comprueba con la edición, un siglo más tarde, que fijaría los rasgos de un personaje en una historia construida para un mundo hispánico.

---

128. *Ibid.*, p. 171.

129. *Cf. ibid.*, pp. 157-159, donde se hace un cuadro comparativo de los episodios que son tomados alternativamente en Malory, el *Huth Merlin*, el *Baladro* de 1498 y el de 1535.



#### IV.4. Los libros de caballerías hispánicos

Según Alan Deyermond,<sup>130</sup> se conservan de la Edad Media española más de cincuenta libros de aventuras (algunos de los cuales he mencionado al principio de este capítulo), e indica que suelen clasificarse como libros de caballerías todos aquellos que no encajen de manera perfecta en la clasificación temática antes mencionada, como sucede con los libros de separación y reunión de amantes o familias, o los libros de hombres convertidos en animales, aludiendo a la clasificación que se hace del *Çifar* como libro de caballerías. En el breve análisis de los libros de caballerías españoles que haré a continuación, he de pasar por alto la precisión de su clasificación considerando arbitrariamente al *Çifar*, que para Deyermond sería una historia de familia separada y vuelta a reunir, un libro de caballerías, a pesar de que la clasificación de Deyermond es la que más parece contribuir a una clasificación de los textos de aventuras españoles. Daré a continuación un breve resumen de posturas distintas frente a dicha clasificación.

En torno a la definición de lo que es y no es un libro de caballerías español parece que cada quien ha optado por dar la propia sin llegar a una definición clara. Según Eisenberg, los libros de caballerías son narraciones largas, "biografías imaginarias de caballeros andantes", en suma, todas aquellas novelas originales escritas después de la publicación del *Amadís de Gaula*, definición que excluye, pues, todas las traducciones, versiones, obras cortas y no biográficas.<sup>131</sup> Riquer, por su parte, distingue entre libros de caballerías, como sería el *Amadís*, y novelas caballerescas, como sería el *Tirante el Blanco*. La oposición entre éstos sería la presencia/ausencia de elementos maravillosos, un protagonista fuerte y valiente sobrehumano frente a

---

130. Alan Deyermond, "The Lost Genre of Medieval Spanish Literature", *Hispanic Review*, 43, 3 (1975), pp. 231-259. Vid. Deyermond, *La literatura perdida de la Edad Media castellana: catálogo y estudio*, Salamanca: Univ. de Salamanca, 1995.

131. *Ibid.*, p. 47.

uno humano, escenarios desconocidos frente a tierras localizables, conocidas e incluso conquistables, el tiempo en que se sitúa la narración y nombres que corresponden o no a personajes históricos, reales.<sup>132</sup> Según Cristina González, la distinción de Riquer se reduce a aplicar el título de libro de caballerías a las obras castellanas y el de novela caballeresca a las catalanas.<sup>133</sup> Para Armando Durán, la clasificación se hace entre libros de aventuras caballerescos y libros de caballerías, donde lo que funge como oposición es la existencia de una relación inversa de entrelazamiento y causalidad (a presencia de entrelazamiento, ausencia de causalidad y viceversa), donde distingue dos tipos de entrelazamiento -artístico o innecesario- y dos de causalidad -física o externa e interna o psicológica.<sup>134</sup>

En una combinación personal de estas clasificaciones, considero **novela** caballeresca a las traducciones y versiones de **roman** franceses, tanto por la unidad de género que el mismo nombre sugiere como por ser los primeros modelos sobre los cuales el resto de la literatura caballeresca habría de construirse, mientras que libros de caballerías serán por igual el *Amadís*, el *Tirante* y el *Çifar*.

El *Libro del caballero Çifar* es el primer libro de caballerías original hispánico, fechado a principios del siglo XIV a partir de un dato histórico que aparece en el prólogo y que data del 1300.<sup>135</sup> Se caracteriza por su realismo y una actitud de sobriedad, de estoicismo frente a la vida, y que se opone, en su conformismo con la realidad, al espíritu de la novela caballeresca.<sup>136</sup> El *Tirant lo Blanch -Tirante el Blanco-* aparece en catalán en 1490, traduciéndose al castellano en 1511. En éste se muestra ya la idea de la caballería tradicional en crisis, con huellas leves de la materia de Bretaña.<sup>137</sup>

---

132. Martín de Riquer, *Caballeros*, op. cit., p. 11.

133. *Libro del Caballero Çifar*, Cristina González (ed.), Madrid: Cátedra, 1983, p. 47.

134. Cf. Durán, op. cit., p. 48.

135. Cf. Amezcua, *Libros de caballerías*, op. cit., p. 35.

136. Bohigas, "Orígenes...", op. cit., p. 533.

137. Amezcua, *Libros de caballerías*, op. cit., pp. 49, 51.

El libro de caballerías más importante, sin embargo, es aquel que conocemos gracias a la refundición que hizo Garci Rodríguez de Montalvo en 1508 (primera edición conocida, de Zaragoza) del *Amadís de Gaula*. Este, diametralmente opuesto al *Çifar* por su héroe sobrehumano, los elementos maravillosos que aparecen, un escenario cortés donde el *fin' amor* se sigue expresando al modo francés, circulará hasta bien entrado el siglo XVII. Este texto originará el linaje de los Palmerines y Amadises, libros de caballerías que repetirán los temas caballerescos mezclados con las nuevas ideas de la época.

La popularidad de los libros de caballería en España se constata a través de las numerosas ediciones que se hicieron de ellos. En menos de ochenta años, el *Amadís* se reeditó en Castilla veinticinco veces; a dos años de la primera edición del mismo, en 1508, apareció el *Esplandián*; al año siguiente el *Palmerín de Oliva* y el *Tirante* en su edición en castellano.

No puedo dejar de mencionar la popularidad del ciclo de Tristán, del cual se conocen dos versiones independientes en prosa, las cuales siguen el texto francés. El *Tristán* castellano, de prosa clara, brillante, "superior a la de cualquier otra obra española del ciclo bretón", se compuso entre 1262 y 1343, mientras que de la otra versión, aragonesa, sólo podemos decir que es de los s. XIV-XV, y que tiene un lenguaje poco trabajado y esto con poco talento.<sup>138</sup>

Los libros de caballería cambian con los tiempos. El tema medieval del buen caballero que no tiene buen señor desaparece ante la llegada del Renacimiento y las nuevas ideas de Estado.<sup>139</sup> La estilización erótica no encuentra cabida en la literatura caballeresca castellana, lo que no quita popularidad al género.<sup>140</sup> Dicha popularidad

---

138. Bohigas, "Orígenes...", *op. cit.*, p. 529. *Vid. supra.*

139. Amezcua, *op. cit.*, pp. 15-16.

140. Cuenca, *Floresta*, *op. cit.*, p. 19.

se debe en gran parte a que el caballero en España no es una figura de ilusión: el mundo islámico que ocupa durante ocho siglos (hasta la toma de Granada en 1492) la mitad de España ofrece más que una justificación a su existencia al principio, al igual que grandes beneficios económicos que dan importancia a la nobleza castellana no sólo de nombre. Después sería el Nuevo Continente el que daría justificación y existencia en la realidad a este estamento, con la necesidad de conquistadores que desearan acudir a civilizar un "mundo de bárbaros e infieles". Bien dice Riquer que sin los caballeros andantes del XV no hubieran existido los conquistadores de Indias, de cuyos gustos literarios ya se han ocupado algunos;<sup>141</sup> y que don Quijote, para "meter las manos hasta los codos en esto que llaman aventuras", más bien debió embarcarse en Sevilla que montar a Rocinante y adentrarse en la Mancha.<sup>142</sup>

Mientras que el resto de Europa se decepcionaba ante el *fraude ideológico* de las Cruzadas, viendo debilitarse no sólo el estamento caballeresco sino la idea misma de caballero, en España la lucha contra los moros, el descubrimiento de América y las campañas en Italia se mostraron como verdaderas hazañas caballerescas, las cuales, como era lógico, no hicieron sino impulsar el espíritu caballeresco en la Península. Los hombres y mujeres del XIV y el XV leen y escuchan el mundo artúrico y sus secuelas, nombrando a sus animales de caza e incluso a sus hijos tras sus héroes favoritos.<sup>143</sup> Pero éstos no son ya el Lanzarote clásico, ni Galván, ni Perceval. El héroe de los libros de caballerías españolas no se presenta ante lo sobrenatural, no cede ante la fuerza irresistible del amor o ante la maravilla del misticismo. Las novelas portuguesas todavía conservan una predilección por el sentimiento, y la idea del sufrimiento por amor. Las obras castellanas y catalanas se concentran en un solo

---

141. Vid. Irving A. Leonard, *Los libros del conquistador*, México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

142. Riquer, *Caballeros*, *op. cit.*, p. 170.

143. Tal como hizo el infante don Juan Manuel con uno de sus perros, llamado Merlin. Lida de Malkiel, *op. cit.*, nota a pie de página, p. 413.

punto: la acción externa, la aventura caballeresca.<sup>144</sup> El público hace suyo este material y le da nuevos aires, mucho más novelescos, que son los que conforman la novela de aventuras, una novela moderna, llena de influencias de la épica, de la novela oriental, de los viejos temas. Y es ésta, sobre todo, la que da al libro de caballerías el carácter de popular: el género ha dado una vuelta completa, si antes se definía por clasista, por elitista, ahora pertenece a toda España.

El caballero andante convive en los siglos XV y XVI con el hombre común, no sólo en calidad de personaje literario sino como tipo social, el cual tiende, en los dos ámbitos, a apilar obsesivamente duelos y hazañas caballerescas.<sup>145</sup> No hay mejor ejemplo que el "Passo honroso" que el caballero leonés Suero de Quiñones defendió del 10 de julio al 9 de agosto de 1434, relatado por Pedro Rodríguez de Lena.<sup>146</sup>

El libro de caballerías español se transforma, a partir de sus múltiples influencias, en caballeresco-pastoril, cortesano-caballeresco, caballeresco "a lo divino", caballeresco-realista, caballeresco a lo bizantino, etc. Cada vez más, los episodios se encuentran más repetidos, más aislados uno de otros, menos constitutivos de una verdadera novela, condenándose.<sup>147</sup> El *Esplandián* presentará ya una crítica al mundo caballeresco tradicional. *El Caballero del Febo* es el último de los libros de caballerías españoles que gozará de éxito, publicado en 1555. El más tardío del género será el *Policisne de Boecia*, publicado en 1602, tres años antes de la publicación de la primera parte del *Quijote*.

Al final, lo único que queda al caballero nostálgico es declarar, como hiciera Suero de Quiñones a través del grabado sobre la empresa de oro que llevó sobre el brazo derecho el primer día del Passo:

---

144. Lida de Malkiel, "Arthurian Literature", *op. cit.*, p. 417.

145. Riquer, *Caballeros*, *op. cit.*, p. 10.

146. *Ibid.*, p. 54.

147. Amezcua, *op. cit.*, p. 23.

Si a vous ne plais de ooyr mesure,  
certes, je dy  
que je suy  
sans venture<sup>148</sup>

Esta es una aventura que había comenzado tres siglos antes con Geoffrey, una aventura imaginada por ingleses, desarrollada por franceses, para ver su final en manos de caballeros hispánicos. El primer acto de este gran final son las traducciones, como el *Baladro*.

---

148. Riquer, *op. cit.*, p. 71.



## V. MERLÍN EN EL *BALADRO*

### V.1. El Merlín hispánico anterior al *Baladro*

Paul Zumthor estructura su estudio sobre el personaje de Merlín en torno a la distinción entre a) el tema de Merlín profeta y b) la fábula de Merlín personaje, encantador, sabio y mago. En este estudio, Zumthor muestra cómo la fábula de Merlín se desprende del desarrollo del tema del profeta. El carácter profético de Merlín está directamente relacionado con su origen demoníaco, y el tratamiento del Merlín profeta dependerá, como es evidente, del manejo y la importancia dados al origen y naturaleza del personaje, así como del gusto arbitrario del refundidor de la historia.

La línea que ha seguido el personaje de Merlín es la siguiente:

En Geoffrey, Merlín se presenta de dos maneras distintas, como ya se ha visto. En la *Historia Regum Britanniae*, Merlín es hijo de una princesa de Demecla que ha sido violada por un demonio incubo; es el gran profeta encargado de anunciar la decadencia y glorioso futuro del mundo británico; es el consejero de los reyes Aurelus Ambrosius y Utherpendragón. Rasgos menores de Merlín en la *Historia* son el de mago,

ejemplificado en la transformación de Utherpendragón para la concepción de Arturo (lo que señala otro rasgo, el de "alcahuete"), y el traslado de los monolitos de Irlanda a Stonehenge. Merlín interesa en la *Historia Regum Britanniae*, esencialmente, "no como figura propia, sino sólo como autor de las profecías."<sup>149</sup>

Desde el título, la *Vita Merlini* indica que su tratamiento del personaje será distinto. Se trata, aparentemente, de una biografía, pero muchos elementos que habían conformado la imagen y personalidad de Merlín en la *Historia* se ven transformados. Se añade aquí al de profeta el carácter de sabio y mago (éste último ya anunciado en la *Historia*), muy ligados entre sí, intercalándolos con la biografía del personaje -un tanto extraña- a la vez que con largos y enciclopédicos discursos sobre animales y plantas, y con profecías históricas referentes a la Inglaterra de 1135-1148.

Las diferencias más claras de la *Vita* con respecto de la *Historia* son que en la primera su origen no es ya diabólico, no interviene en el traslado de las piedras de Stonehenge ni en la concepción de Arturo. El Merlín de la *Vita* se caracteriza como sabio principalmente, y su aportación más grande es la introducción del tema del "homo sylvester" - tema que coincide en los personajes de Sulbne Gellit y Lalloken -, una imagen de Merlín que ejercerá su influencia sobre diversos héroes caballerescos, como Tristán, Lanzarote, Yvain, y más tarde Orlando, don Quijote.

Lo único que une a los merlins de Geoffrey es el carácter profético, aunque hay que señalar, para hacer una justa valoración de la imagen de Merlín que llegó hasta España, que

mientras las *Prophetiae* y la *Historia Regum Britanniae* tuvieron un enorme éxito de público, divulgándose por todo el Occidente, la *Vita Merlini* parece no haber ejercido influencias directas en la literatura posterior, de no ser en breves extractos.<sup>150</sup>

---

149. Carlos García Gual, *Lecturas y fantasías medievales*, Madrid: Mondadori, 1990, p. 88.

150. *Ibid.*, p. 94.

Merlín hace su verdadera aparición como personaje en los 502 versos de Robert de Boron. Aquí Merlín es un lazo que une los dos escenarios y tiempos del ciclo del Grial: el de José de Arimatea y el Santo Vaso, y el del mundo caballeresco, en el cual se realizará la aventura más grande del universo artúrico: la de Perceval y el Grial.

Es Merlín educador y consejero de Arturo; responsable de la creación de la Tabla Redonda, última de la trinidad formada con la mesa de la Última Cena y la del Grial; es quien otorga a la caballería su sentido más trascendente, la búsqueda del Grial; es mago, consejero real y profeta; de nuevo, es de naturaleza diabólica, aunque su origen haya sido readaptado: es producto de un plan diabólico frustrado.

En Robert de Boron el simbolismo de la Tabla, el Sitio Peligroso y el Grial indican, a la vez que marcan el punto más alto de la caballería, el final del mundo artúrico. Dice Zumthor<sup>151</sup> que la pervivencia de la aventura caballeresca está representada por el Sitio Peligroso. En el momento en que la sociedad caballeresca literaria logre producir un caballero perfecto, el lugar será ocupado, y el simbolismo de la Redención se verá completo. Este salvador es Perceval. Merlín es quien posibilita y profetiza dicho simbolismo. De profeta del mundo artúrico ahora es profeta del mundo cristiano.

La obra de Boron tiene el objetivo de moralizar, es una obra teológica bajo la forma de la novela. Llena de sermones contra la perversidad del demonio, a favor del arrepentimiento y de la penitencia y de la fidelidad feudal, cancela toda posibilidad del tratamiento del amor o del erotismo - que en Chrétien había funcionado como núcleo narrativo. Este tratamiento del tema influye sobre los ciclos y marcará el tono de los textos hispánicos, los cuales, sin embargo, no argumentarán ni apoyarán como Robert de Boron la idea de la caballería celeste.<sup>152</sup>

---

151. Zumthor, *Merlin*, op. cit., pp. 128-129.

152. *Ibid.*, pp. 131-132.

El Merlín de Boron es también un mago de poderes extraordinarios que se ponen a prueba en repetidas ocasiones, hazaña a la que someterán a Merlín los autores de la Península, replitiéndola hasta el cansancio.

El Merlín de la *Vulgata* pierde el carácter religioso que Robert le había dado. Aparece como consejero de Arturo y como encantador y profeta de toda la corte, siendo responsable de la concepción y coronación de Arturo, así como de la obtención de Excalibur. A pesar de hacerle testigo de los acontecimientos más importantes de la leyenda, Merlín aparece sólo como elemento decorativo. Es importante señalar que el tema del amor a Niviana se introduce en este ciclo.

En la *Suite*, por otro lado, se resaltan "los elementos míticos y románticos de la narración y dejaba de lado aquellos más historiográficos"<sup>153</sup> de la saga de Arturo. Aquí Merlín no nace de una princesa de Demecia, sino de una joven virtuosa que es violada por un diablo; y se retoma el tema del amor/traición de Niviana, añadiendo nuevos tonos románticos.

El Merlín que llega entonces a la Península presenta varias diferencias no con uno, sino con los dos merlines de Geoffrey. A través de su paso por Wace, Layamon, Robert, Merlín ha ido fortaleciendo ciertos rasgos, otros se han perdido por completo y en torno a unos más se ha creado una polémica que le dan un aura misteriosa al personaje. Antes de llegar a España, Merlín ha tomado ya el papel con el que se le distingue hasta el siglo XX: fiel consejero de Arturo, guardián del reino, ayuda fiel de los caballeros. Es ya, por completo, un personaje novelesco, romántico. El autor de las profecías sigue ahí, pero el personaje ya no sólo interesa por las verdades que pueda revelar, sino por su propia historia.

---

153. García Gual, *Lecturas, op. cit.*, p. 100.

## V.2. El personaje en el texto

### V.2.1. Merlín y su doble naturaleza

La visión de Merlín como un profeta cristiano recibe confirmación constante a lo largo del texto, en el cual tanto se refuerzan los elementos cristianos del personaje como se reafirman dichos valores para la sociedad española en general de fines del siglo XV. La doble naturaleza de Merlín lo define en principio como un ser que comparte lo divino y lo demoníaco. La primera, la parte divina, tiene algunos matices interesantes. Merlín no es un hijo de Dios -a la manera de un Jesucristo- y sí es hijo directo del Diablo. Sin embargo, Merlín es parido por una doncella célibe y católica,<sup>154</sup> reminiscencia clara de la Virgen. Así pues, por amor a esta doncella, Dios quiere darle su naturaleza a Merlín y, de esta manera, darle oportunidad de encauzar su vida.

La confirmación de Merlín como un auténtico profeta cristiano sale de boca de él mismo en dos discursos paralelos. El primero de ellos hace un paralelo con la palabra de Dios como prueba de verdad de lo que dice Merlín:

"..que no hay cosa por la que yo descubriese las cosas que el Alto Maestro puso en su voluntad (*Baladro*, p. 386)

e incluso se eleva a sí mismo, validado por la opinión de los demás, al grado de apóstol:

...Y creían todo lo que yo decía, así como si lo dijese uno de los apóstoles del Señor... (*Baladro*, p. 458).

El segundo discurso es en el que Merlín se refiere a su naturaleza divina como algo ajeno a él, incontrolable, que lo coloca en la posición más vulnerable de los hombres:

---

154. *Baladro*, p. 21. Las citas al *Baladro* harán referencia a *El baladro del sabio Merlín*, ed. de José Javier Fuente del Pilar, Madrid: Miraguano, 1988.

la de saber y no saber de su propia muerte, saber que le es negado en su totalidad por el pecado que cometió haciendo pecar a Iguerna (para que ella concibiese a Arturo).<sup>155</sup> Pero antes de la muerte se encuentra la salvación de la propia alma y el respeto absoluto al Señor:

...pues no place a Nuestro Señor, antes quiere que muera como otro hombre mortal y aún de peor manera (*Baladro*, p. 184.)

elección que Merlín hace como hombre y no como profeta, ya que la salvación no se le ha garantizado por participar de esta naturaleza divina:

...si yo largamente pudiese vivir valdría mucho al reino de Londres y ayudarlo podría con todo mi poder. Mas porque mi ayuda le fallecerá por la muerte que ha de venir, pensó Nuestro Señor como padre de piedad maravillosamente en la Tierra; pues en aquella hora en que en mi visión vi mi muerte, en aquella hora nació la mujer del rey Vanoclo Naclán, y que nació será el buen caballero que dará cima a las aventuras que por maravilla del Santo Grial ocurrirán en el reino de Londres (Perceval) (*Baladro*, pp. 184-185).

Así, Merlín decide no deshacer encantamientos:

"Los encantamientos que son hechos no los puedo deshacer si no pierdo mi alma. Y cierto, antes quiero morir por cualquier día que muera, que no perder el alma" (*Baladro*, p. 407).

anteposición de lo espiritual a lo mágico; o donde Merlín salva su propia alma antes que decirle a Arturo cuándo y de quién nacerá Morderet, destructor del reino -anteposición de lo espiritual a lo caballeresco (vid. *Baladro*, p. 198).

---

155. Vid. *Baladro*, p. 184

La caracterización bondadosa, cristiana, incluso apostólica de Merlín que habíamos observado en Robert de Boron no convence por completo al autor hispánico. Varios personajes declaran en contra de la esencia divina del personaje, podría pensarse, como elemento de equilibrio que inserta el autor, mas esto no es totalmente cierto. Por un lado una dueña no se cansa de decir que es característica del diablo el disfrazarse:

Cierto -dijo la dueña-, yo os creeré bien, que el diablo tiene poder de enseñar sus saberes en tantas formas y en tantas maneras, que no hay en el mundo tan cuerdo ningún hombre que no engañe a las veces. Y yo sé bien, así como muchos dicen, que vos fuistels hijo del diablo, por lo cual no es maravilla que yo no os conociese luego donde os viesse, que el diablo se encubre y se esconde siempre lo más que puede. (*Baladro*, p. 389)

Por otro, Niviana lo odia más que a ninguna otra cosa en el mundo (no podemos olvidar la importancia de Niviana para el mundo artúrico, siendo ella quien cría a Lanzarote, uno de los caballeros más grandes, para desacreditarla por su desamor a Merlín) porque alega que él quiere deshonrarla:

Amigos -dijo ella- este hombre sabed que es hijo del diablo y sus obras hacía; y andaba en pos de mí por hacerme escarnio y deshonra, si pudiese, que él creía de mí tener mi virginidad, la que yo he ofrecido a Dios. Y nunca otro la tendrá sino El, como señor que todas las cosas y a mí hizo. Y bien escapé del hijo del diablo sin deshonrarme, si pudiera; mas Dios me libró de él, que sabía mi intención y la suya.... (*Baladro*, p. 454)

El autor no puede desdeñarse: los primeros capítulos de *El Baladro del sabio Merlín* están dedicados a relatar las peripecias de Onqueces, uno de los mayores diablos de la comunidad infernal, quien tiene el "poder de yacer con mujer y engendrar en ellas hijos como hombre carnal", poder que podemos asumir no tienen todos los diablos, y

quien será el futuro padre de Merlín (*Baladro*, pp. 20-21).<sup>156</sup>. Luego, no es extraño que el narrador confirme que Merlín fue hijo del diablo, y el más sabio hombre del mundo "sino Dios" y que por este saber tan grande "habló tan oscuramente que no podía hombre entender lo que decía, porque dijo en el libro del Santo Grial que sus profecías no serían sabidas hasta que hubiesen pasado", sin comprometerse en cuanto a la contradicción entre las dos naturalezas (*Baladro*, p. 446). Es tal la ambigüedad que el final queda abierto, y no se está seguro nunca de quién retuvo finalmente el Alma de Merlín, si Dios o el Diablo, ya que aunque Merlín nunca hace nada que pudiese poner en peligro la salvación de su alma, profiere algunos consejos a Bandemagus entre baladros diabólicos que hablan de su naturaleza maléfica y que, de cierta forma, hablan de su condena.<sup>157</sup>

### V.2.2. Merlín profeta

Dotes de sabio y adivino muestra ya Merlín en sus primeros años de vida, y es caracterizado así. Sin embargo, no es hasta su inserción dentro de la corte de Uther y Pendragón que recibe confirmación plena de su más importante rasgo: el de profeta. La profecía es la predicción o previsión de un evento futuro que no podría ser conocido por medios humanos comunes.<sup>158</sup> Ya varias ocasiones antes había dado Merlín pruebas de su carácter de profeta,<sup>159</sup> pero para que sea aceptado por el rey y sus súbditos indiscutiblemente como tal, tendrá que pasar por una serie de pruebas, "proceso de iniciación":

---

156. El relato del proyecto de concepción y la concepción misma de Merlín se dan de la página 19 a la 35.

157. *Vid. Baladro*, pp. 460-464.

158. Cf. Karl Rahner, *Visions and Prophecies*, New York: Herder and Herder, 1963, p. 90.

159. Como por ejemplo la explicación de por qué cae la torre, seguida de la profecía de los dos dragones, el blanco y el bermejo, que "tanto que los dragones se sintieren llegando el uno al otro, se combatirán muy bravamente. Así que para siempre será sonada esta maravilla... pues éstas serán grandes señales de lo que en adelante ocurrirá..."; *Baladro*, p. 70; profecía que habla de todo el ciclo artúrico, desde la muerte de Pendragón hasta la de Arturo.

Un ricohombre se disfraza tres veces y pregunta a Merlín cómo va a morir, obteniendo de éste tres respuestas distintas al parecer, que, al final, con la muerte del hombre, resultan ser las tres una y verdaderas.<sup>160</sup> Esta Iniciación es necesaria para autentificar el origen divino de la visión a partir del contenido (la mayoría de las profecías de Merlín son a partir de visiones). La única manera de probar si una visión profética de este tipo es verdadera, es demostrar que el contenido concreto de la misma excede sobremanera los poderes sensibles e intelectuales del visionarlo, o sea, Merlín.<sup>161</sup> Ahora, existen visiones puramente místicas y visiones proféticas. Merlín participa tan sólo del segundo tipo, por supuesto, el más conflictivo y el que más lazos tiene con la tradición celta de la que proviene el personaje, por su carácter mágico y su tendencia a tener conflictos con la autoridad eclesíástica, aun cuando la visión profética tenga sus fundamentos en las Escrituras y en la práctica de gran parte de la historia de la Iglesia.<sup>162</sup> Además de profética, la visión de Merlín es corpórea.<sup>163</sup>

#### V.2.2.1. Tipos de profecía

Hay que comprender la visión profética de Merlín y su consecuente caracterización como un elemento exclusivamente cristiano, a partir de y para el cristianismo. Esto se explica dentro de la religión, ya que ésta es impensable sin elementos visionarios y proféticos. Dios haciéndose presente a través de un profeta no es un ejemplo azaroso: Ezequiel escucha una voz (1:28), Isaías tiene una visión (2:1), Jeremías tiene la revelación en pinturas y símbolos (1:13), Lucas recibe un mensaje divino entregado

---

<sup>160</sup> Vld. *Baladro*, pp. 114-119

<sup>161</sup> Rahner, *Visiones*, op. cit., p. 52.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>163</sup> De tres tipos: corpórea, imaginativa y puramente espiritual. *Ibid.*, p. 32.

por ángeles (1:11), Mateo recibe un mensaje en sueños (1:20) o puede manifestarse Dios a partir del éxtasis del profeta (Hechos 10:10, Corintios 12:2).<sup>164</sup>

La necesidad de la profecía en el cristianismo se explica fácilmente. Esta proporciona a la comunidad un mensaje de cómo actuar en una situación histórica concreta, recomendando una devoción particular, exhortando a la penitencia, previniendo contra ciertas doctrinas falsas. Las profecías divinas advierten en contra del optimismo mundano, de la manía por el progreso y de realizar en la tierra un reino de perfección universal. Por esta razón anuncian constantemente un futuro oscuro. Para un cristiano que cree en la Encarnación no le es difícil relacionar la profecía con un grado menor de ésta, y tampoco le es posible negar la posibilidad de la revelación en tiempos post-apostólicos.<sup>165</sup> En el proceso de mitificación de un pasado y presente de una sociedad como la caballeresca, el elemento profético se vuelve esencial: justifica el presente y predice oscuramente su caída, al menos la terrenal (que no la literaria). La idea de los tiempos agitados y turbios que preocupan a los hombres, llevándolos a buscar una interpretación de los eventos presentes y una promesa para el futuro se repite incansablemente en las páginas bíblicas. Sin embargo, al ser Merlín post-apostólico, sus profecías deben estar en relación con las anteriores: no puede haber revelación que cambie esencialmente las condiciones de la salvación. La naturaleza entonces de las profecías de Merlín debe coincidir con esta escatología de la salvación. Así pues, la profecía de un reino perfecto contrario a la escatología se ve moderada por la predicción de la muerte de su rey y del fin de su esquema. Las profecías de Merlín se limitan al mundo artúrico -al menos aquéllas que son comprensibles-, su desarrollo, grandeza y fin. Entre sus profecías más relevantes se encuentran la de la muerte del rey Pelinor, el nacimiento de Perceval de Galaz (a partir de la leyenda de Idomenes y el castigo de su hija, la maravilla con canes en el

---

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>165</sup> *Ibid.*, pp. 13-16.

vientre), la profecía del llano donde se juntarán y batallarán Lanzarote y Tristán, sin morir ninguno, en la batalla que será *la más maravillosa* -sin duda-, hasta llegar a la muchas veces repetida profecía de la muerte del rey Arturo y del fin de la Tabla Redonda (*Baladro*, pp. 394-395, 200, 260, 461, respectivamente). Mas no todas son claras. La característica de la profecía es su oscuridad, e incluso es ésta la intención que Merlín quiere darles:

Yo bien sé -dijo Merlín- lo que vos queréis preguntar; he de sufríroslo y decíroslo *tan oscuramente que no lo entenderéis* (*Baladro*, p. 384).

El esclarecimiento de elementos simbólicos o alegóricos podrá presentarse, aunque sucede con poca frecuencia, como en la explicación de la señal del nombre de Pendragón (un dragón bermejo que corre por el aire entre la tierra y el cielo)<sup>166</sup> o no presentarse en lo absoluto, como es el caso de los capítulos IX y X, donde se narra la profecía de lo que los dragones (de la torre) significan.<sup>167</sup>

Quizá la más importante caracterización de Merlín sea ésta que hace el propio autor en las primeras páginas:

...otros muchos historiadores escriben cosas maravillosas, tanto del nacimiento como de la vida de este profeta Merlín; y así le titulan profeta dignísimo por cuanto supo de las cosas pasadas y por venir, como más largamente en el presente libro se recuenta" (*Baladro*, p. 34).

Karl Rahner señala cuatro tipos de visiones proféticas:<sup>168</sup>

1) las que se categorizan como fenómenos debidos a la divinación, en su sentido peyorativo, y en las que se incluyen las prácticas de la antigüedad clásica y

---

166. Vid. *Baladro*, p. 124

167. Profecía tomada directamente de la *Historia* de Monmouth, cuya referencia es imprescindible para comprender la del *Baladro*.

168. Rahner, *op. cit.*, pp. 90-105.

germánica, la astrología (en cuanto que intenta establecer hechos por medio de las estrellas que sólo están controlados por el libre albedrío del hombre y los designios divinos), quiromancia (por lo mismo), lectura de cartas, *séances* en las que se busca el diálogo con los espíritus y de ellos la predicción del futuro, necromancia. Todas estas prácticas entran dentro de la superstición y caen en el ámbito de lo mágico, que es falso porque implica el conocimiento de una técnica para llegar a los secretos de Dios, y que por lo tanto no necesitan de la elección de Dios sino del aprendizaje de dicha técnica.

2) fenómenos de parapsicología, donde entran los sueños proféticos, segunda vista, clarividencia, el conocimiento de la hora de la muerte, etc., y que están determinados por facultades naturales.

3) fenómenos filosóficos y teológicos, que son los que permiten a hombres de particular inteligencia y visión -puramente humana- conocer a fondo su propio contexto histórico como para poder intuir lo que suceda en un futuro, tales como San Agustín, Nicolás de Cusa, Savonarola, Rousseau, Heine, Nietzsche, etc. .

4) profecías divinas, que son aquellas que contienen un propósito religioso y que pueden ser integradas dentro de una interpretación teológica de la historia. Estas comunican algo acerca del futuro junto con una interpretación del mismo, pero en sus detalles serán oscuras, ya que el futuro revelado es un futuro que debe mantenerse como tal, no ser modificado.

Las profecías de Merlín pertenecen a los cuatro tipos, y lo caracterizan de cuatro maneras distintas. Los tres primeros son evidentes, y son rastro de las diferentes etapas de evolución del personaje, mago y sabio, naturalmente perceptivo y capacitado para el análisis profundo de su época, dada su inteligencia superior (esto sigue la idea de Zumthor de que del Merlín profeta se desarrollan las demás características). Para verificar que sus profecías entren dentro del cuarto tipo hay que señalar las características que unen a las suyas con las de los profetas bíblicos. Y para esto debe

recordarse el objetivo de Merlín dentro de la corte artúrica: educar, inventar al hombre perfecto que pueda reunir en sí características tales que le permitan dirigir un reino perfecto; ser inventor, autor de la Edad de Oro. La voluntad de hacer este reino le es propia, mas las facultades para hacerlo son divinas y diabólicas, luego tendrá algún modo de dar a conocer al rey elegido los designios divinos para que éste realice y haga funcionar este reinado ideal. Esta es la necesidad de la profecía en Merlín.

#### V.2.2.2. Profecía y verdad

Las profecías que se discuten a continuación son las pertenecientes al cuarto tipo. Discuto éstas primero porque tienen una presencia mucho más fuerte y caracterizan al personaje de manera directa, mientras que las profecías de otros tipos se presentan con menor frecuencia, y se discutirán más adelante. El término profecía incluye cuatro funciones particulares: la reformación y guía, tarea de la mayoría de los profetas del Antiguo Testamento, especialmente los más tempranos, como Samuel, Ageo, Josué, Joel, Amós y Jeremías, en la forma de denuncia de pecados individuales, sociales y políticos; la predicción de eventos futuros inmediatos, en conexión o adicionalmente al mensaje de reforma, tal como el brote de una guerra o la muerte de un rey malvado, como hacen Samuel, Nathán, Jeremías, Isaías, Jonás; predicciones a largo plazo, como en Joel, la desolación en Jeremías 4, el triunfo de la rectitud en Habacuc; y profecías a manera de índices históricos, como son todas las del Apocalipsis y las que llegan hasta el fin de los tiempos, como es el caso de Daniel en el Viejo Testamento y de Juan en el Nuevo.<sup>169</sup> Todas las profecías de Merlín caen en una u otra de estas categorías, particularmente en la segunda: eventos inmediatos

---

169. Le Roy Froom, *The Prophetic Faith of our Fathers: The Historical Development of Prophetic Interpretation*, Washington: Review and Herald, 1950, p. 29.

en relación al mensaje de reforma. Cabe señalar la importancia de la profecía en la cual Merlín puede ver la destrucción del reino de Arturo, pero es incapaz de descifrarla y de predecir su propia muerte (capítulos IX y X del *Baladro*). Esta última se encontraría en el rango de profecía apocalíptica, donde el fin de la Edad de Oro se anuncia mas no es modificable, alterable, ni por los hombres ni por el ser sobrenatural que es Merlín. Dios, así, se revela pero no impide el libre albedrío, advierte mas no permite la modificación, se expresa mas lo hace en un código oscuro, indescifrable para una humanidad que ha perdido la fe en la decodificación.

Si hay una característica común a toda profecía divina, es que es tenida como verdad. Merlín, que es un profeta, dice, pues, la verdad. Y de esto el lector recibe confirmación constante a lo largo del texto:

Sí -dijo ella-; y cuánto yerran los que dan testimonio contra vos, diciendo que no decís la verdad de todas las cosas (*Baladro*, p. 389)

...Y mucho será sandlo quien no creyera a Merlín lo que dijere, que quanto dice todo es verdad (*Baladro*, p. 119).

El profeta es perseguido por decir esta verdad (por los siete sabios, por villanos), e incluso los mismos personajes reciben confirmación de la veracidad de aquello que dice Merlín, como Arturo a través de una visión durante el sueño (vid. *Baladro*, p. 242). Y la verdad lo derrota todo. Dice Merlín a Arturo:

Ahora podéis ver que más os valló mi saber que vuestra caballería (*Baladro*, p. 230).

Y caballería, verdad y religión se vuelven una sola, donde Merlín es el sabio que dice siempre verdad, y quien, al hablar de religión cristiana, confirma la verdad de ésta a la vez:

...Dos años sed en esta batalla buenos y leales a Dios y a vos mismo, y yo os enseñaré cómo debéis actuar. Primeramente confesaos muy cautamente, que lo debéis hacer ahora más que en otro tiempo, porque os habéis de combatir con vuestros enemigos; y si hicieris como yo lo digo venceréis, pues ellos no creen en la Trinidad, y vos sí creéis pues además está sobre lo vuestro. Y todos los que ahí murieren estarán con Jesucristo... (*Baladro*, p. 122).

Por otro lado, Merlín adopta cierto cariz de consejero religioso, lo que no deja de resultar extraño ya que él no es un religioso, sino esencialmente un sabio. Es quizá su carácter de profeta y la irremediable asociación con lo religioso lo que le permite funcionar como predicador cristiano:

...pensad de ser buenos...porque podréis ir ante vuestro Señor honradamente...Y pensad...de hacer bien vuestras acciones, y así tendréis el amor de Jesucristo (*Baladro*, p. 123)

### V.2.2.3. Profecía y religión

Más el carácter de Merlín no se queda en el de consejero, sino que se aprovecha su caracterización diversa para convertirlo en profeta del cristianismo, en prueba de verdad de la religión católica, en torno a lo cual dice alguno que otro discurso y que lo marcan como testigo no sólo de la validez del reinado de Arturo sino de la verdad de la religión, de la verdad del reino artúrico no por caballeresco, sino por cristiano. El mejor consejo que en el mundo sabe Merlín es uno sobre la verdad de la fe católica, ligando religión y caballería:

...Y quiero decirte algunas cosas de las que sé que la católica fe sostiene. Señor, vos debéis saber que Nuestro Señor vino a la Tierra para salvar al pueblo...y por remediar Nuestro Señor tomó muerte por nosotros y un caballero lo pidió y fuele dado su cuerpo en galardón de su soldada; y

Nuestro Señor lo amó mucho, que quiso que le fuese dado...Nuestro Señor le mandó que hiciese una mesa en nombre de aquella en que El estuviera en su cena con sus apóstoles. Y mandó que pusiese en ella un vaso que él traía y que lo cubriese con paños blancos de chamelot; y aquel era el Santo Grial...vos haréis (Utherpendragón) la mesa tercera en el nombre de la Santa Trinidad...y será una de las cosas del mundo donde los buenos hablarán más...esta mesa habrá por nombre la Tabla Redonda.... (Baladro, pp. 129-130)

La relación entre religión y caballería es clara: una justifica a la otra y forma parte esencial de su naturaleza para el estamento que intenta refuncionalizarse de alguna manera. No es extraño, pues, el paralelismo entre la Mesa de la Última Cena y la Tabla Redonda:

Yo (Utherpendragón) veo que Nuestro Señor quiere que nuestra Tabla sea hecha; mas mucho me maravillo del lugar vacío....<sup>170</sup> (Baladro, pp. 130-131)

entre Jesucristo y Arturo:

...Haced pregonar por toda la tierra que hagan oraciones y ayunos y abstinencias, y rueguen que así como Dios verdadero quiso nacer aquel día, que os dé tal señor que sea a su servicio y a su placer.... (Baladro, p. 170)

### V.2.3. Merlín mago y adivino

Desde antes de nacer, Blaisén deja a Merlín la responsabilidad de decidir la muerte de su propia madre. La doncella, aunque ha tratado de ocultar su embarazo a las demás mujeres, no lo ha conseguido, y éstas amenazan con que, al enterarse los

---

170. Este lugar vacío de la Tabla Redonda, la Silla Peligrosa, se remonta en su referencia al lugar que ocupó Judas en la Primera Mesa, ocupado en la segunda por Matías y en la tercera por Perceval, el mejor caballero.

Jueces, será juzgada y muerta por el crimen de adulterio. En el momento en que es aprehendida, Blaisén aconseja que la metan en la torre hasta el nacimiento del niño, con lo que podrá comprobarse si lo que la doncella dice de su embarazo es verdad. Este condicionamiento, hay que aclarar, viene de un hombre bueno, lo cual, junto con la virginidad, pureza y demás virtudes de la dama, ayuda a que:

Dios, por la santidad de la madre, quiso que el niño supiese las cosas futuras, así como su padre, el diablo, le hizo saber el pasado (*Baladro*, p. 39).

Las primeras palabras de Merlín, a los diez meses de edad, son para predecir que su madre no morirá por él (*Baladro*, p. 40). Esta es, en realidad, la primera caracterización directa que se hace de Merlín **vivo**.

Se menciona por vez primera al personaje cuando éste habla, a los diez meses de edad. Se dice de él que es más velludo que ningún otro y que semeja a un niño de diez años. Por estas características, las mujeres que cuidaban a la madre en la torre maldicen al niño y piden que se justifique a la madre, la cual es citada para el juicio en cuarenta días a partir de que el niño habla. Merlín, nombrado así en memoria de su abuelo, habla a los jueces el día del ajusticiamiento y prueba, mediante series de argumentos ingeniosos, cómo las madres y esposas de los jueces merecerían primero la muerte, que no su madre (*Baladro*, pp. 40-47). Tal demostración de sabiduría de las cosas pasadas y las intenciones, hechos y dichos de otro valen a Merlín niño el adjetivo de "bueno" (*Baladro*, p. 64). La madre de Merlín es liberada y va a vivir con Blaisén, hasta que a los ocho años el niño decide abandonarlos para emprender su primer viaje hacia su primera gran profecía: la de la torre (*Baladro*, p. 61).

Dentro de las habilidades de Merlín se encuentra la de cambiar de forma, aunque este cambio se ve limitado a formas humanas, ya que nunca se convierte en un objeto inanimado o en animal o maravilla alguna:

Señor -dijo él-, yo tomé forma de hombre anciano, porque a los tales se les da más crédito a las palabras que dicen., (*Baladro*, p. 103)

Tomó Merlín forma de un hombre viejo que consigo tenía la amiga de Utherpendragón..., (*Baladro*, p. 107.)

el volverse un "espíritu":

Sabed que a mí conviene a las veces por fuerza de natura andar en el aire por encima de las gentes; mas en todos lugares que yo fuere me nombraré de vuestra hacienda más que de hacienda de otro. (*Baladro*, p. 111)

transformar a otros, como a Ulfín y a Utherpendragón para que este último pueda yacer con Iguerna y concebir a Arturo, (*Baladro*, pp. 151-152); predecir, adivinar y conocer el pasado de otros. Sin embargo, las más interesantes de sus proezas son las que lo reflejan a sí mismo. Por ejemplo, su capacidad para optar por el servicio de Dios o el del diablo. El participar de las dos naturalezas no indica que ninguna de éstas imperen en la de Merlín. Luego, su decisión de optar por el servicio de Dios se basa en una característica del hombre descrita por San Agustín: la tendencia al bien. Esto nos caracteriza a Merlín como hombre y no como incubo ni espíritu del aire, sino como hombre común y corriente.<sup>171</sup> Como tal también, Merlín decide y acepta ser adivino para Uther y Pendragón. Merlín elige a quien lo reconoce y puede hacer uso de su sabiduría (*Baladro*, p. 111).

Una de las cosas que más aturde de Merlín es su facultad de tener una visión de su propia muerte (la visión del roble y la pértiga), que sin embargo queda borrada, difusa en cuanto a dónde, cuándo y de manos de quién vendrá la misma para Merlín

---

171. Esta caracterización de Merlín nos lleva a la idea de hombre como poseedor de ambas naturalezas en sí mismo, como participante literal de las fuerzas, entre las cuales debe de escoger, al igual que lo hace Merlín.

(*Baladro*, p. 183). Este tipo de limitaciones también se presentan para sus encantamientos, como cuando se ve imposibilitado en el lago de las hadas, donde se encuentra Excalibur y donde su poder no tiene fuerza alguna (*Baladro*, p. 232). Dicha debilidad, que se ve contrarrestada en el momento de vencer a otros encantadores, como en el pasaje de los encantadores con las arpas (*Baladro*, pp. 412-413), surge nuevamente en presencia de una mujer que será, irónicamente, llamada después la Dama del Lago: Niviana (Viviana). Merlín dice a Niviana que él no puede ni saber ni guardarse de su propia muerte, ya que está "tan tollido por encantamiento" que no sabe darse consejo a sí mismo (*Baladro*, p. 407). Este encantamiento es, por supuesto, "de amor" y de un odio profundo que siente Niviana hacia él, lo que la ha llevado a engañarlo hasta meterlo en su propia tumba y encerrarlo con un encantamiento tan fuerte que sólo podrá ser desecho por Tristán el Buen Caballero (*Baladro*, p. 454).<sup>172</sup>

Merlín es llamado adivino, y es así como él mismo se presenta ante Arturo:

Rey, yo soy Merlín el buen adivino, de quien vos muchas veces oístels hablar. (*Baladro*, p. 201)

y es caracterizado así tanto con connotaciones positivas como negativas:

Positivas: "...este es aquel Merlín que nos dijístels; y sabed que es el mejor adivino que nunca fue sino Dios (*Baladro*, p. 65)

cinco privados de Verenguer dicen a Pendragón que "creían que no había mejor adivino en el mundo", (*Baladro*, p. 95.)

Negativas: Arturo, ya siendo rey, confunde a Merlín primero con un diablo, luego con un adivino y después con un mentiroso.

---

<sup>172</sup> La tumba de Merlín es también la tumba de los Amadores, y Tristán, llamado el Amador de los Amadores, por ver los huesos de los protagonistas de tal historia de amor, levantará la cobertura del monumento, deshaciendo así en encantamiento que sobre él hizo Niviana.

Sin embargo, la asociación que podría entablarse entre el ser "adivino" y el empleo de las "malas ciencias" se clarifica en voz del mismo Merlín, quien condena de "malas artes" a la astronomía y al "arte de los elementos" (alquimia), (*Baladro*, p. 73) en oposición a la nigromancia, a la cual equipara con sabiduría. Refiriéndose al pasaje de los encantadores de arpas, por ejemplo, a quienes vence primero para después colocar a manera de recordatorio un fuego sobre cada una de las dos cuevas, el cual durará tanto como dure el reinado de Arturo, dice Merlín:

Y esto hago yo, porque todos los que después de mí vinieren, sepan que yo fui el que más entendió de nigromancia de todos los del reino de Londres. Y cierto, si yo creyese largamente vivir no me entretendría en tal cosa, mas yo sé bien que he presto de morir, y por ende hice esto, porque después de mi muerte sea testimonio de mi saber. (*Baladro*, p. 415).

#### V.2.4. Merlín sabio

El mismo título del libro nos lleva a una caracterización más amplia, más difundida, más certera quizá del papel de Merlín en la novela. Este es, claramente, el de sabio. Esta idea de saber, sin embargo, requiere de una matización. Hay dos tipos de referencias a Merlín con esta palabra.<sup>173</sup> El primer tipo es el que tiene que ver con la idea de conocimiento, de sapiencia, habilidad, inteligencia o erudición. El segundo tipo se relaciona con las ideas de previsión, precognición, presentimientos, pronósticos, prenoción, conjetura y, por supuesto, profecía. Pero de este último término hablaremos después. A la idea de sabiduría, dentro de la corte, se acompañan los conceptos de necesidad o menester y de consejo. Al sabio se le *necesita*, sobre todo

---

173. No por nada la frase hecha de "saber más que Merlín".

considerando que es el mejor entre todos los hombres, tanto para el bien del reino como para efectos personales:

Rey Pendragón:...sabed que éste es el más sablo que haya en el mundo y del que más menester habemos..., (*Baladro*, p. 110);

Rey Verenguer:...Te tengo por el más sablo hombre que nunca vi ni espero ver en todos mis días..., Yo veo bien y sé que tú eres el más sablo del mundo, y ruégote que me des consejo y que me digas, si te plugiere, de cuál muerte he de morir (*Baladro*, pp. 89, 90);

Señor Merlín -dijo el rey Pellinor-, por Dios, vos que sabéis todas las cosas, que ya no os será cosa escondida, decidme lo que os preguntaré, y si me hicieres cierto mucho me haréis señalada honra." (*Baladro* p. 384).

Aunque algunos pueden condicionar (y dudar) de la sabiduría de Merlín, de ésta se habla constantemente:

El rey (Verenguer) dijo: Si es verdad esto que dices, tú eres el más sablo hombre del mundo, (*Baladro*, p. 70).

La sabiduría de Merlín es reconocida por sablos de reinos vecinos (los siete sablos de Verenguer), quienes por lo mismo, intentan prenderle para matarle, consiguiendo tan sólo caer en su juego. La ignorancia de estos sablos, o si no, al menos su insultante inferioridad en comparación con Merlín se ve demostrada en la profecía de la torre que cae, en la que Merlín explica las razones de la caída y descubre a los sablos su conocimiento de lo que ellos querían hacerle. Finalmente, los siete sablos reconocen que él es el más sablo hombre del mundo.<sup>174</sup> Cabe resaltar que Merlín es sablo en tanto que es hombre, los puntos de referencia para caracterizarlo de esta manera son hombres y no diablos o el mismo Dios, contra quien habíamos visto que se hacía la

---

174. Vid. *Baladro*, pp. 57-73

caracterización de adivino. Y esta caracterización de hombre sabio tiene también su lado oscuro, que se revela al decir Arturo a Merlín:

Bien sé que tú muerto, tan sabio no quedará en el reino de Londres, ni que tanto *daño* haga. (*Baladro*, p. 394)

La sabiduría, ni siquiera la de Merlín, se usa siempre hacia el bien. El mismo Merlín es acusado de soberbio, y el lector no puede más que esbozar una sonrisilla de complicidad cuando la dueña, madre de Tor, dice:

Ahora conozco sin falta, Merlín, que vos no sois de la manera de los otros diablos. Esto lo sabemos bien, que quieren siempre que el pecado de cada uno sea encubierta, así que no salga por la boca del pecador, si no fuere por escarnio o por profazo. Y vos así queréis que descubra el mío. Y yo he de descubrirlo, mas creed que Dio no os dará grado, *que no lo hacéis por amor de El, ni por enmendar a mí, sino por enseñar vuestro saber.* (*Baladro*, p. 390).

#### V.2.5. Merlín caballero

Dentro de la mitificación del mundo artúrico, quizá el núcleo más evidente, tanto dentro del contexto temático como de justificación de un discurso social, sea el caballero mismo. El caballero es la representación medieval del héroe, la cual se repite obsesivamente, rasgos más, rasgos menos, durante toda la Edad Media. El héroe, indica José Amezcua, es aceptado por todos porque responde a actitudes básicas del pueblo que lo origina, corporeizando los sueños de grandeza de los hombres, en este caso, del estamento guerrero en decadencia.<sup>175</sup> El análisis del héroe revelará, pues, el carácter de los tiempos y los deseos de este estamento. Para el siglo XV, y ya desde el siglo XIV, éste jugaba sólo un papel político con el que el héroe

---

175. Cf. Amezcua, *Metamorfosis*, op. cit., p. 13.

novelesco de las caballerías ya no tenía relación alguna. El caballero novelesco sirve entonces como arquetipo, como símbolo, como mito y modelo de vida al cual se debe aspirar.<sup>176</sup> El héroe medieval, el caballero, adopta aun más allá un nuevo papel de representación: el de la cristiandad. Ideología y mito se refieren uno al otro para complementarse: "el santo es el caballero de la fe y el caballero, el santo de la guerra"<sup>177</sup>. El caso particular del Merlín del *Baladro* es interesante. En tanto héroe de la novela -o, al menos, protagonista indiscutible- y representante de la cristiandad, de la manera en que hemos visto más arriba, Merlín debe asumirse como caballero. Sin embargo, estas características del caballero tendrán que adaptarse a las muy especiales características de Merlín en cuanto a origen y habilidades "superiores" a las de los hombres comunes que le dan, extrañamente, no el carácter natural del héroe sino el de semidios. Un semidios que sirve a los señores feudales contra las invasiones, que representa de cierto modo la rebeldía de los barones sin tierra, que recoge los deseos de los menesterosos, que presenta una actitud de evasión de los tiempos y que manifiesta un anhelo de vida perfecta que se asocia de inmediato con la vida religiosa. Todas éstas son características del ideal de caballero. Sin embargo, la manera de manifestarse de cada una de estas tendrá diferencias con la expresión natural de cualquier otro héroe caballeresco.

El carácter vanidoso del caballero es quizá el rasgo más evidente que toma Merlín del caballero en el *Baladro*. El narcisismo, la soberbia, el ansia de elevar el propio nombre sobre el de los demás y el miedo a que la fama -"hermana de la fortuna en su condición mutable"- cambie su curso y ponga en duda la discreción -entendida en ambos sentidos, el antiguo y el actual- del caballero. La angustia por hacer el más grande hecho, por realizar las más grandes empresas que nadie haya podido hacer,

---

176. Cf. *Ibid.*, p. 79.

177. *Ibid.*, p. 121.

por ser ejemplar, son elementos que caracterizan al Merlín español y al caballero.<sup>178</sup> Esta última idea, la ejemplaridad, frente a la fama como algo que el caballero puede permitirse, son lo que justifica la idea de público. La ejemplaridad sólo se entiende frente al que puede tomar provecho de ella, y se manifiesta en el texto como generosidad que en Merlín sólo otorga al rey, a Blaisén y a su madre. Es sólo una característica típica del caballero la que no tiene concordancia alguna con la vida de Merlín: el carácter de andante. Porque aunque Merlín vaya de lado a lado, entre la corte y Blaisén, su búsqueda no es la de aventura precisamente porque, en caso de desearla, sabría dónde y cuándo encontrarla y el resultado que tendría, quitándole, pues, la esencia a la aventura.

La fidelidad de Merlín hacia el rey no es solamente la del caballero. Se atiene a él y no a perder el tiempo deshaciendo entuertos del pueblo porque su misión es más grande: él es el eslabón entre tierra y religión, entre lo humano y lo divino, contradicción que nos permite entender por qué no existe ambigüedad en cuanto a sus deberes con Dios y con su monarca: su función es la de hacer posible el reino de Dios sobre la Tierra.<sup>179</sup>

El caballero también se hace acompañar de una atmósfera especial donde es posible entender origen y destino del caballero: la magia. Lo maravilloso, lo sobrenatural, lo profético, se unen al caballero para resaltar el carácter extraordinario de su figura, para darle una cierta aura de santidad. Esta característica, que Amezcua dice es influencia de hagiografía, patrología y vidas de santos, en Merlín aparece como característica esencial, immanente a la propia naturaleza del Sablo.<sup>180</sup>

Las características del caballero pueden verse en el Merlín del *Baladro*. Primero que nada, el amor al rey. Merlín, a los diez años, al partir del lado de Blaisén y su

---

178. *Ibid.*, pp. 89, 112.

179. *Cf. Ibid.*, p. 31.

180. *Cf. Ibid.*, pp. 114-116.

madre, anuncia que trabajará para el quinto rey, Arturo, "que será de aquel linaje que Dios amara mucho" (*Baladro*, p. 61), uniendo dos conceptos esenciales del caballero: rey y Dios, sin saber en realidad cuál es el orden de las fidelidades. La lealtad de Merlín hacia Arturo se ve probada varias veces, quizá la más sorprendente es aquella en que Merlín engaña por encantamiento al rey Rión para que no ayude en la batalla contra Arturo al rey Lot, quien se quiere vengar de Arturo porque cree que su hijo murió, por orden de él, junto con todos los otros niños <sup>181</sup>. Aquí se presenta una polémica interesante, pues el pecado del rey Lot es ir contra su señor natural, Arturo, pecado que es castigado -aunque suavemente- por manos y encantos de Merlín. Sin embargo, este pecado tiene una base fuerte en la cual se apoya, el asesinato de un hijo. Y más allá, la idea del asesinato se fragua a partir del pecado, no ya de cortesía, caballería o siquiera lealtad, sino el del incesto: de Arturo con su hermana, Morgana. Este pecado no es castigado, ni siquiera es cuestionado por Merlín a la hora de probar su lealtad, la cual es tan evidente para todos que lleva al propio rey Pellnor a decir:

No tengáis duda, que si Merlín está en la corte no lo sufrirá (Arturo) en ninguna manera, que el rey sea así muerto, que lo ama de todo corazón" (*Baladro*, p. 381).

Merlín es, también, procurador de la paz entre el rey y sus hombres (ejemplificado también en el episodio de los niños, *Baladro*, 245), lo cual muestra su valor para el reino. No conforme con saberse valioso, Merlín obliga a Pendragón a que le haga una serie de pruebas que muestren su valía (*vid. Baladro*, cap. XII). Esta valía, que se sustenta por el saber de Merlín y no por su caballería, agrega un nuevo rasgo de caballero al personaje: la vanidad. Merlín, pagado de sí mismo, responde de la siguiente manera a dos caballeros que han preguntado quién es:

---

181. *Vid. Baladro*, pp. 280-283

Cualquiera que yo sea, yo os digo que *más hablarán de mi saber* después de vuestras muertes, que de vuestra buena caballería, pero sois vos ahora de los mejores y más nombrados caballeros del mundo (*Baladro*, p. 267).

El rasgo importante de Merlín, aun como caballero, es su saber, el cual sirve para aconsejar al rey no sólo en cuestiones de batallas, sino en amores, conflictos con los vasallos, en cortesía y buena caballería (*Baladro*, p. 360), en cómo llegar venturosos al final de la aventura -mas este consejo sólo puede cumplirse si los caballeros de la aventura hacen buena caballería y tienen fuerza en los corazones (*Baladro*, pp. 127-128).

#### V.2.6. Merlín y el amor

Los rasgos caballerescos de Merlín se ven seriamente trastocados hacia el final de la novela, cuando un nuevo elemento viene a integrarse dentro de su ser caballeresco. El caballero es un guerrero discreto, santo, y enamorado, quien al margen posee rasgos de seductor.<sup>182</sup> Merlín, si no guerrero, sí un estratega exitoso, es discreto en tanto su esencia narcisista se lo permite, tiene rasgos de santidad en cuanto profeta, es un enamorado más o menos contenido en su vocación religiosa hasta el final, ya que en vez de ser un seductor, como buen caballero, es seducido. Merlín se enamora de Niviana y acepta enseñarle todo lo que conoce no gracias a su saber, sino por consecuencia del amor (*Baladro*, p. 396). Y éste amor hace que Merlín cancele sus rasgos caballerescos, los cuales indican que debe servir a Dios y a su rey antes que a nadie<sup>183</sup>, y Merlín sirve primero a su amor. Merlín deja a su rey:

---

182. Amezcua, *op. cit.*, p. 5.

183. Amezcua, *Metamorfosis*, *op. cit.*, p. 130. Todos los caballeros sirven primero a Dios, con excepción de Tirante, el cual sirve primero a su monarca.

Y cuando ella oyó que quería ir con ella tuvo gran pesar, que no desamaba cosa en el mundo tanto como a él (Niviana a Merlín); mas no osaba mostrarlo... (Merlín se va con Niviana porque el padre de ésta la manda llamar de la corte de Arturo)...Y no se despidió Merlín del rey, que bien sabía que no le dejaría ir. (*Baladro*, pp. 397-398)

y lo explica con dos razones: por amor de Niviana, que sin ella no podría vivir, y porque sus "suertes" le dicen que tan pronto fuese ahí (la corte de Arturo), le matarán por traición (*Baladro*, p. 407).

### V.2.7. Merlín y los libros

La relación entre Merlín y los libros no sólo la hace el narrador, con frecuencia se menciona a Merlín como aquél que insiste en que se narre la historia de lo que le pasa a él y a la corte artúrica. Para empezar, el autor-narrador confirma la historia del nacimiento de Merlín con dos referencias bibliográficas: la narración de su nacimiento en el libro de Vicencio, en el capítulo XXX de su tratado, libro XX, y en el libro de Antonlo de Florencia, en la segunda parte en el título XI, capítulo II (*Baladro*, p. 34). La segunda mención directa que hace el narrador de un libro, fuera del que se escribe dentro de la misma novela, es el "libro grande de las profecías" de Merlín, del cual sólo se dice que está lleno de "oscuras palabras" (*Baladro*, p. 120). A partir de aquí, las referencias a la escritura de la vida de Merlín las hará el mismo personaje.

Merlín encarga a Blaisén que escriba una historia a partir de lo que él le cuenta, la cual se inicia cuando Merlín cuenta con 19 meses y tres semanas de edad, a 540 años de la muerte de Jesucristo (*Baladro*, p. 49). Merlín muestra siempre un gran interés porque Blaisén continúe la escritura de tal libro, e incluso se complace cuando otros personajes deciden escribir un libro sobre lo que pasa a Merlín y a la corte, aunque el

narrador, por boca de Merlín, nos hace saber que es el libro de Blaisén el que contiene todas las verdades, ya que se basa en el testimonio directo del Sabio. Es después de la prueba del ricohombre (el de los tres disfraces y las tres muertes) que Merlín se marcha de la corte artúrica por vez primera para ir a Urberlanda a contarle a Blaisén cuanto ha sucedido hasta entonces:

Y así fue comenzado el cuento de las profecías de Merlín de lo que dijo de los reyes de Inglaterra, y de todas las cosas de las que se habla en el libro.  
(*Baladro*, p. 120)

### V.3. Caracterización

El *Baladro* no procede enteramente, como hemos visto, de la *Suite du Merlin*, y el que existan varias referencias a la existencia de un *Conte del Bralt*, *Cuento del baladro*, que nos permite coincidir con Bohígas y con Malkiel en que éste, *El Baladro del sabio Merlín*, es lo único que queda de una tercera versión de la segunda parte del ciclo que se conserva del texto francés. El *Baladro* sigue en toda su primera parte a la *Suite*: el nacimiento de Mordret, la espada Excalibur, las guerras en contra del rey Rión y del rey Lot, las aventuras de Galván, Tor y Pellinor, al amor de Merlín y Niviana. Sin embargo, el final que se da a estas aventuras es completamente distinto, y del cual surge la teoría del *Cuento del baladro* francés,<sup>184</sup> por otro lado apoyada por la

---

184. Se menciona el *Conte del bralt* de la manera siguiente (es el capítulo de la traición de Niviana, cuando Merlín duerme en la cueva mientras Niviana hace un encantamiento que lo mantendrá enterrado vivo):

«Quand avec quelque peine, ils curent réussi à le faire, elle commença à faire des conjurations et scella magiquement la pierre au-dessus du cercueil de sorte que, par la suite, personne ne put remuer cette pierre ni ouvrir le cercueil ni voir Merlin, mort ou vif, sauf la Demoiselle du Lac, elle-même, lorsqu'elle fut venue à cet endroit à la prière de Tristan, comme la véridique histoire de Tristan raconte.

Le chapitre qui raconte l'histoire du cri en parle, mais non beaucoup. Par la suite personne n'entendit plus Merlin parler, sauf Baudémagu, qui vint là quatre jours après que Merlin eût été enfermé. Merlin vivait encore alors et parla à Baudémagu pendant que ce dernier essayait de soulever le couvercle du cercueil, reuses lamentations. Merlin lui dit: «Baudémagu, ne te fatigue pas à essayer de lever cette dalle, car nul ne pourra le faire avant que ne le fasse celle qui m'a enfermé ici. Ni la force ni la ruse ne pourraient y parvenir, car je suis si bien enfermé et par paroles

redacción del texto. De ésta, podemos decir que toda la primera parte sigue una secuencia lógica, una prosa, si no brillante, limpia y coherente, que a la mitad de la novela se sustituye por un estilo monótono, la repetición absurda, llena de pruebas simplistas y sin sentido de los dones del Mago, para llegar a un final que sorprende por su fuerza y elegante redacción.<sup>185</sup>

Durante siglos, Merlín se había relacionado con misteriosas profecías casi siempre de carácter político, y su prestigio lo equiparaba con la sibila y con profetas del Antiguo Testamento, lo que llevó a que se censurara la lectura de sus profecías, poniéndose en el "Índice de libros prohibidos" por el Concilio de Trento desde el siglo XVI.

El Merlín hispánico sigue claramente las dos líneas trazadas por Zumthor en su trabajo, distinguiéndolas sin dificultad. El Merlín profeta es la caracterización más fuerte que presenta el personaje del *Baladro*, mientras que los rasgos de mago, adivino y sabio son caracterizaciones desarrolladas del carácter de profeta, como se ha visto, el carácter de caballero está determinado por el género en el que se construye la historia.

El carácter profético del Merlín hispánico se disparará en dos direcciones, regresando a la idea inicial de Monmouth -profecías históricas, que se añadirán en el

---

magiques et par conjurations que personne ne pourra me faire sortir de cet endroit, excepté celle qui m'y a jeté.>>

Le présent livre ne parle pas ici en détails de l'aventure à laquelle je fais allusion, parce que le conte du Cri en traite longuement. Et sachez que le Cri, qui est le sujet du livre de Maître Héliès fut le dernier cri que Merlín, jeta dans la tombe où il se trouvait, désespéré de comprendre qu'il était livré à mort par la ruse de Nievienne et que l'intelligence d'une femme avait vaincu la sienne. Le son du cri dont je vous parle fut entendu dans tout le royaume de Logres tant il fut grand. Beaucoup de choses surprenantes se produisirent à cause de ce cri, ainsi que le relate en détails le conte du Cri. Nous n'en parlerons pas dans le présent livre, parce qu'on traite de ce sujet dans le conte auquel nous venons de faire allusion, je vous raconterai seulement ce qui se rapporte à notre sujet...". *Le roman de Merlin l'Enchanteur*, pp. 329-330.

185. Luis Alberto de Cuenca en *Baladro*, *op. cit.*, apoya la teoría de que este texto proceda de un original francés hoy perdido: "Tanto el *Baladro* de Burgos como el de Sevilla tienen como base el *Merlín* y la *Sulte du Merlín* del *Roman dou Graal*, pero también un *Conte del Brail* francés, hoy perdido (aunque haya quien piense que el *Conte del Brail* no existió nunca). Lo cierto es que tanto *brail* como *baladro* aluden al tremebundo grito o alarido que profirió Merlín al ser enterrado vivo en una cueva por Niviana.", pp. IX-X.

Baladro de 1535, refiriéndose a la política española- y siguiendo la línea trazada ya desde el primer ciclo -profecías al interior del texto. El *Baladro* de 1498 presentará solamente al Merlín profeta del mundo artúrico, y muchas de sus profecías -por ejemplo, las referentes a Bandemagus, al final de la novela- tendrían comprobación en libros posteriores del ciclo.

Merlín es, en el *Baladro*, de origen diabólico, a la manera de Robert de Boron, producto de un plan demoníaco que se ve frustrado por la **decisión** del propio Merlín. Es profeta a la manera de Geoffrey y de Robert. Es sabio, y lo comprueba constantemente como lo hacía ya en el *Merlín* de Robert y es de igual manera moralizante, aunque su papel de lazo entre los dos tiempos del Grial y su rol religioso esté perdido,<sup>186</sup> como lo estaba desde la *Vulgata*. Es Merlín un seductor seducido, como desde el primer ciclo en prosa, y es por ello un personaje romántico, como se lo había hecho desde la *Suite* y se seguiría dibujando posteriormente.

La caracterización de Merlín como profeta es, indudablemente, la que presenta mayor fuerza. Sin embargo, la fábula de Merlín sabio, encantador y mago es la que ofrece los rasgos más novelescos, que hacen que la caracterización de Merlín en este texto haga del *Baladro* uno de los mejores textos artúricos del mundo hispánico, según la citada opinión de Malkiel y Bohigas. Son estos rasgos románticos, como los define Zumthor al final de su estudio, los que determinan la selección del dramático final provocado por la traición de Niviana.

Tras las posibilidades novelescas, fantásticas que ofrecía el personaje de Merlín, hubiera sido decepcionante que muriese como cualquier hombre común y corriente. Así como su nacimiento había sido maravilloso, su muerte debía presentarse de manera especial.

---

186. Este rol religioso lo podemos ver recuperado, sin embargo, en el Merlín del *Baladro* que aconseja a los caballeros sobre la verdad y la necesidad de la religión.

La *Vita* retiraría al personaje a una mansión de 70 puertas y 70 ventanas en medio de la floresta de Calldón, mientras que Robert de Boron lo enviaría a una casa, también en medio del bosque, tras haber despedido al herido Arturo -que parte en una barca mágica hacia Avalon-, casa que lleva el extraño nombre de *l'esplumoir Merlin*. Indica García Gual<sup>187</sup> que el término *esplumoir* puede referirse a un nuevo cambio de figura, en el que Merlín se "despluma", desprendiéndose así de su disfraz humano; o a que Merlín se encuentra allí como un pájaro enjaulado; o tal vez el término sea una variante de *emplumeoir*, y se trate de un escritorio sobre el que un Merlín nostálgico rememora tiempos gloriosos.

El manuscrito *Huth* relata cómo una joven sagaz y hermosa aprende de Merlín sus artes de magia, con las que encierra en una roca, cueva o campana de cristal, según la versión, al mago inexplicablemente indefenso.

El mundo hispánico elige un dramático final: encierra a Merlín incluso antes de la ambigua muerte de Arturo, y el tema del sabio enamorado se cumple en la figura de un Merlín que sabe será destruido, pero es incapaz de evitar su propia muerte por amar a una joven aprendiz desdeñosa y traicionera. Merlín profiere, desde su soledad e impotencia, un terrible grito, un baladro, pero deja viva la idea, en la figura de Tristán, la posibilidad de un mítico regreso a la manera de Arturo. Por supuesto, sería inconcebible el regreso de uno sin el otro.

---

187. García Gual, *Lecturas*, op. cit., pp. 101-102.



## CONCLUSIONES



pesar de que el tratamiento literario medieval de Merlín fue disminuyendo en favor de otras figuras, la presencia de este profeta entre loco y huracán, un solitario mago de barbas grises y rasgos drúidicos, se mantuvo como paradigma del visionario en toda la Europa cristiana. Incluso pensando en que sus profecías caerían en el olvido, todavía en el siglo XVI necesitaron intérpretes, por su oscuridad, ante un público que aún les rendía credibilidad, según cuenta Rabelais.<sup>188</sup> Sin embargo, el personaje no se perdió del todo de vista. Bolardo lo haría constructor de una fuente para Tristán, de manera que bebiese en ella y olvidara a Isolda, fuente que Tristán nunca encontró; Ariosto diría que el alma de Merlín estaba en una tumba, y que ella informó a la guerrera Bradamante de que la Casa de Este descendería de ella; según Strozzi, Merlín vivía en una cueva cuando Atila el Huno invadió Italia y ahí inventó el telescopio. Pero su figura no quedó sólo como motivo literario: las peregrinaciones al manantial de Merlín en Barenton, en Bretaña, fueron prohibidas por el Vaticano

---

188. Citado por Alvar en *Historia de Merlín*, op. cit., p. XI.

apenas en 1853; el fantasma de Merlín habita la cueva de Merlín en Tintagel y su cuerpo se dice que está enterrado a la vez en Drumelzier en Escocia, bajo el monte de Merlín en el terreno del Marlborough College, en Mynydd Fyrdyn y en la cueva de la montaña de Merlín en Carmarthen.<sup>189</sup>

La presencia del mundo artúrico en la literatura española se da de una manera muy particular, determinada quizá por el largo tiempo que pasa entre su creación y las primeras traducciones ibéricas. Lo que trasciende no es el universo artúrico sino la idea de éste, a la vez que personajes aislados: Lanzarote, Tristán -quien ni siquiera pertenece originalmente al ciclo. El Merlín o la versión más popular de éste que conocemos es aquella en la que desaparece, muere, y no participa ya como testigo del reinado, traición y muerte de Arturo. Aventuro dos hipótesis para explicar la predilección española por esta opción:

1) La muerte de Merlín como valor dramático, que convierte al texto del *Baladro* en uno de los mejores de la literatura artúrica española, y que cancela, además, nuevas apariciones de profecías de éste. La escalofriante escena del final del *Baladro* con el penetrante grito que se cierne sobre la tierra entera no es una imagen que olvidarían con facilidad los lectores. Además, la muerte misma de Merlín proponía nuevos tópicos: el amor traicionero, la inteligencia de las mujeres, el castigo divino que llega siempre, etc.

2) La muerte de Merlín como ejemplo del desinterés con el cual España vio la corte artúrica y su mundo mágico, frente a la maravilla que le causaron las justas, los torneos, los desafíos individuales de los caballeros. A España no le interesa la columna del mundo artúrico, la teoría -¿la caballería celeste?. Lo que encuentra atractivo es la idea de la **aventura** caballeresca, en torno a la cual se desarrollarán todos los libros de caballería que será la que tenga repercusiones directas sobre la vida cotidiana. Al

---

189. *Ibid.*, pp. 180-181.

igual que Chrétien, los escritores españoles prescindieron de Merlín porque es un elemento contradictorio a la naturaleza del concepto de *aventure*. Amadís no es famoso por su lealtad al rey, o por su fidelidad a la dama, sino por sus aventuras, lo mismo que Palmerín, Tránte, Çifar. El mundo artúrico se rescata en España no como colectividad, no en su conjunto y significación simbólica como tal, sino en rasgos particulares: el riesgo, el honor, la gloria individual. Será, entonces, importante analizar el concepto hispánico de *aventure* para poder mirar, comparativamente, el desarrollo de la caballería hispanica.

El esquema típico de caracterización de Merlín, un siglo ya después del primer *Baladro*, es el que se fija en el *Quijote*. Ahí, Merlín es un mago que regresa de los infiernos para aconsejar a un caballero famoso y librarlo de hechizos y encantamientos. Su fama como encantador de los caballeros y su naturaleza diabólica es lo que le distingue de cualquier otro posible encantador.

Es interesante notar que la naturaleza diabólica de Merlín, planteada por Geoffrey en su *Historia*,<sup>190</sup> repetida en Boron,<sup>191</sup> se retoma en el *Baladro*, tanto en el de 1498 como en el de 1535,<sup>192</sup> idea que es negada por Gutierre Díez de Gámez en su *Victoria*:<sup>193</sup>

non fue fijo del diablo, como algunos dicen; ca el diablo, que es esprito,  
non puede engendrar... Mas Merlín, con la grande sabidoria que aprendió  
quiso saber más de lo que le cumplía, e fue engañado por el diablo, e  
mostróle muchas cosas que dixesse, e algunas dellas salieron verdad...

---

190. "...Como afirma Apuleyo en su tratado *De deo Socratis*, habitan entre luna y tierra ciertos espíritus a los que llamamos demonios incubos. Participan de la naturaleza de los hombres y de los ángeles y, cuando quieren, adoptan figuras humanas y cohabitan con mujeres. Quizá uno de ellos se apareció a esa mujer y engendró en ella al muchacho." Monmouth, *Historia*, op. cit., p. 108.

191. "Je suis fleus d'un anemi qui engigna ma mere. Et sais que ceste maniere d'anemison a nom Ekupedes, et repairent en l'air." Apud. García Gual, *Lecturas*, op. cit., nota 2.

192. "...yo so hijo del diablo que engañó a mi madre, e a nombre enquilbedos, y es de una compañía que anda en el aire, e Dios quiso que yo oviesse seso e memoria de las cosas hechas, e de las dichas, e de las por venir." Apud. *ibid.*, p. 80.

193. Apud. *ibid.*, p. 81.

Esta naturaleza diabólica es la que lo distingue como Merlín ante los ojos de don Quijote, aunque éste sea falso, un disfraz que no por ello deja de hacer reconocible al personaje:

Alzada y puesta en pie esta muerte viva, con voz algo dormida y con lengua no muy despierta, comenzó a decir desta manera:

-Yo soy Merlín, aquel que las historias dicen que tuve por mi padre al diablo (mentira autorizada de los tiempos), príncipe de la Mágica y monarca y archivo de la ciencia zoroástrica, émulo a las edades y a los siglos, que solapar pretenden las hazañas de los andantes bravos caballeros a quien yo tuve y tengo gran cariño. Y puesto que es de los encantadores, de los magos o mágicos contino dura la condición, áspera y fuerte, la mía es tierna, blanda y amorosa, y amilga de hacer bien a todas gentes.<sup>194</sup>

El personaje aparece otras veces en el *Quijote*, como en el capítulo de la Cueva de Montesinos, donde se cuenta que fue Merlín quien hechizó a Durandarte y a Guadiana, a las hijas y sobrinas de la dueña Ruidelra, convirtiéndolas en aguas y río. Cervantes discute también la naturaleza diabólica del personaje, cuando dice Montesinos: "non fue hijo del diablo, sino que supo, como dicen, un punto más que el diablo."<sup>195</sup>

Demonlaco o no, el Merlín cervantino se reconoce ya por los rasgos románticos que mantiene el personaje aún hoy en día: guardián y protector de Arturo y su reino,

---

194. Miguel de Cervantes, *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, John Jay Allen (ed.), Madrid: Cátedra, 1985, (2a. parte, capítulo XXXV, p. 295).  
195. *Ibid.*, p. 199.

profeta sapientísimo, encantador y ayuda de los caballeros. Su figura repercutirá sobre la de cualquier consejero real, mago o sabio. Habíamos dicho, que no hay caballero sin rey ni caballero sin dama. Faltó decir: no hay caballero sin Merlín. Un Merlín cubierto de disfraces que lo hacen accesible al mundo hispánico, que lo contradicen y que lo convierten en arquetipo de la imagen del mago en la literatura hispánica desde el siglo III. Merlín es un mito dentro del mito artúrico, uno de los que vive con más fuerza no sólo en la nostalgia o las letras, sino en el esqueleto mismo de muchos personajes.



## BIBLIOGRAFIA

ALMA, *vid.* Loomis.

AMEZCUA, José, *Libros de caballerías hispánicas: Castilla, Cataluña y Portugal*, Madrid: Alcalá, 1973, (Colección Aula Magna, serie antologías, 26).

\_\_\_\_\_, *Metamorfosis del caballero*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1984

AUERBACH, Erich, *Lenguaje literario y público en la Baja Latinidad y en la Edad Media*, Barcelona: Seix Barral, 1969.

*El Baladro del sabio Merlín*, ed. de José Javier Fuente del Pilar, Madrid: Miraguano, 1988.

BARTHES, Roland, *Mitologías*, México: Siglo XXI, 1991.

BOHÍGAS BALAGUER, Pedro, "La novela caballeresca, sentimental y de aventuras", en Guillermo Díaz-Plaja, *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona: Barna, 1949, t. 2, pp. 139-286

\_\_\_\_\_, "Orígenes de los libros de caballerías", en Guillermo Díaz-Plaja, *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona: Barna, 1949, t. 1, pp. 521-541.

BOGDANOW, Fanni, "The Suite du Merlin and the Post-Vulgate Roman du Graal", en R.S. Loomis (ed.), *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Oxford: Clarendon Press, 1969, 2 vols., t. II, pp. 325-335.

CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, ed. de John Jay Allen, Madrid: Cátedra, 1985.

CHRÉTIEN DE TROYES, *El caballero del león*, prólogo de Marie-José Lemarchand, 4a. ed., Madrid: Siruela, 1993.

COGHLAN, Ronan, *The Illustrated Encyclopaedia of Arthurian Legends*, Dorset: Element, 1993.

Cuenca, Luis Alberto de, *Floresta española de varla caballería: Alfonso X, Don Juan Manuel, Raimundo Lullo*, prólogo de Carlos García Gual, Madrid: Editora Nacional, 1974.

CURTIUS, Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages*, New York: Pantheon, 1953, (Bollingen Series, 36).

DEAN, Christopher, "The Many Faces of Merlin in Modern Fiction" en *Arthurian Interpretations*, Memphis, 3:1, 1988, pp. 61-78.

DEYERMOND, Alan D., "The Lost Genre of Medieval Spanish Literature", *Hispanic Review*, 43, 3 (1975), pp. 231-259.

DURÁN, Armando, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballescica*, Madrid: Gredos, 1973, (Biblioteca Románica Hispánica, II Estudios y ensayos, 184).

ENTWISTLE, William J., *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*, New York: Phaeton, 1975.

FOULON, C., "Wace", en R.S. Loomis (ed.), *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Oxford: Clarendon Press, 1969, 2 vols. t. I, pp. 94-103.

FOX, M. B., "Merlin in the Arthurian Prose Cycle", en *Arthuriana: A Review of Medieval Studies*, Oxford, 1930, pp. 20-29.

FRAPPIER, Jean, "Chrétien de Troyes", en R.S. Loomis, *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Oxford: Clarendon Press, 1969, 2 vols, t. II, pp. 295-318.

FROOM, Le Roy E., *The Prophetic Faith of our Fathers: The Historical Development of Prophetic Interpretation*, 4 vols., Washington: Review and Herald, 1950.

GARCÍA GUAL, Carlos, *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*, Madrid: Alianza, 1983, (El libro de bolsillo, 955).

\_\_\_\_\_, *Lecturas y fantasías medievales*, Madrid: Mondadori, 1990, (Biblioteca Mondadori, 9).

\_\_\_\_\_, *Primeras novelas europeas*, Madrid: Istmo, 1974.

- HALL, J. B., "La matière arthurienne espagnole: The Ethos of the French Post-Vulgate Roman du Graal and the castilian Baladro del sabio Merlín and Demanda del Sancto Grial", en *Revue de Litterature Comparee*, París, 56:4, 1982, pp. 423-436.
- HARTY, Kevin J., "A Bibliography on Arthurian Film", en Harty, Kevin J. (ed.), *Cinema Arthuriana: Essays on Arthurian Film*, New York: Garland, 1991.
- Historia de Merlín*, ed. de Carlos Alvar, 3a. ed., Madrid: Siruela, 1995, 2 vols., (Selección de lecturas medievales, 29).
- JARMAN, A. O. H., "The Welsh Myrddin Poems", en *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Oxford: Clarendon Press, 1969, 2 vols, t. I, pp. 20-30.
- JENSEN, Sonya, "Merlin: Ambrosius and Sylvester", en Geraldine Barnes et al. (eds.), *Words and Wordsmiths: A Volume for H. L. Rogers*, Sydney: University of Sydney, 1989, pp. 45-48.
- LE GENTIL, Pierre, "The Work of Robert de Boron and the Didot Perceval", en R.S.Loomis (ed.), *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Oxford: Clarendon Press, 1969, 2 vols. t. I, pp. 251-262.
- LENDO FUENTES, Rosalba, "El tema del Grial y el ciclo artúrico", México: Actas de las V Jornadas medievales, 19 al 23 de septiembre de 1994, en prensa.
- Le Roman de Merlin l'Enchanteur*, ed. de Henri de Briel, París: Klincksieck, 1971.
- Libro del Caballero Çifar*, ed. de Cristina González, Madrid: Cátedra, 1983.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, "Arthurian Literature in Spain and Portugal", en R. S. Loomis (ed.), *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Oxford: Clarendon Press, 1969, 2 vols., t. II, pp. 406-418.
- LOOMIS, R. S., "The Oral Diffusion of the Arthurian Legend", en R.S. Loomis (ed.), *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Oxford: Clarendon Press, 1969, 2 vols. t. I, pp. 52-63.
- \_\_\_\_\_, "Layamon's Brut" en R. S. Loomis (ed.), *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Oxford: Clarendon Press, 1969, 2 vols. t. I, pp. 104-111.

- MAY, Rollo, *La necesidad del mito: la influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*, Barcelona: Paidós, 1992 (Contextos, 8).
- MICHA, Alexander, "The Vulgate Merlin", en R. S. Loomis (ed.), *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Oxford: Clarendon Press, 1969, 2 vols. t. II, pp. 319-324.
- MONMOUTH, Geoffrey de, *Historia de los Reyes de Britania*, ed. de Luis Alberto de Cuenca, Madrid: Siruela, 1984, (Selección de lecturas medievales, 8).
- \_\_\_\_\_, *Vida de Merlín*, ed. de Carlos García Gual, Madrid: Siruela, 1984, (Selección de lecturas medievales, 9).
- PARRY, J. J. y CALDWELL, R. A., "Geoffrey of Monmouth", en R.S. Loomis (ed.), *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Oxford: Clarendon Press, 1969, 2 vols. t. I, pp. 72-93.
- RAHNER, Karl, *Visions and Prophecies*, New York: Herder and Herder, 1963.
- RAMSEY, Lee C., *Chivalric Romances*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 1983, 295 pp.
- RIQUER, Martín de, *Caballeros andantes españoles*, Madrid: Espasa-Calpe, 1961 (Col. Austral, 1937).
- ZUMTHOR, Paul, *Merlin le Prophète*, Ginebra: Slatkine Reprints, 1973, (Lausanne, 1943).

Así hace aquí fin el presente tratado, muy ilustre señor, poniendo silencio a la pluma, suplicando a vuestra real excelencia quiera recibir la presente copilación, no por profano servicio, mas con toda rectitud y de serviros hecha, y si en algo de lo por mí escrito algún defecto se hallare, lo que no dudo, muy esclarecido señor, a vuestra real majestad suplico lo mande corregir y enmendar, que yo no de mío este libro copilé, mas le transferí de una lengua en otra, porque me parecía a este vuestro propósito o prisión algo que hacer. Humildemente suplicando quedo, vuestra serenidad dar quiera lugar a mi tan pequeño servicio en la menor parte de su real y virtuosa condición humana.

- Baladro



*Explicit liber*

*Fue impresa la presente tesis en la  
muy noble & más leal ciudad de  
México, cabeza del DISTRITO FEDERAL,  
POR HERRERA CASA MATRIZ a  
veinticuatro días del mes de junio  
del año de nuestra perdición de mil  
novecientos noventa & seis*