

01067



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*El Baladro del Sabio Merlín.  
La percepción del espacio en una novela de caballerías hispánica.*

*Tesis*

*de Karla Xiomara Luna Mariscal*

*para obtener el Título de Maestra en Letras (Letras Españolas)*

*Asesor: Aurelio González Pérez*

*México, D. F. 2004*





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.

ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA

Madre mía, bendita

No querías recibir algo con lo que yo hubiese sufrido,  
pude escribir este trabajo con alegría para poder dedicártelo.  
Si sufrí esta vez fue sólo por haber estado lejos de ti.  
Pensaba entonces en el mundo con el que sueñas,  
un mundo lleno de alegría, donde el amor no acaba.

Mi mamá querida, buena, dulce, hermosa,  
te quiero, te bendigo.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la  
UNAH a difundir en formato electrónico e impreso el  
contenido de mi trabajo recepcional.  
NOMBRE: Karla Xiomara Luna  
Maniscal  
FECHA: 24-10-05  
FIRMA: [Firma]

## Agradecimientos

Ai Dr. Aurelio González Pérez, tutor de esta tesis y responsable de la libertad, la fe, la alegría y el compromiso que hicieron posible este trabajo. Agradezco tu confianza que no justifica el tiempo y tu paciencia. Aurelio, te bendigo.

Al Dr. Juan Manuel Cacho Blecua, quien generosamente me dio el tiempo y el espacio necesarios para terminar esta tesis. Y al hablar de generosidad quiero agradecer a mis sinodales: Dra. María Teresa Miaja de la Peña, Dra. Carmen Armijo, Dra. Rosalba Lendo y Dr. Axayácatl Campos García Rojas, ejemplos de nobleza y a quien debo un especial reconocimiento por haberme apoyado a pesar de la inmensa carga de trabajo que tienen.

A mis hermanos, especialmente a Lory y a Gaby.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por la beca que me otorgaron para realizar mis estudios de maestría. A la Dirección General de Estudios de Posgrado y a la Universidad Nacional Autónoma de México por la beca de intercambio que me permitió la búsqueda bibliográfica de esta tesis.

A la ciudad donde pude terminar esta tesis, a Santsueña, el verdadero nombre, por ser ésta la verdadera etimología, como bien sabe mi maestro, de Zaragoza.

EL BALADRO DEL SABIO MERLÍN. LA PERCEPCIÓN DEL ESPACIO EN UNA  
NOVELA DE CABALLERÍAS HISPÁNICA

INDICE	2
INTRODUCCIÓN	4
1. PROCESO DE FORMACIÓN TEXTUAL	8
1.1 La materia de Bretaña, la materia artúrica y la novela de caballerías	8
1.2 La configuración del personaje y los textos	17
1.2.1 Las fuentes celtas	18
1.2.2 La <i>Historia Regum Britanniae</i> y Geoffrey de Monmouth	20
1.2.3 Wace y el <i>Roman de Brut</i>	23
1.2.4 Chrétien de Troyes	24
1.2.5 Robert de Boron y la ciclificación de la materia artúrica	24
1.2.6 El Ciclo <i>Vulgata</i>	27
1.2.6.1 La <i>Suite-Vulgate</i>	27
1.2.7 El Ciclo <i>Post-Vulgata</i>	28
1.2.7.1 Reconstrucción	29
1.2.7.2 Estructura	32
1.2.7.3 Unidad y sentido	33
1.2.7.4 La <i>Suite du Merlin</i>	34
1.2.8 Las continuaciones de Boron	35
1.2.9 Versiones hispánicas del ciclo de la <i>Post-Vulgata</i>	36
1.2.9.1 <i>El Baladro del sabio Merlín con sus profecías</i>	39
1.3 Merlín en el imaginario: su poder sobre el espacio	48
2. LA PERCEPCIÓN DEL ESPACIO EN EL IMAGINARIO MEDIEVAL	52
2.1 Espacios medievales: siglos XI-XIV	52
2.1.1 La relación con la Naturaleza	54

2.1.2	Cosmografía	57
2.1.3	Las partes del mundo	59
2.1.4	Monstruos, viajes y maravillas	61
2.1.5	El Paraíso Terrenal	64
2.2	Descubrimientos y relatos de viajes	66
2.3	El Más Allá	69
2.3.1	El cielo	70
2.3.2	El infierno y el purgatorio	73
2.4	El espacio retórico y literario	75
<b>3.</b>	<b>TIPOLOGÍA Y FUNCIÓN DE LAS EXPRESIONES ESPACIALES EN EL <i>BALADRO DEL SABIO MERLÍN</i></b>	<b>78</b>
3.1	Nivel de la fábula	79
3.1.1	El espacio como estructura	80
3.1.2	Tópicos espaciales: recreación y continuidad	89
3.1.3	Horizontalidad e itinerancia	132
3.1.4	Apertura y descubrimiento	141
3.1.5	Carácter ilimitado e imprevisible	143
3.2	Nivel de la intriga	163
3.2.1	Niveles discursivos de la construcción espacial	163
3.2.2	Descripciones	166
	<b>CONCLUSIONES</b>	<b>170</b>
	<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>178</b>

## INTRODUCCIÓN

¿Qué hace una doncella en una fuente situada en el interior del bosque? ¿Y el misterioso caballero que defiende un pasaje con vocación de frontera, porque la mayoría de las veces ni nombre tiene, menos un motivo? ¿Y aquellos otros en los que presuponemos una paciencia infinita, pues esperan en su tendejón o cerca de un castillo el paso casual de un caballero para pelear con él? O mejor aún, ¿qué decir de aquellos que buscan o persiguen algo de suma importancia y que para conseguirlo no encuentran otra manera que la de ponerse a esperar en un sitio, en la confianza de que tarde o temprano por ahí pasará su monstruo o su contrincante, como si se tratase de la plaza de un pueblo por la que se tuviera que pasar obligadamente para ir a casa y no de una floresta inmensa, oscura y maravillosa?

Tenemos además las actitudes. Los personajes que se los encuentran en el camino muestran diversas reacciones: de asombro, de temor, de coraje, pero nunca se preguntan por la existencia de tales seres, o mejor dicho, por la extrañeza de su presencia en ese espacio determinado. Parece que lo hubieran estado esperando y actúan como si fuera lo habitual. Y esto resulta aún más sorprendente.

Los personajes en las novelas de caballerías van a 'estar estando'. Esto es un misterio. Su modo de estar, como si hubieran estado haciendo esto desde siempre, explica por qué los caballeros pueden descubrir el mundo sin enfrentarse con él; van hacia lo otro como en un encuentro, se 'sumergen' en lo desconocido o en su movimiento hacen como que esperan. Esto sólo es posible porque nunca se cuestionan la existencia del otro, no se le configura como extranjero. El otro no necesita ser justificado, de ahí que incluso los combates sean encuentros. De la soledad y de la vida errante les viene el poder sobre el



espacio, la bondad y la confianza de su misión en la vida. Sólo así podía convertirse el caballero en andante.

De esto dudamos en la vida, pero en la literatura todo puede ocurrir. Un lugar donde se podía encontrar la muerte como debió ser el bosque medieval se transforma en un ámbito en el que es posible encontrar maravillas y sufrir conflictos internos. Aquí dudamos de nuestra pertinencia, en la novela se habita un espacio necesariamente, se tiene que estar.

Una de las funciones primordiales del lenguaje poético, escribe Zumthor, es la de aflojar tensiones insoportables, “provocar dislocaciones liberadoras entre los aspectos contradictorios de la conciencia que tiene el hombre de sí mismo: a un tiempo errante y confinado”.<sup>1</sup> No es, pues, la literatura una vía de escape, tampoco ofrece soluciones porque su universo es distinto al nuestro; aunque en ambos tratemos de encontrar el nombre de las cosas, que es nuestra forma de buscar el paraíso. Porque la palabra tiene vocación de espejo la literatura configura un lugar en cuya realidad (y toda realidad literaria es narrativa) nos fortalecemos; podremos después habitar este mundo.

¿Cómo pudo un estilo formulario crear un espacio poético homogéneo, no fragmentado? Eran estrategias narrativas, sin duda, pero que pudieron surgir gracias a que la relación que vinculaba al hombre con su medio estaba inserta en una realidad cósmica. El cambio de estos paradigmas prefigura la novela moderna, el espacio del *Quijote* será ya ‘nuestro’ espacio.

*El Baladro del sabio Merlín* es una de las derivaciones peninsulares de la *Post-Vulgata*, la reelaboración castellana de la *Suite du Merlin*, escrita hacia 1249 y cuya fuente principal fue el *Merlin* de Robert de Boron. La crítica ha llamado la atención sobre las modificaciones de las versiones españolas (los impresos de Burgos, 1498; Sevilla, 1535; y el ms. salmantino 1877) respecto a su modelo

---

<sup>1</sup> P. Zumthor, *La medida del mundo*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 359.

francés: desarrollo o supresión de temas, interpolaciones, moralización de ciertos episodios, racionalización de lo maravilloso y transformación de algunos personajes. Pero la aportación más importante de los impresos castellanos es el relato de la muerte de Merlín, que ofrece una nueva imagen del personaje, en gran medida opuesta a la de sus fuentes francesas.

En el presente trabajo estudio la configuración narrativa del espacio en *El baladro del sabio Merlín* (Burgos, 1498), no sólo por ser un texto en el que el cronotopo tendrá una incidencia mayor –debido a la intención estructurante del ciclo, a su temática fundacional y a la contextualización que se hará de las profecías de Merlín, trascendiendo el nivel del discurso para incidir en el ámbito histórico y social-, sino porque el personaje central encarna todas las valoraciones espaciales del universo artúrico. Merlín es el gran creador de espacios. El baladro que da título a la obra es una clave interpretativa a partir de la cual se puede analizar la novela y el personaje. Es una clave espacial, una marca de encierro, de limitación en el que fue el poder más importante del mago (su movilidad espacio-temporal), gracias al cual se pudo fundar el universo artúrico. Merlín era un viajero; al recorrer tantos caminos los había llenado de sentido y de memoria, era este un poder humano; el otro, el del tiempo (conocía el pasado y el futuro) le venía de lo sobrenatural.

Dado que el episodio de la muerte de Merlín representa una creación original hispánica frente a la *Suite du Merlin* y la *Suite Vulgate*, será preciso hacer una breve revisión del proceso de formación textual del personaje y de la obra (capítulo uno). Y ya que toda construcción narrativa es una proyección imaginaria del espacio social, se plantea la necesidad de una aproximación a la percepción del espacio en el imaginario medieval (capítulo dos). Podremos entonces introducirnos al estudio de su configuración narrativa en la novela. El análisis de la construcción del espacio narrativo en el incunable de Burgos 1498 constituye el

objeto de estudio del capítulo tres. Se analizan aquí los diversos modos discursivos de significar el espacio, tanto en el nivel de la fábula como en el nivel de la intriga. Hasta qué punto la configuración espacial de la muerte de Merlín encauza la reinterpretación del contenido textual y la configuración de los espacios en la novela.

Merlín es un ser desgarrado, por naturaleza y por vocación, en él se conjuran esas contradicciones de la conciencia de las que hablaba Zumthor; errantes y perdidos en el espacio abstracto y vertiginoso que ha descubierto la ciencia, ahora más que nunca nos sentimos apegados a él. Su poder sobre el espacio expresa una vieja tensión, o mejor dicho, un anhelo no confesado: el de poder asimilarse a otro espacio: el humano o el divino. En Merlín se proyecta el sueño de nuestra propia importancia, la indefensa ternura de creer que somos necesarios. Merlín sí lo era, el horizonte lo necesitaba: su muerte prefigura la destrucción del reino elegido.

# 1 PROCESO DE FORMACIÓN TEXTUAL

## 1.1 La materia de Bretaña, la materia artúrica y la novela de caballerías

El problema de los orígenes de la novela y su definición ha suscitado amplias discusiones que no voy a tocar aquí. Para los efectos de este trabajo me interesa señalar el contexto en el que surge la novela cortés y el sentido en el que voy a utilizar este término.

“La novela –escribe Carlos García Gual- no está sujeta a una preceptiva literaria definida. Ni su construcción fue analizada por poética alguna en la Antigüedad ni desde luego en la Edad Media, donde la división de los géneros poéticos se basa en viejos criterios borrosos.”<sup>1</sup> La complejidad de la teoría literaria medieval aumenta porque parte de otros presupuestos, en cuya base se encuentra una concepción más amplia de los textos que se entienden como literarios: sermones, proverbios, aforismos, disputas. Los autores escriben para receptores de su propio tiempo y, por lo tanto, de acuerdo a los modelos narrativos de su tiempo o, al menos, partiendo de ellos; nadie quería romper nada, sino insertarse en la cadena de la tradición para que sus receptores pudieran establecer un pacto con el texto ofrecido.

El modelo inmediato del autor es la literatura de transmisión oral, de ahí que incluso los textos que no se pueden definir genéricamente desde la oralidad, como las novelas de caballerías, estén imbricados de elementos orales (la estructura tópica, por ejemplo, de origen nemotécnico, se da no sólo en el ámbito discursivo, sino en el de la intriga). En la novela el problema de la dimensión

---

<sup>1</sup> *Primeras novelas europeas*, Madrid, Istmo, 1990, p. 59.

tiene que ver con un problema de género, el que esté escrita está en función de la extensión.

Cuando surge la novela los referentes literarios más significativos son el cuento, la épica, la lírica, la crónica y, el flabiaux. En la sucesión histórica de los géneros literarios la novela ocupa el último lugar.<sup>2</sup> Al no estar tratada en ninguna de las poéticas clásicas y al no estar sujeta a reglas de composición fijas, la novela abarca un amplio espectro formal: verso y prosa, diálogo directo o epistolar, narración en primera persona o impersonal, descripciones líricas y digresiones filosóficas, lenguaje cotidiano o poético.

Híbrido proteiforme, pareciera ser que la novela devora los límites de los otros géneros; al carecer de una forma canónica y de la medida clásica, la novela va a tener la oportunidad de agrupar a otros géneros. Frente a las definidas formas literarias anteriores la novela se caracteriza por su “forma abierta”. Esta falta de medida y apertura formal llevó a O. Weinreich a justificar así la ausencia de este género en las poéticas antiguas: “Fruto de una ‘liaison’ entre el anticuado epos con la caprichosamente abigarrada historiografía helenística, la novela de amor griega era un bastardo que ninguna Arte Poética de la Antigüedad se atrevió a presentar en la buena sociedad literaria”.<sup>3</sup>

La novela cortés recoge temas de la épica y de la lírica, pero con un nuevo tono y una intención distinta. Frente a la épica se halla peor diferenciada que en el caso de las novelas antiguas, ya que éstas últimas siempre se escribieron en prosa. La novela cortés empieza por estar escrita en verso, y sólo en el siglo XIII tiene lugar la prosificación (si bien hay que notar que este verso es muy distinto al de la épica: el octosílabo pareado tiende a la prosa por su flexibilidad). A esto hay

---

<sup>2</sup> Lo mismo ocurrió en Grecia: épica, lírica, drama, relato histórico y filosófico, y en último término la novela. Después de la época de oro de la novela en Grecia, siglo II d. C., habrá que esperar hasta el siglo XII con la reconstitución del público culto, para una nueva época de esplendor.

<sup>3</sup> Cit. por C. G. Gual, *Orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, 1972, p. 34.

que agregar que también careció de un nombre específico, si bien a la larga se le fue ajustando el de *roman(z)*, término genérico utilizado para referirse a los ‘relatos en lengua vulgar’.

Desde el punto de vista temático se han destacado tres puntos de distinción entre la épica y la novela de caballerías:<sup>4</sup> 1) La diferencia entre gesta y aventura. Mientras que en la primera se combate por la patria y el héroe encarna un ideal nacional y comunitario; en la segunda, el caballero lucha en busca del beneficio personal: honor, renombre, amor de la dama. 2) Tradición de la poesía hereditaria, frente a la ficción de las novelas. Mientras que a la épica le es esencial la representación de una experiencia histórica; la novela, aunque pretenda cierta historicidad, no se halla ligada fijamente a una leyenda histórica tradicional; explora otros ámbitos de la realidad (inquisición psicológica, pintura de costumbres). 3) El tema del amor como una novedad de este género frente a la épica. En este aspecto, la novela contó con el precursor literario de la lírica amorosa: poesía trovadoresca y poesía clásica latina (de Ovidio principalmente). Ahora bien, como señala C. G. Gual, estas peculiaridades no dejan de aludir a un esquema ideal; en la práctica las distinciones teóricas se reflejan con menor nitidez, y en ella caben múltiples variaciones y gradaciones.<sup>5</sup>

La novela medieval no pudo heredar unas reglas de composición, porque no existían, pero sí una temática y una técnica literaria: *matière* y *sens*, contenido temático y significación, ésta última envolvía todo un método de interpretación.

Ahora bien, cuando se utiliza la expresión ‘libros de caballerías’, siempre se ubica el texto en el ámbito genérico de la ‘novela’. Prefiero llamarlas novelas de caballerías y no libros, porque me parece que el primer término me aclara un problema textual (el de la ubicación genérica) que no me resuelve el segundo. Hay quienes opinan que no es correcto llamar a estos textos ‘novelas’ porque no

---

<sup>4</sup> *Primeras novelas europeas*, pp. 59-66.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 66.

lo son en el sentido moderno del término, aunque, conceden, prefiguren a la novela moderna. Argumento que parece dejar de lado la libertad formal y el carácter proteico del género novela, que es el que justifica el poder estudiar estos textos diacrónicamente. Si entendemos por género aquella abstracción clasificatoria de grupos de textos que comparten características formales y de contenido, el término 'libro' resulta aún más confuso e impreciso. Hecha esta aclaración, podemos continuar.

A mediados del siglo XII se configura en Francia el roman, ya el desplazamiento semántico del término nos habla de su dinamismo como género: “una primera utilización adverbializada en la expresión *mettre en roman* (traducir a la lengua románica) fue sustituida por otra sustantivizada, *entreprendre un roman*, manifestándose así esa transformación según la que el roman dejó de ser traducción para convertirse en novela.”<sup>6</sup> El roman nace a la sombra de la historia y, sin oponerse a ella, elabora otro plano de construcción de la realidad: el de la ficcionalidad.

El florecimiento de la cultura cortesana está ligado a la aparición y el desarrollo del roman, pues surge la necesidad de producir obras escritas que introduzcan los conceptos y expresiones de esa comunidad, tal necesidad condujo a la práctica del mecenazgo, por la que muchos *litterati* pudieron dejar el ámbito eclesiástico e integrarse a los círculos laicos.

El marco de las cortes feudales, formado por las ricas mansiones señoriales y, posteriormente, por las cortes menores de castellanos que seguían la moda de los grandes, posibilitó la formación de un público culto (que no había existido en Europa desde el siglo VI) que protege y estimula a los compositores de esta naciente literatura en lengua vulgar. Las nuevas residencias laicas fueron el punto

---

<sup>6</sup> V. Cirlot, *La novela artúrica*, Barcelona, Montesinos, 1995, p. 10.

de encuentro en el que las obras se encargaron y realizaron.<sup>7</sup> La corte, como centro político, y la caballería, como institución social, serán el marco contextual en el que estos *romans* configuren el comportamiento de sus héroes y desarrollen la imagen ideal de la élite social bajo cuyo mecenazgo habían surgido. La conciencia de clase que durante el siglo XII desarrolló la sociedad caballeresca y cortesana implicó la creación de ‘signos de representación’ que además de reflejar su realidad y sus aspiraciones, estableciera las distancias entre su grupo y los otros de clase inferior: villanos, rústicos o burgueses. El autor del *Roman de Thèbes*, por ejemplo, especifica el público al que va destinada su obra (clérigos y caballeros),<sup>8</sup> y Chrètien de Troyes en su *Cligés* menciona al clérigo y al caballero como partes integrantes del esplendor de una misma cultura.

“El desarrollo de la literatura en lengua vulgar –escribe C. G. Gual– está básicamente ligado a la formación de un público literario, fenómeno nuevo en el siglo XII, formado por la clase de los caballeros”.<sup>9</sup> La consolidación de la clase de los caballeros, compuesta en su mayor parte por nobles recientes: ministeriales ascendidos a los rangos inferiores de la aristocracia, requiere del prestigio de la literatura para consolidarse como clase frente a eclesiásticos y villanos. Al romancear la cultura literaria latina, los clérigos la pusieron al alcance de los caballeros, una élite laica, que proporcionó el público culto y que sufragó el desarrollo de una literatura cortés en lengua vulgar. En esta clase privilegiada que forma el público de la novela cortés destaca la presencia de las damas, que darán

---

<sup>7</sup> Para el tema de la formación del público culto, véase E. Auerbach, *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1973.

<sup>8</sup> “[...] me deleita narrar un suceso digno de memoria. Cállense, a propósito de este mester, quienes no sean clérigos ni caballeros, puesto que igual capacidad tienen para escucharme que el asno para tocar el arpa. No hablaré de curtidores, ni de villanos, ni de carniceros, sino de dos hermanos cuya gesta contaré.” *Roman de Thèbes*, ed. de Paloma Gracia, Madrid, Gredos, 1997, p. 30.

<sup>9</sup> *Primeras novelas europeas*, p. 44.



el tono a la concepción de la cortesía presente en esta literatura, que tuvo como centros de desarrollo más importantes las cortes de Normandía y Aquitania.

La fuente inicial del roman fue el latín, pero la fórmula que desarrolla para la traducción es el octosílabo pareado, que a lo largo del siglo XII fue un elemento constitutivo del género y que se adaptaba mejor al nuevo modo de recepción (recitación y lectura). En este primer momento, en el que se entiende 'roman' como 'traducción', se escribieron un conjunto de obras, en su mayor parte anónimas, que se suelen clasificar en dos tipos: las crónicas rimadas (entre 1155 y 1180) y los *romans antics* (entre 1155 y 1170). Las primeras presentan una concepción de la historia distinta de la que cristalizó en los cantares épicos, donde la historia era entendida como *geste* (linaje o gesta); en cambio, al asimilar la literatura genealógica producida en las casas señoriales (s. XII), las crónicas rimadas van a procurar la construcción de un pasado glorioso para las familias que ambicionaban el poder político.<sup>10</sup>

Paralela a la labor cronística se escriben los *romans antics* (*Roman de Thèbes*, *Roman d'Eneas* y *Roman de Troie*) que configuran la denominada materia antigua. Concebidas como traducciones de la antigüedad clásica, tienen como finalidad principal la difusión del saber de la *auctoritas*. El anacronismo presente en los *romans antics* se justifica por la noción de *translatio*, según la cual las formas de poder y de civilización que han tenido lugar en momentos decisivos de la historia se pueden 'trasladar' de un mundo a otro. Por eso el poder caballeresco y el saber de los clérigos se entendieron como formas de civilización heredadas.

Si las crónicas rimadas y los *romans antics* parecen completarse y continuarse unos a otros es porque ambos están situados en la misma dimensión histórica, es decir, ambos revelan un plano equivalente de construcción de la realidad, a pesar de que los *romans antics* elaboren elementos no presentes en las crónicas

---

<sup>10</sup> El *Roman de Brut* (1115) de Wace y la *Estoire des ducs de Normandie* de Benoit de Sainte Maure (1170), por ejemplo.

(episodios amorosos y cortesés, pintura moral de los personajes). Pero la transformación del roman como traducción al roman como novela se da en los últimos decenios del siglo XII, y fue posible gracias a una mayor libertad (propiciada por el abandono del texto latino, así como por una menor presión de la *auctoritas*) y a una concepción distinta de la noción de veracidad.

Al identificarse el mundo artúrico con una realidad política y social que se deseaba imponer en el universo cortesano la exigencia actualizadora, fundamentada en la noción de *translatio*, hace coincidir la novela artúrica con la novela cortesana. De esa manera la ficción novelesca ‘cristaliza’ en la forma artúrica.

Además de la materia antigua, ofrecida por los textos en latín, existió otro tipo de materia, formada por una tradición artúrica construida desde la oralidad, que incidió en la elaboración de los *romans* y fue decisiva en la evolución posterior del género. Algunos autores reconocieron tácitamente la existencia de una literatura oral de origen celta que habrían utilizado en sus composiciones, Wace llama a esta materia ‘de los bretones’ y es muy probable que incorporara algunos episodios provenientes de estas leyendas (elementos de carácter mítico como la muerte de Arturo a manos de Mordred). Pero es Maria de Francia quien ofrece uno de los testimonios más seguros de la existencia de esta tradición oral bretona, al reunir, reelaborar y rimar los *lais*<sup>11</sup> que había oído a los bretones. A continuación cito el intento de definición de este tipo de materia propuesto por Cirlot:

Junto a la materia antigua comenzaron a elaborarse unas obras cuya acción se desarrollaba en alguna zona del mundo británico: Irlanda, Cornuailles, Bretaña “la menor” (o sea, la península armoricana), cuyos personajes ostentaban unos nombres procedentes de las lenguas célticas, del bretón, galés o gaélico. Todos estos relatos configuraron la “materia de Bretaña”

---

<sup>11</sup> Relatos breves (no excedían los mil versos) compuestos por los bretones para rememorar una *aventure* (“acontecimiento extraordinario”), iban acompañados de instrumentos musicales y su expresión lingüística debía ser el bretón.

cuyas posibles fuentes procedieron en su mayor parte de la oralidad, a diferencia de las fuentes de la materia antigua.<sup>12</sup>

Tres elementos configuran esta definición: la oralidad, la referencia espacial y la lengua a la que se adscriben los nombres de los personajes; se puede apreciar, por lo tanto, que el concepto de ‘materia’ no se limita únicamente al contenido. Ahora bien, la temática artúrica, constituye, dentro de la materia de Bretaña, una vertiente específica (fijada, además en un texto escrito en lengua culta, por Geoffrey de Monmouth), pero no la agota, la identificación de la materia artúrica con la de Bretaña ocurre en el momento en que la figura del rey Arturo aglutina y asimila materiales que inicialmente le eran ajenos.<sup>13</sup> Existe otro conjunto de obras que también forman parte de la materia de Bretaña: las referidas a la leyenda de Tristán y los *lais* y *cortes* de María de Francia.

El distinto tratamiento que recibió la leyenda tristaniana testimonia la libertad con que los escritores utilizaron sus fuentes, desprendidas ya del ‘argumento auctoritas’ y fluctuantes debido a su carácter oral (la ausencia de un autor ofrecía una libertad mucho mayor). Así, mientras Bérroul se apega a la leyenda original, Thomas d’Angleterre adecua la historia a la concepción del amor cortés; el espíritu que domina la obra del primero es irónico, el del segundo es trágico. Indicios de la libre voluntad de estos autores para elegir la materia y para interpretar un mismo argumento. Pero esta libertad se constata, fundamentalmente, en la elección del plano de construcción de la realidad que los escritores franceses eligieron para situar la leyenda tristaniana, que no fue el de la veracidad histórica, como habían hecho con la materia artúrica:

En la leyenda tristaniana comienza a emerger un plano de la veracidad distinto al de las crónicas rimadas (donde la verdad es histórica y se justifica por el documento utilizado) y al de los *romans artics* (donde la verdad de la

---

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. 39.

<sup>13</sup> J. Frappier ha demostrado como en un principio, ambos términos no eran sinónimos, véase “La matière de Bretagne: ses origines et son développement”, en *GRLMA*, vol. IV/1, p.184.

historia se argumenta por el autor citado). La veracidad comienza a inscribirse en la dimensión estructural que un escritor sabe conceder a un roman.<sup>14</sup>

En un principio la materia tristaniana estaba al margen de la artúrica, el mundo del rey Marc ofrecía un espacio alterno al de Arturo, pero el prestigio de éste último fue aglutinando materiales y ya Béroutl introduce a Arturo en su roman, pero ello no debe llevar a confundir ambas materias, aunque pertenecientes las dos a la de Bretaña.

Otra aportación esencial de la materia de Bretaña es la elaboración que hace de lo maravilloso. Éste ámbito no se asume únicamente como una dimensión heredada de los temas de procedencia bretona, sino que se reflexiona de manera innovadora sobre él. El mejor ejemplo lo ofrecen los *cortes* de María de Francia, en los que reelabora el material y los motivos provenientes de los *lais*. La condición 'excepcional' del hecho narrado y su ubicación en otro tiempo y espacio, le permite introducir la dimensión de lo maravilloso en personajes, acciones y lugares, inicialmente ajenos a este ámbito. El plano de construcción de la realidad que asume lo maravilloso como verídico se perfecciona y se introduce un nuevo motivo que carecía de antecedentes en las literaturas célticas y que creará una estructura en la literatura posterior: la figura del hada que rapta al héroe y lo lleva al Otro mundo, que a partir de María de Francia se encontrará reiteradamente en la literatura. Pero quizá la innovación más profunda en este ámbito resida en la adaptación del mundo maravilloso a la ideología cortesana y caballeresca; el universo cortesano se convierte así en un ideal que reviste formas maravillosas.

Al relegar la noción de veracidad a un segundo plano y al permitir un mayor distanciamiento del autor hacia sus fuentes (debido también al carácter oral de éstas), la materia de Bretaña constituyó un paso decisivo en la

---

<sup>14</sup> V. Cirlot, *op. cit.*, p. 43.

transformación del roman, desplazó a la materia antigua en los años setenta del siglo XII y permitió que la ficción novelesca surgiera a su sombra.

La distinción de los tres ámbitos literarios que hacia el 1200 hiciera Jean Bodel en su poema épico *La Chanson des Saisnes*, fue citada frecuentemente por los historiadores de la literatura de la época:

Ne sont que trois matieres a nul home antandant:  
De France et de Bretaigne et de Rome la Grant;  
Et de ces trois matieres n'i a nule semblant.  
Li conte de Bretaigne sont si vain et plaisant;  
Cil de Rome sont sage et de san aprenant.  
Cil de France sont voir chascun jor apparant (vs. 6-11)<sup>15</sup>

Esta división corresponde al triple origen del material, pero también a un espíritu propio característico, que se manifiesta ya en los calificativos: 'sabia y educativa' para la materia de Roma, pues transmitía el saber de la Antigüedad greco-latina; 'verdadera' la materia de Francia, por tratarse de la épica tradicional francesa, centrada alrededor de la figura de Carlomagno; y 'ligera y agradable' la materia de Bretaña, por las razones que ya anotamos antes. La 'materia' configura una amalgama de textos imbricados y un corpus de versiones entrelazadas que sirven de fuente para nuevas composiciones.

## 1.2 La configuración del personaje y los textos

El personaje de Merlín se configura gradualmente, a base de aportes sucesivos que lo dotan de una personalidad cada vez más compleja. Dicha complejidad es el resultado de dos procesos fundamentales; por un lado, en el personaje confluyen diversas individualidades, ya históricas, ya legendarias, y no únicamente

---

<sup>15</sup> "Sólo hay tres materias para cualquier hombre sabedor: /la de Francia, la de Bretaña y la de Roma la grande;/y ninguna de estas tres materias se parece a las otras./Las historias de Bretaña son ligeras y agradables;/Las de Roma son sabias y educativas./Las de Francia son verdaderas". J. Bodel, *La Chanson des Saisnes*, ed. de A. Brasseur, Ginebra, Librairie Droz, 1989, vol. I, vv. 6-9.

celtas: mago, profeta, bardo, loco, consejero de reyes. Por otro lado, en la medida en que gana importancia en los relatos en los que aparece, su figura se noveliza y profundiza. En este proceso influirá decisivamente el interés personal de cada reelaborador, que no siempre logrará coordinar las distintas tradiciones en las que se ubicaba al mago con su enfoque particular.

### 1.2.1 Las fuentes celtas

Las primeras menciones del personaje se remontan a antiguas tradiciones orales del folclor y literatura celtas.<sup>16</sup> Las noticias escritas más antiguas que se conservan proceden del *Affallenau* (*Los marzanos*), poema en tres estrofas inserto en el *Libro negro de Carmarthen*, datado hacia el 1200, pero cuya composición se remonta a una redacción temprana, fechada entre el 850 y el 1050 aproximadamente.<sup>17</sup>

Existen, además, cinco poemas galeses que, junto con el *Affallenau*, permiten reconstruir el estado arcaico de la leyenda, aunque todos ellos se conservan en manuscritos tardíos, su composición se sitúa alrededor del siglo VII: el *Hoianau* o *Saludos*, el *Cerdito e Ymddiddan Myrddin a Thaliesin* o *El diálogo de Myrddin y Thaliesin*, (estos dos insertos en el *Libro Negro de Carmarthen*); el *Cyfoesi Myrddin a Gwenddydd* o *La conversación de Myrddin y su hermana Gwenddydd*, el *Gwasgargerdd Fyrrdin yn* y *Bedd* o *La canción entonada por Myrddin en la tumba* (estos dos incluidos en el *Libro Rojo de Hergest* (h. 1400); también se conservan en fragmentos de principios

---

<sup>16</sup> Su antigüedad se remonta a los cantos célticos de los 'filid' o poetas compañeros de los druidas. Literatura oral que sobrevivió gracias a que en el siglo VII, el entonces jefe de los 'filid' recopila las canciones legendarias que la constituyen. Como recuerda Justo García Morales, de su antigüedad habla la existencia de una tradición según la cual las Sombras vinieron del reino de los muertos para ayudar en su empresa al nuevo redactor, véase *El Baladro del Sabio Merlin*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1956, p. xii.

<sup>17</sup> C. Alvar, *Historia de Merlin*, Madrid, Siruela, 1991, p. X.

del siglo XIV); y el *Peirian Faban* o *La juventud exigente* (en un manuscrito del siglo XV).

Myrddin<sup>18</sup> es presentado aquí como un personaje del siglo VI, combate en la batalla de Arfderydd<sup>19</sup> al lado de su señor Gwenddolau. Al morir éste a manos de las tropas enemigas capitaneadas por Rhydderch, Myrddin enloquece, abandona a su esposa Gwenddydd, hermana de Rhydderch, y huye al bosque de Celydon, donde permanece escondido durante quince años, a salvo de la persecución de su cuñado.

La capacidad profética y la atracción de Myrddin por las manzanas son rasgos frecuentemente mencionados. Una de las baladas tradicionales recogidas por H. de Villamarqué<sup>20</sup> cuenta cómo este amor por las manzanas lo lleva a caer en una trampa: una vieja bruja deseaba casar a su nieto con la hija del rey, la única condición para llevar a cabo tal proyecto era que a la boda asistiese el habitante de los bosques, Myrddin. La bruja logra atraerlo con manzanas. El motivo nos suena familiar.

En Escocia existen tres relatos emparentados con el Myrddin galés. La *Vida de San Kentigern* (s. XIII), de Joceline de Furness, en el que el profeta Lailoken anuncia la muerte del rey Rederech. *Lailoken y Kentigern*, conservada en un manuscrito tardío (s. XV), cuenta cómo Lailoken (o Merlynum), responsable de las muertes ocurridas en una batalla, tiene una visión por la cual enloquece; su condena será vivir para siempre en los bosques, a donde será conducido por un demonio. En el mismo manuscrito se encuentra el relato *Lailoken y Meldred*,

---

<sup>18</sup> Nombre que recibe Merlín antes de la intervención de Geoffrey de Monmouth. Según Phillimore, este nombre sería el resultado de la vinculación de la historia con la ciudad de Carmarthen: Caer-Myrddin o Caer-fyrddin, 'Fortaleza de Myrddin'; véase C. Alvar, *Historia de Merlín*, p. ix.

<sup>19</sup> Fechada en el 573 por los *Annales Cambriae*.

<sup>20</sup> Citado por Santiago Gutiérrez, *Merlín y su historia*, Madrid, Alianza, 1999, p. 48.

añadido a la historia anterior que intenta explicar las causas de la muerte de Lailoken.

También en Irlanda se encuentran ecos de este Myrddin galés: *Fled Díin na nGéd* (*El banquete de Díin na nGéd*), *Cath Maige Rátha* (*La batalla de Moira*) y *Buile Suibne* (*La locura de Suibne*). El protagonista en estos relatos, Suibne Geilt, rey de Dál nAraide, enloquece al perder una batalla y termina en los bosques, donde al amparo de un árbol (un tejo) logra refugiarse.

Las fuentes celtas no asocian a Merlín con Arturo. Desde los estados iniciales de la leyenda permanecen constantes tres elementos: la locura, la capacidad profética y la vinculación con un árbol: un manzano en el *Affalenau*, un tejo en el *Buile Suibne*. Además, se puede constatar que ya en los orígenes la tradición se escinde en dos caminos paralelos: uno conduce al Merlín Ambrosio que resuelve el enigma de la torre de Vortigern; y otro, al Merlín Silvester, loco y habitante de las profundidades de los bosques.

### 1.2.2 La *Historia Regum Britanniae* y Geoffrey de Monmouth

En la *Historia Brittonum* de Nennius, historiador del siglo IX, aparece un niño llamado Ambrosio que descubre lo que esconden los cimientos de una torre (dragones) y hace diversas profecías al rey. Pero es a Geoffrey de Monmouth a quien se debe la creación del personaje, tal y como lo conocemos hoy. Es él quien reelabora los materiales del folclor celta, esboza al personaje de Merlín y lo vincula definitivamente al universo artúrico. Merlín aparece en sus tres obras conocidas: las *Prophetiae Merlini* (o *Libellus Merlini*), la *Historia Regum Britanniae* (1135) y la *Vita Merlini*.

Monmouth fija definitivamente el nombre del personaje (al latinizar el galés Myrddin) e introduce el motivo del ícubo que fecunda a la madre del profeta (en



Nennius se trataba únicamente de un niño sin padre). Su obra muestra las últimas vacilaciones sobre la doble personalidad que estaría en el origen de la leyenda: el Merlín ‘profeta de Vortigern’ y el Merlín Silvester. En la *Historia Regum Britanniae* “por tres veces se le llama Ambrosius, y todas en presencia de Vortigern, lo cual lo hace continuador del niño sin padre de Nennius, aún no asimilado del todo al Merlín Celedonio, contemporáneo del rey Arturo”.<sup>21</sup>

La *Historia Regum Britanniae* se inserta en la corriente historiográfica de los siglos XII y XIII, caracterizada por el intento de los historiadores por enlazar los orígenes de las dinastías reales de su época con la tradición clásica; ante la escasez de fuentes escritas recurrieron al empleo de fuentes orales, que no por ser más o menos imaginativas dejaron de ser consideradas en la composición de una obra histórica.

De la *Historia* se conservan alrededor de doscientos manuscritos. Su difusión fue considerable e influyó en la historiografía y en la literatura posterior:

a pesar de las denuncias de falsedad del historiador William of Newburgh y las dudas e ironías de Giraldus Cambrensis, pocas obras medievales están libres de su influencia. Sobre todo a partir del renovado interés por los escritos de Monmouth –por otra parte no exento de manipulación política-, que sucedió al ascenso de la dinastía Tudor. Ésta usará la propaganda para legitimar el derrocamiento de la casa de Lancaster, en 1481, haciéndola descender del mítico Bruto y de sus sucesores, los soberanos bretones.<sup>22</sup>

La *Historia Regum Britanniae* ordena la actuación de Merlín alrededor de cuatro motivos principales:

- 1) en torno a la figura de Vortigern:
  - a) desarrollo del episodio de la torre que cae y de la lucha de los dragones

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 33. El Merlín Celedonio es el Merlín Silvester, emparentado con la figura del homo silvester. Se le llama Celedonio por habitar el bosque que lleva ese nombre.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 30. Por lo que respecta a la literatura (fuera del ámbito de la materia artúrica), inspiró a autores como Shakespeare, Spenser, Milton, Tennyson y Wordsworth.

- b) profecías
- 2) en torno al servicio de Aurelio Ambrosio y Úter Pendragón:
  - a) transporte de las piedras de Stonehenge
  - b) mediación en los amores del rey e Igerna.

Estos cuatro núcleos significativos sustentan la primera fase del personaje de Merlín como integrante de la historia artúrica. Las sucesivas reelaboraciones la irán enriqueciendo. La función de Merlín dentro de la *Historia* es facilitar la llegada de la gloria de Bretaña, por ese motivo desaparece antes del advenimiento de Arturo. El destino de Merlín como consejero de reyes y no como rey queda aquí fijado; de esta manera su intervención se podía prolongar hasta el inicio de los tiempos artúricos.

Pero Geoffrey también explora la otra cara de la leyenda en la *Vita Merlini*. Si en la *Historia* nos presenta la figura del ‘profeta de Vortigern’; en la *Vita*, tenemos al Merlín Silvester y loco, más cercano a los relatos gaélicos.<sup>23</sup> Un tratamiento tan dispar del ‘mismo’ personaje por el autor ha dado origen a diversas explicaciones. La más aceptable<sup>24</sup> es la que supone que al momento de escribir las *Prophetiae* y la *Historia*, Geoffrey sólo dispondría de la información proveniente de Nennius (que vincula a Ambrosius con el niño sin padre, profeta de Vortigern). Años más tarde, al escribir la *Vita Merlini*, Geoffrey habría tenido acceso al material legendario que circulaba sobre el mago, mismo que le pudo llegar por vía eclesiástica.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Alrededor de este sustrato nativo se agrupan otras fuentes de naturaleza diversa, como cuentos talmúdicos, relatos orientales y obras impregnadas del espíritu de la clerecía. Ver Frappier, *La matière de Bretagne*, p. 193.

<sup>24</sup> Ver J. J. Parry y R. A. Caldwell, “Geoffrey of Monmouth”, en *ALMA*, pp. 90-91.

<sup>25</sup> “El interés que las historias de Merlín suscitaban por aquella época estaría relacionado con el proyecto de David of Cumbria, rey de Escocia desde el año 1124, de reinstaurar el antiguo obispado de Glasgow. Con este propósito, convocó una asamblea destinada a discutir argumentos que fundamentasen la decisión. Entre las evidencias argüidas se encontraba la *Vida de San Kentigern*, el antiguo obispo de la diócesis, con quien [...] se relacionaba aquel Lailoken [...] orate solitario equiparable al Myrddin galés. Sería a través de asistentes a estas reuniones

La *Vita* sólo se ha conservado completa en un manuscrito. A diferencia de la *Historia Regum Britanniae*, tendrá escasa repercusión; los aspectos fundamentales con los que caracteriza al personaje (su locura, su condición real,<sup>26</sup> o el entorno en el que sitúa al personaje: su familia y amigos) se difuminan frente a la personalidad del Merlín ‘profeta de Vortigern’ de la *Historia*, no logrando incorporarse al ciclo Bretón, pues será a través de la *Historia* y no de la *Vita* que se encauce la transmisión de la materia de Bretaña.<sup>27</sup>

### 1.2.3 Wace y el *Roman de Brut*

En 1155 el escritor normando Robert Wace termina la traducción al francés del libro de Monmouth. Llamó a su crónica *Geste des Bretons*, pero es mejor conocida como *Roman de Brut*. Más que una traducción es una reelaboración libre de la *Historia Regum Britanniae*,<sup>28</sup> aunque el personaje conserva las pautas principales que caracterizaban a su antecesor; las principales modificaciones se dan en el tratamiento de los mismos motivos.

El paso de estos materiales del latín a la lengua vulgar contribuyó a su difusión en un ámbito cortesano (promotor de una nueva literatura), trascendiendo el círculo de la erudición clerical en el que había nacido.

---

como llegaron a Geoffrey las noticias folclóricas que le sirvieron para componer esta última obra suya”. S. Gutiérrez, *Historia de Merlín*, p. 47

<sup>26</sup> El aspecto más novedoso del personaje en la *Vita Merlini* es que desempeña el papel de rey (función implícita en los poemas de la tradición oral celta). Será ésta la última obra de la tradición textual en la que aparezca la figura del Merlín soberano.

<sup>27</sup> La pervivencia de otros motivos de la *Vita* (como la profecía de la triple muerte o los cuentecillos intercalados) se explica por la intervención de Robert de Boron, quien los incluye en su *Merlin*.

<sup>28</sup> La fuente principal de Wace no fue la versión vulgata de la *Historia Regum Britanniae*, sino una variante que presenta discrepancias considerables, y de la cual sólo se han conservado algunos manuscritos.

#### 1.2.4 Chrétien de Troyes

Pero aún más decisivo que Monmouth resultará la obra de Chrétien de Troyes, por la que la materia artúrica alcanzará su madurez. En las cinco obras conocidas del autor (*Erec et Enide* (h. 1165 o 1170), *Cligès* (h. 1170 o 1176), *Yvain ou le Chevalier au Lion* y *Lanzarote ou le Chevalier de la Charrete* (h. 1177 o 1181), y el *Perceval ou li contes del Graal* (h. 1181 o 1191) el mundo de Arturo y sus caballeros se convierten en paradigmas del espíritu de cortesía surgido del *fin'amor* occitano.

Con el *Perceval ou li contes del Graal*, que Chrétien deja inacabado, se inicia el tema de los enigmas del Santo Grial, que dará lugar a una serie de continuaciones en el siglo XIII. El *Perceval* es la última y la más larga novela de Chrétien; en ella aparece por primera vez el tema del Grial y se plantea el pasado de los personajes (con el tema de la infancia del héroe y su adolescencia). De esta manera se perfila lo que ocurrirá después con el fenómeno de la ciclificación de la materia artúrica, que parte de la intención de contar la historia completa: el origen, la trayectoria, el destino final (el tema de Grial guiará este desarrollo).

Chrétien no menciona a Merlín en ninguna de sus obras. Tal vez porque un personaje con tales poderes proféticos no convenía a la tensión dramática que caracteriza su producción literaria.

#### 1.2.5 Robert de Boron y la ciclificación de la materia artúrica

A principios del siglo XIII se escribieron tres continuaciones que van a dar un pasado, un origen, una trayectoria y un destino a los héroes de la materia de Bretaña. Robert de Boron es el precursor de la disposición cíclica de la materia artúrica y el que establece definitivamente la interpretación religiosa del Grial, que en Chrétien era ambigua.

La trilogía de Boron (h. 1200) constituye el primer ciclo, también conocido como *Li livres dou Graal*: *El Roman de l' estoire du Graal* o *Joseph d' Arimathie*, narra los primeros tiempos del Grial, su historia y la del linaje encargado de su custodia, el de José de Arimatea. *Merlin*, obra que continua la historia del Grial en los tiempos de Arturo, cuenta el nacimiento del profeta, el reinado de Uterpendragón y el inicio del de Arturo. Y finalmente el *Perceval*,<sup>29</sup> que concluía con la destrucción del reinado de Arturo y daba fin a la aventura del Grial.

De la obra de Boron, originalmente escrita en verso, sólo se han conservado algunos fragmentos: el *Joseph d' Arimathie* (íntegro, más de tres mil versos) y un breve fragmento del *Merlin* (los primeros 502 versos), ambos en un único manuscrito de finales del siglo XIII (el BNfr. 20047): La obra se ha transmitido a través de prosificaciones posteriores. Una trilogía en prosa atribuida al mismo autor se conserva en dos manuscritos (el BNfr. 4166 o Didot, y el ms. E 39 de la Biblioteca Estense de Módena). Es gracias a esta redacción en prosa, mejor conocida como el *Didot-Perceval*, que se ha logrado reconstruir la trilogía en verso de Boron.

El tema del Grial inaugura el uso de la prosa en el *roman*: “si la búsqueda del Grial se interpreta como la búsqueda de Dios, entonces, como en la Biblia, su expresión literaria debe ser la prosa”:<sup>30</sup>

La obra de Boron resulta decisiva en la evolución del personaje: .  
El diferente espíritu que alienta el *Merlin* abre un abismo que lo aleja de su antecedente. En efecto, a pesar de que Wace avanza en la poetización de la materia respecto a la obra de Geoffrey, aún prevalece el carácter de crónica histórica. Si bien Boron no logra desprenderse del todo del estilo cronístico, profundiza en la novelización de los materiales y desplaza el núcleo de la obra. Hasta entonces había sido la narración del apogeo y la ruina de la nación bretona; ahora, la gloria que alcance Bretaña será el cumplimiento del plan divino que hace de esta tierra el escenario donde ha de manifestarse la maravilla del Santo Grial.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Del *Perceval* sólo queda una redacción en prosa conocida como el Didot-Perceval.

<sup>30</sup> P. Gracia, art. cit., p. 5.

<sup>31</sup> S. Gutiérrez, *Merlín y su historia*, pp. 99-100.

Merlín deja de ser el profeta de la esperanza bretona y se convierte en el profeta de Dios. De ahí que se cuente la historia de sus orígenes y se enriquezcan los pasajes consagrados al profeta, no sólo para aportar una mayor solidez a la narración, sino para darle al personaje una mayor continuidad a lo largo del relato. La figura de Merlín enlazará así la epopeya del Grial desde el tiempo de José de Arimatea hasta el tiempo del rey Arturo. Como servidor de la Iglesia, émulo de los profetas bíblicos, Merlín estará destinado a tener un papel positivo por el cual podrá redimir su procedencia infernal; será, por lo tanto, un ser esencialmente religioso y benéfico.

También se debe a Boron el haber dado a la Mesa Redonda, institución típicamente caballeresca, una significación religiosa: como expresión de una caballería mitad terrena, mitad celestial, su fundación es una forma de ganar el amor de Dios y ya no sólo un símbolo de igualdad entre los caballeros. Establece además una continuidad entre las Mesa de la Última Cena, la del Santo Grial (construida por José de Arimatea), y la Mesa Redonda. La tres Mesas son un símbolo de la Trinidad y narrativamente contribuyen a marcar la continuidad estructural de la trilogía.

### 1.2.6 El Ciclo Vulgata

El tema del Grial permitió la configuración de los grandes ciclos artúricos en prosa; se trata de verdaderas summas sobre el universo artúrico. Ambicionaron narrar 'la historia completa', desde sus orígenes, para hacer comprensible la singularidad del reinado de Arturo y las causas de su destrucción.

Entre 1225 y 1230 se compuso el ciclo de la *Vulgata* o *Lancelot-Graal*, con el que, al tiempo en que la novela cortés alcanza su madurez formal, se refleja la crisis del mundo cortés desde una perspectiva religiosa que desvela la vanidad del

sentido caballeresco mundano de la vida. El ciclo concluye con el final trágico del universo artúrico.

La obra es anónima y sus proporciones son tales que hacen difícil creer en la ejecución de un autor único, sin contar que los estilos y el espíritu entre cada una de sus partes es distinto. J. Frappier emitió la hipótesis, hoy generalmente aceptada, de un “arquitecto único” de todo el ciclo, que habría trazado las líneas maestras y armonizado los relatos elaborados por varios escritores.

El ciclo de la *Vulgata* está formado por las siguientes obras:

1. *Estoire dou Saint Graal* (toma como base el *Joseph* de Boron y lo amplía)
2. *Estoire de Merlin* o *Suite-Vulgate* (compuesto por el *Merlin* de Boron más una continuación conocida con el nombre de *Suite-Vulgate*)
3. *Lancelot en prose*
4. *Quête dou Saint Graal*
5. *Mort Artu*

El *Lancelot en prose*, la *Quête dou Saint Graal* y la *Mort Artu*, se escribieron primero y en este orden, constituyendo el núcleo central del ciclo. La *Estoire dou Saint Graal* y la *Suite-Vulgate* se redactaron después, aunque narren acontecimientos anteriores; se escribieron con la finalidad de explicar o contar el origen de eventos narrados en las otras partes del ciclo.

Más tarde se compilan las dos versiones del *Tristan en prose*, por las que se introduce la figura de Tristán en el universo artúrico.

#### 1.2.6.1 *La Suite-Vulgate*

La *Suite-Vulgate* fue lo último que se escribió del ciclo. En ella se narran episodios que preparan textos posteriores de la *Vulgata* (según el orden cronológico de la historia). Se escribe para llenar la laguna existente entre el fin de

la narración del *Merlin* de Boron (advenimiento de Arturo)<sup>32</sup> y el inicio del *Lancelot en prose* (apogeo de su reinado). El fin de la *Suite-Vulgate* es la introducción por excelencia al *Lancelot*, de ahí los constantes envíos a las otras partes del ciclo.

La *Suite-Vulgate* conecta la historia del profeta con el apogeo del reinado de Arturo. Aunque trató de explicar acontecimientos futuros,<sup>33</sup> no supo explotar el potencial profético de Merlín, como lo hizo Boron; la *Suite-Vulgate* es mucho más parecida a una crónica, casi el 80% de la obra está dedicada a narrar campañas militares, si bien intercala el relato de los orígenes. Aquí el Grial tiene muy poca importancia, ya no se habla de su aspecto sagrado. La actividad profética de Merlín se reduce casi exclusivamente a anunciar batallas, y se enfatiza su aspecto diabólico, probablemente por eso se convierte en el Merlín enamorado, en un Merlín humano. En efecto, la *Suite-Vulgate* revela por primera vez un aspecto del carácter merlinesco hasta entonces desconocido: su atracción por las mujeres. A diferencia de lo que ocurrirá en la *Suite du Merlin*, la atracción entre Merlín y la Dama del Lago será recíproca.

### 1.2.7 El ciclo de la *Post-Vulgata*<sup>34</sup>

Entre 1230 y 1240 se redacta el tercer ciclo, la *Post-Vulgata*, que narra ordenadamente la historia del Grial, la de Merlín y la de los caballeros de la Mesa Redonda, desde los orígenes hasta la destrucción del reinado de Arturo. En su composición emplea materiales de la *Vulgata*, de Boron y del *Tristan en prose*. Desafortunadamente, del ciclo sólo quedan algunos fragmentos en francés, pero

---

<sup>32</sup> Es muy probable que el libro de Boron terminara con el coronamiento de Arturo. Ver. F. Bogdanow, "La trilogie de Robert de Boron: le *Perceval* en prose", en *Grundriss der romanische Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, 1978, vol. IV/1, p. 515.

<sup>33</sup> Como el por qué, cuándo, cómo y dónde del matrimonio de Arturo, del amor entre Merlín y Viviana, o del nacimiento de Mordred.

<sup>34</sup> En este apartado sigo el artículo ya citado de Paloma Gracia, pp. 5-15.



se ha podido reconstruir a partir de las versiones o adaptaciones en otras lenguas, fundamentalmente españolas. El ciclo estaría formado por los siguientes materiales:

1. *Estoire del Saint Graal* (tomada de Boron y modificada)
2. *Suite du Merlin* (compuesta por el *Merlin* de Boron y una continuación: la *Suite du Merlin*)
3. *Quête dou Saint Graal* más una *Mort Artu*

#### 1.2.7.1 Reconstrucción

El mayor problema de la *Post-Vulgata* es que no se conserva ningún manuscrito que abarque todo el ciclo, sólo quedan testimonios incompletos de algunas de sus partes; muchas veces se trata de folios que pertenecen a compilaciones de otras continuaciones. Algunas secciones que no se conservaron en la lengua original se reconstruyeron a partir de las siguientes versiones hispánicas:

1. *Josep Abaramatia* (adaptación portuguesa de la *Estoire del Saint Graal Post-Vulgata*).
2. *El Baladro del sabio Merlin* (adaptación castellana de la *Suite du Merlin*).
3. *A Demanda do Santo Graal* y *La Demanda del sancto Grial* (adaptaciones portuguesa y castellana de la *Quête y Mort Artu Post-Vulgata*).

La reconstrucción del ciclo comenzó con la identificación de manuscritos que inicialmente habían sido considerados parte de la *Vulgata*. Gaston Paris demostró la existencia del ciclo y sentó las bases para la identificación de sus componentes;<sup>35</sup> a partir del estudio del manuscrito Huth, mejor conocido como

---

<sup>35</sup> En el prólogo a su edición del ms. Huth. Ver Gaston Paris y Jacob Ulrich, ed., *Merlin. Roman en prose du XIII siecle*, París, S.A.T.F., 1886, 2 vols.

*Suite du Merlin*, inicia el proceso de identificación de fragmentos de la *Post-Vulgata* dispersos en otros manuscritos.

Los estudios de la *Post-Vulgata* posteriores a París se han centrado en tres líneas de investigación:<sup>36</sup> a) establecimiento de su estructura, b) identificación de nuevos fragmentos en otros manuscritos, y c) estudio de las relaciones entre los ciclos. Desde entonces el mayor progreso en el conocimiento de la *Post-Vulgata* se debe a los trabajos de Fanni Bogdanow, quien en su *The Romance of the Grail*,<sup>37</sup> reconstruye la línea argumental del ciclo, analiza sus partes y sus fuentes y da una interpretación de conjunto. Además de las redacciones peninsulares, para la reconstrucción del ciclo toma en cuenta los siguientes manuscritos franceses:

1. Para la *Suite du Merlin*.<sup>38</sup>

- el ms. Cambridge (Additional ms. 7071, de la University Library de Cambridge)
- el ms. Huth (hoy Additional ms. 38117, del British Museum de Londres), ambos incompletos.
- el ms. 112 de la Bibliothèque Nationale de París; que contiene, en el Livre II, un fragmento de la *Suite*,<sup>39</sup> y en el Livre III, una continuación de la *Suite*. Ésta última

---

<sup>36</sup> Para estudios de conjunto véase: Roger Lathuillère, "Le Roman du Graal postérieur à la Vulgate (Cycle du Pseudo-Robert de Boron)", en *Le roman jusqu'à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle*, Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters, Heidelberg, Carl Winter, IV/ I, 1978, pp. 615-622; y James Douglas Bruce, *The Evolution of Arthurian Romance. From the Beginnings Down to the Year 1300*, Göttingen, 1928; reimpr. por Slatkine, Reprints, Ginebra, 1974.

<sup>37</sup> Fanni Bogdanow, *The Romance of the Grail. A Study of the Structure and Genesis of a Thirteenth-Century Arthurian Prose Romance*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press y Barnes & Noble, 1966. Véase también, de la misma autora, "The *Suite du Merlin* and the Post-Vulgate *Roman du Graal*", en *Arthurian Literature in the Middle Ages*, ed. Roger S. Loomis, Oxford, Clarendon Press, 1959, pp. 325-335.

<sup>38</sup> Véase F. Bogdanow, "Essai de classement des manuscrits de la *Suite du Merlin*", *Romania*, LXXXI, 1960, pp. 188-198.

<sup>39</sup> Cedric E. Pickford, *L'Évolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Âge*, París, 1960. H. Oskar Sommer, publicó la sección correspondiente a este ciclo bajo el título *Die Abenteuer Gawains, Ywains und Le Morbolts mit den drei jungfrauen*, en *Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie*, 47, Halle, Max Niemeyer, 1913.

se puede encontrar también en el ms. 12599 de la Bibliothèque Nationale de Paris.<sup>40</sup>

## 2. Para la *Quête y Mort Artu Post-Vulgata*:<sup>41</sup>

- el ms. 112 (Livre IV) y ms. 340, para la *Quête*

- el ms. 343 para la *Mort Artu*.

Los tres manuscritos se conservan en la Bibliothèque Nationale de Paris. Otro fragmento de la *Quête* fue descubierto en los archivos de Bolonia por Monica Longobardi;<sup>42</sup> y Bogdanow identificó recientemente otras secciones de la *Mort Artu* en Ginebra: (Bodmer 105)<sup>43</sup> y en Oxford (Bodleian Library, Rawlinson D 874).<sup>44</sup> También se han encontrado pasajes del ciclo en algunos manuscritos de la segunda versión del *Tristan en prose*.<sup>45</sup>

---

<sup>40</sup> Publicado por Fanni Bogdanow, *La Folie Lancelot*, en *Beihfte zur Zeitschrift für Romanische Philologie*, 109, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1965.

<sup>41</sup> Para su edición de la *Quête*, Fanni Bogdanow suple las partes perdidas del original con versiones hispánicas, véase *La versión Post-Vulgate de la Queste del saint Graal et de la Mort Artu*, París, Picard, SAFT, 1991, tomos I, II y IV. En el tomo I hace un estudio de la tradición manuscrita de la obra. Para una visión global véase, de la misma autora, "The Relationship of the Portuguese and Spanish *Demandas* to the extant french manuscripts of the Post-Vulgate *Queste del Saint Graal*", *Bulletin of Hispanic Studies*, LII, 1975, pp. 13-32; y "The Post-Vulgate *Mort Artu* and the Textual Tradition of the Vulgate *Mort Artu*", en *Estudios Románicos dedicados al prof. Andrés Soria Ortega*, ed. Jesús Montoya Martínez y Juan Paredes Núñez, Granada, Universidad de Granada, 1985, vol I, pp. 273-290.

<sup>42</sup> M. Longobardi, "Un frammento della *Queste della Post-Vulgata* nell' archivio di stato di Bologna", *Studi Mediolatini e Volgari*, XXXIII, 1987, pp. 5-24.

<sup>43</sup> F. Bogdanow, "Another manuscript of a fragment of the Post-Vulgate *Roman du Graal*", *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthuriennne*, XXVIII, 1976, pp. 189-190.

<sup>44</sup> F. Bogdanow, "A Hitherto Unkown Manuscript of the Post-Vulgate", *French Studies Bulletin*, XVI (1985), pp. 4-6, y "A Newly Discovered Manuscript of the Post-Vulgate *Queste del Saint Graal* and Its Place in the Manuscript Tradition of the Post-Vulgate", en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, IV, 1991, pp. 347-370.

<sup>45</sup> F. Bogdanow, "L'iventio du texte, intertextualité et le problème de la transmission et de la classification de manuscrits: le cas des versions de la *Queste del saint Graal Post-Vulgate* et du *Tristan en prose*", *Romania*, 111, 1990, pp. 121-140; y Thierry Delcourt, "Un fragment inédit du cycle de la *Post-Vulgate*", *Romania*, CIX, 1988, pp. 247-253.

### 1.2.7.2 Estructura

A diferencia de la *Vulgata*, la *Post-Vulgata* tiene un mayor grado de coherencia y brevedad. A pesar de las dificultades que suponen la fragmentación de los materiales y la complejidad de la tradición textual, la crítica ha podido establecer las líneas argumentales principales:

1. El ciclo iniciaría con el relato de los orígenes del Grial: una versión de la *Estoire dou saint Graal* de la *Vulgata*, en la que se habría basado el *Livro de Josep Abaramatia* portugués.

2. Seguiría la prosificación del *Merlin* de Boron, con un resumen de las guerras de los reyes rebeldes contra los sajones (en el ms. de Cambridge), episodio que omite el ms. Huth y el *Baladro* pero que recupera Malory en el *Tale of King Arthur*. Esta segunda parte terminaría con la narración de los primeros tiempos del reinado de Arturo; por lo que faltaría la sección que enlazara a la *Suite* con la *Quête*.<sup>46</sup>

3. La última parte del ciclo sería una reelaboración de la *Quête* y la *Mort Artu* de la *Vulgata*, de cuya redacción original sólo se conserva una parte: para la *Quête*, una sección en el ms. 343 BNP; y algunos fragmentos en manuscritos del *Tristan en prosa* y del ms. 112 (Livre IV); para la *Mort Artu*, dos episodios breves en el ms. 340 BNP; se ha establecido su contenido gracias a las versiones portuguesa y castellana: *A Demanda do santo Graal* y *La Demanda del sancto Grial*. El espíritu y el argumento de esta última parte han sufrido una profunda transformación.

---

<sup>46</sup> De esta sección sólo se han identificado algunos fragmentos: en los ms. 112 (Livres II y III) y 12599 de la Bibliothèque Nationale de Paris; que si bien no permiten reconstruir su contenido, ofrecen una orientación sobre el mismo.

### 1.2.7.3 Unidad y Sentido

Sobre la unidad del ciclo *Post-Vulgata* se han emitido opiniones contradictorias:

De un lado, la opinión mayoritaria entiende el ciclo como una recopilación de material artúrico, amalgamado arbitrariamente. De otro, se opone la tesis de E. Vinaver, para quien la evolución de la materia no supone forzosamente una degradación de la misma, sino que, por el contrario, la actividad de autores sucesivos tiende a eliminar incoherencias.<sup>47</sup>

Bogdanow ha desarrollado esta tesis,<sup>48</sup> subrayando el mayor grado de homogeneidad que la *Post-Vulgata* presenta frente a la *Vulgata* o el *Tristan en prose*, pues su sentido es unívoco y se centra en la figura de Arturo y su reinado.

El ciclo está imbuido de una intención didáctica e impregnado de valores morales. A diferencia de la *Vulgata*, rechaza terminantemente el amor cortés y el amor ilícito (motivo de placer en el *Lancelot en prose*), que se identifica con el pecado y es castigado enérgicamente. De ahí la atmósfera de fatalidad que rodea el reinado de Arturo.

Por otra parte, es notable la supresión del *Lancelot*, núcleo del ciclo *Vulgata*, del que sólo se conservan algunos fragmentos aislados. Las exigencias que motivaron esta modificación no son únicamente ideológicas (cómo conjugar el tema del amor adúltero con el tema del Grial), sino estructurales: sin esa parte se lograba una coherencia narrativa mayor, que centra su atención en Arturo y su reino, agentes de la aventura del Grial. Por este motivo Bogdanow denominó al ciclo *Post-Vulgata* como *Roman du Graal*.

Las diferencias entre la *Quête Post-Vulgata* y la *Quête dou Saint Graal* son notables: en la *Post-Vulgata* no existe la dicotomía entre elegidos y pecadores, todos son pecadores de alguna u otra forma, incluso el pecado involuntario se

---

<sup>47</sup> P. Gracia, *art. cit.*, p. 13. Para la tesis de Eugène Vinaver véase *A la recherche d'une poétique médiévale*, París, Nizet, 1970.

<sup>48</sup> En su *The Romance of the Grail*, ya citado.

castiga duramente (con la destrucción y la muerte); por otra parte, el ciclo carece de la exposición doctrinal y del misticismo que poseía la *Quête Vulgata*.

#### 1.2.7.4 La *Suite du Merlin*

A diferencia de la *Suite-Vulgate*, la *Suite du Merlin* surge al tiempo que el marco que la incluye, la *Post-Vulgata*. Como parte de un todo orgánico se compone pensando en la cohesión del conjunto, su preocupación principal va a ser dotar a los hechos narrados más adelante de una explicación o un origen que los justifique, dando así al ciclo una solidez narrativa. En este sentido Merlín resulta un personaje muy importante desde el punto de vista narrativo (es el que da los avisos o anticipaciones y las recapitulaciones con las que se resuelven fisuras estructurales y saltos de tiempo) y desde el punto de vista simbólico (por su valor de cohesión semántica).

Una de las aportaciones más importantes de esta obra es que explica detalladamente los dos acontecimientos más importantes de la corte artúrica: a) el origen de la búsqueda del Grial, y b) el incesto del rey Arturo.

Frente al *Merlin* de la *Vulgata*, en la *Suite du Merlin* se constata una mayor atención hacia las personalidades individuales marcadas por el mismo sino trágico: la muerte de Arturo a manos de su hijo incestuoso; el infortunio de Baalín, que al dar el 'golpe doloroso' acarrea la desolación del reino; el destino de Merlín, traicionado por amor.

Como consecuencia de la nueva mentalidad que impregna el ciclo, el final de Merlín varía sustancialmente: de la cárcel de aire en que Viviana y él se encerraban (*Suite-Vulgate*) a la tumba del Bosque Peligroso en el que la Dama del Lago lo sepulta vivo. Como bien ha señalado Santiago Gutiérrez:

En ninguna de las obras anteriores era tan trágica la suerte del profeta: en la *Historia Regum Britanniae* no se nos volvía a decir nada de él tras la noche de

Tintagel, mientras que para la *Vita Merlini* terminaba sus días tranquilamente en los bosques, en la compañía de sus discípulos y su hermana. El *Perceval en prose* lo retira a una misteriosa “muda” o *esplumoir*, que bien puede hacer referencia a las jaulas donde los pájaros son encerrados mientras mudan el plumaje, a pesar de lo poco claro de esta acepción; bien a un escritorio, para lo que habría que considerar *esplumoir* una deturpación de *emplumoir*, con lo cual se convertiría en heredero de la casa del bosque Celidón, donde, según la *Vita* de Monmouth, Merlín dictaba las profecías a setenta escribas. La *Suite-Vulgata* lo dejaba prisionero en una cárcel de aire, atrapado por los encantamientos de Viviana, desde el cual hablaría por última vez a Galván.<sup>49</sup>

### 1.2. 8 Las continuaciones de Boron

El *Merlin* de Robert de Boron tuvo tres continuaciones:

1. La *Suite-Vulgate*
2. El *Livre d'Artus*
3. La *Suite du Merlin*

La primera, escrita hacia 1230, pertenece al ciclo de la *Vulgata* (ver inciso 1.2.6.1). La segunda, conocida con el nombre del *Livre d'Artus*, se conserva en un manuscrito del siglo XIII de la Bibliothèque Nationale de Paris (ms. 337). La primera parte es una reproducción casi idéntica de la *Suite-Vulgate*. La segunda parte relata nuevas campañas militares pero intercala episodios más caballerescos donde Gauvain tiene una importancia considerable. Merlín está presente en la primera parte, rara vez aparece en la segunda. El *Livre d'Artus* presenta una versión distinta de la aventura amorosa entre Merlín y Viviana; da una imagen de Merlín más relajada. La tercera continuación, la *Suite du Merlin*, forma parte del ciclo *Post-Vulgata* (ver inciso 1.2.7.4).

---

<sup>49</sup> *Merlín y su historia*, p. 191.

### 1.2.9 Versiones hispánicas del ciclo de la *Post-Vulgata*

La *Post-Vulgata* tuvo derivaciones peninsulares en fecha muy temprana y una amplia difusión.<sup>50</sup> Son adaptaciones íntegras que si bien se mantienen fieles a los originales franceses incorporan transformaciones profundas dirigidas, según hipótesis de J.B Hall, a expurgar del original los pasajes que condenaban la caballería tradicional.<sup>51</sup>

De las tres ramas que forman la *Post-Vulgata*, las dos últimas parecen haber sido las que más interesaron al público peninsular (aquéllas en que se narra el entramado básico de la aventura artúrica: del nacimiento de Merlín a la muerte de Arturo); aunque se conservan muestras de las tres líneas argumentales:

Para la versión portuguesa:

1. *Livro de Joseph Abaramatia*. Se conserva en un códice de Lisboa de 1500 (Torre de Tombo, 643).<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Para la difusión de la materia artúrica en la Península véase el panorama crítico de Harvey L. Sharrer en *Medieval Arthurian Literature. A Guide to Recent Research*, N. J. Lacy, ed., New York, Garland, 1996, 401-449; así como *A Critical Bibliography of Hispanic Arthurian Materia, I, Texts: The Prose Romance Cycles*, Londres, Grant & Cutler, 1977, y "Notas sobre la materia artúrica hispánica, 1979-1986", *La Corónica*, XV, 1986-1987, núm. 2, 328-340, del mismo autor. Véase también: Paloma Gracia, "El ciclo de la *Post-Vulgata* artúrica y sus versiones hispánicas", *Voz y Letra*, 7, 1996, 5-15; y los clásicos estudios de: Ma. Rosa Lida de Malkiel "Arthurian Literatura in Spain and Portugal", en *Arthurian Literature in the Middle Ages*, 406-418 (trad. esp. en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, Losada, 1984, 167-184); William J. Entwistle, *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*, Londres, J. M. Dent, 1925 (hay traducción portuguesa. Lisboa, Imp. Nacional, 1942); David Hook, *The Earliest Arthurian Names in Spain and Portugal*, St. Albans, Fontaine Notre Dame, 1991, y "Domnus Artuox: Arthurian Nomenclature in 13th-c. Burgos", *Romance Philology*, XLIV, 1990, 162-164; y Pedro Bohigas, *Los textos españoles y gallego-portugueses de la Demanda del Santo Grial*, Madrid, Imprenta Clásica Española, Anejo VII de la *Revista de Filología Española*, 1925.

<sup>51</sup> J. B. Hall, "La matière arthurienne espagnole. The Ethos of the French Post-Vulgate *Roman du Graal* and the Castilian *Baladro del sabio Merlin* and *Demanda del Sancto Grial*", *Revue de Littérature Comparée*, LVI, 1982, pp. 423-436.

<sup>52</sup> Lo editó Henry Hare Carter, *The Portuguese Book of Joseph of Arimathea*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1967.



2. Ms. 2434 de la Biblioteca de Cataluña. Del siglo XVI, en él se encuentra un fragmento correspondiente a la *Suite du Merlin*.<sup>53</sup>

3. *A Demanda do Santo Graal*. Ms. 2594 de la Österreichische Nationalbibliothek de Viena, del siglo XV. Se conserva, íntegra, la parte correspondiente a la última rama del ciclo *Post-Vulgata*.<sup>54</sup>

Para la versión castellana:

1. Sólo se conserva un manuscrito: el *Códice Salmantino* (el 1877 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca). Fue copiado en 1470 por Petrus Ortiz.<sup>55</sup> El *Códice* está formado por una compilación de tratados morales y libros hagiográficos entre los que se encuentran una serie de fragmentos de cada una de las partes del ciclo *Post-Vulgata*:

- a) *Libro de Joseph de Abarimatea*
- b) *Estoria de Merlin*
- c) *Lançarote* (muy breve, relacionado con el último brazo de la *Post-Vulgata*).

2. El *Baladro del Sabio Merlin con sus profecías*. Texto íntegro en español, en un incunable de Burgos de 1498.

3. La *Demanda del Sancto Graal*. Texto completo en español, en un impreso de Sevilla de 1535 (actualmente subsisten cinco ejemplares), pero que se remonta a una adaptación de 1300, de la que sólo se conservan algunos fragmentos. Se divide en dos partes:

---

<sup>53</sup> Lo descubrió y editó Amadeu- J. Soberanas, "La versión galaico-portugaise de la *Suite du Merlin*", *Vox Romanica*, XXXVIII, 1978, pp. 174-193.

<sup>54</sup> La editó Augusto Magne, *A Demanda do Santo Graal*, Río de Janeiro, Imprensa Nacional, Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Saude, 1943, 3 vols., y Río de Janeiro, Instituto do Livro, Ministerio da Educação e Cultura, 1955 y 1970, 2 vols. Hay una edición más reciente de Joseph-Maria Piel e Irene Freire Nunes, *A Demanda do Santo Graal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

<sup>55</sup> Lo editó Karl Pietsch, *Spanish Grail Fragments*, Chicago, The University of Chicago Press, 1924-1925, 2 vols.

a) Un *Baladro del sabio Merlin* (formado por el *Merlin* de Boron más la *Suite du Merlin*),

b) Una *Quête del Saint Graal* más una *Mort Artu*.

Además se tiene noticia de otra edición sevillana de 1500, hoy perdida; y una de Toledo de 1515, de la que únicamente se ha conservado el segundo libro: *La Demanda del sancto Grial*, en los archivos de la British Library. La edición de Toledo (1515) se encuentra encuadernada junto con otro ejemplar de la primera parte del impreso de Sevilla (1535).<sup>56</sup>

Se conoce el nombre del traductor del ciclo, Joam Vivas (el *Joseph* portugués y la *Demanda* castellana lo mencionan), un religioso portugués, miembro de una adinerada familia de Lisboa, que tenía acceso a la corte de Alfonso III; rey que durante su estadía en Francia pudo haber conocido el ciclo y más tarde haber llevado una copia a Portugal, en 1245.<sup>57</sup> Sobre la lengua peninsular a la que se vertió el original, la crítica apoya mayoritariamente la tesis portuguesa (M. R. Lapa, C. E. Pickford y F. Bogdanow).

La penetración de la materia artúrica en España fue previa a la construcción del discurso en prosa, probablemente hacia fines del siglo XII e inicios del XIII. Por otra parte, también los materiales de la *Vulgata* fueron trasvasados a las lenguas peninsulares, produciéndose contaminaciones con la trilogía de la *Post-Vulgata*.<sup>58</sup> En cuanto a esta última, la pervivencia textual del segundo eje (*Merlin* más *Suite du Merlin*) tuvo que ser la más abundante, como lo prueba el hecho de que los dos impresos que se conservan parecen derivar de una fuente común y

---

<sup>56</sup> El impreso de Sevilla 1535 es el único que se conserva íntegro. Lo editó Adolfo Bonilla, *Libros de Caballerías, I, Cido artúrico*, junto al *Baladro del sabio Merlin*, Madrid, NBAE, VI, 1907, pp. 3- 338.

<sup>57</sup> Manuel Rodrigues Lapa, *A "Demanda do Santo Graal", Prioridade do texto português*, Lisboa, 1930; reimpr. en *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*, Coimbra, Acta Universitatis Coimbrigensis, 1982, pp. 303-340.

<sup>58</sup> F. Gomez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana*, v. II, Madrid, Cátedra, pp. 1475-1478.

distinta de la que proviene el manuscrito salmantino. El manuscrito salmantino derivaría de un hipotético arquetipo gallego-portugués, mientras que los impresos de Burgos (1498) y Sevilla (1535) habrían tenido como fuente un arquetipo castellano. La diferencia en la titulación no sería casual, sino que verificaría el proceso de constitución de dos grupos textuales.<sup>59</sup>

Los impresos de Burgos (1498) y Sevilla (1535) ofrecen criterios estilísticos opuestos. Mientras que Burgos amplía una hipotética fuente, Sevilla la abrevia; de ahí la presentación y el epílogo que presenta el incunable de 1498 y del que carece la impresión de 1535. Por su parte, Sevilla añade una serie de profecías que alcanzan el año 1467. Frente al manuscrito salmantino, los impresos eliminan gran parte de las reflexiones morales, sentencias y proverbios, prefiriendo el discurso narrativo frente al moral.

#### 1.2.9.1 *El Baladro del Sabio Merlin con sus profecías*

Por lo que respecta al tema de la originalidad de los *Baladros* castellanos frente a la tradición textual de los manuscritos franceses, ha sido fundamental la investigación sobre la reconstrucción del contenido original de la *Suite du Merlin*. Las aportaciones más importantes en este campo se deben a los estudios de E. Vinaver y F. Bogdanow.<sup>60</sup> El estema propuesto por Bogdanow deja ver la compleja tradición textual de la *Suite* y lo difícil que resulta reconstruir su contenido original:

Los tres manuscritos franceses que se conservan [el manuscrito del siglo XIII del Archivo Nacional de Siena (S), el códice Add. 7071 de la Universidad de

---

<sup>59</sup> *Id.*

<sup>60</sup> E. Vinaver, "La genèse de la Suite du Merlin", en *Mélanges de philologie romane et de littérature médiévale offerts à Ernest Hoepffner*, París, 1949, pp. 295-300; y F. Bogdanow, *The Romance of the Grail*, Manchester, 1966, pp. 40-59.

Cambridge (C), y el ms. Huth (H)] representan un estado diferente del texto original (X), del arquetipo *Suite du Merlin*. Por otra parte, H casi iguala en erratas a D (la versión castellana de Sevilla 1535). Así, mientras que S transmite una versión más cercana al arquetipo (X), y C reproduce un texto menos respetuoso con el original (X), H y D ofrecen una tercera versión de la *Suite* (Y).

Bienvenido Morros compara el estema anterior con las versiones castellanas, particularmente con el impreso de Burgos (1498), y a la luz del fragmento de una versión galaico-portuguesa de la *Suite du Merlin*,<sup>61</sup> en el intento de asentar que:

La inclusión por parte de los responsables de las traducciones castellanas de episodios que sólo eran aludidos en la versión francesa (ms. Huth), y cuyo desarrollo se relegaba a un misterioso *Corte del Brait*, no demuestra la existencia de un *baladro* galo, sino más bien ilustra cómo los *romanciers* castellanos aprovecharon el núcleo de esas alusiones para dar rienda suelta a sus ampliaciones.<sup>62</sup>

En la misma línea de las investigaciones de E. Vinaver, quien había señalado que las peculiaridades encontradas en el *Tale of King Arthur* de Malory no probaban que alguna vez hubiera existido una versión original más completa de la *Suite*, sino que debían atribuirse al propio autor. De la misma manera que las divergencias entre los distintos testimonios de la *Suite du Merlin* no debían considerarse como “the result of a process of regression and decay, but of consistent evolution from simpler patterns to more coherent and comprehensive ones”.<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> Fue descubierto por Amadeo Soberanas en la década del 60, en la encuadernación de dos tomos del *Chronicon* de Antonio Pierozzi (Basilea, 1491), “La versión galaico-portuguesa de la *Suite du Merlin*”, *Vox Romanica*, XXXVIII, 1978, pp. 174-193. Soberanas indica cómo el autor de la edición de Burgos cita entre otras ‘auctoritates’ a Antonio de Florencia, para demostrar que, efectivamente, Merlín fue engendrado por el diablo (cf. *Baladro del sabio Merlín con sus profecías*, ed. de Ma. Isabel Hernández, Oviedo, Trea, 1999, p. 11).

<sup>62</sup> “Los problemas ecdóticos del Baladro del sabio Merlín”, *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona, PPU, 1988, p. 457.

<sup>63</sup> E. Vinaver, *The Works of Sir Tomas Malory*, III, Oxford, 1947, p. 1268.

A continuación resumo las principales conclusiones del cotejo realizado por Bienvenido Morros:<sup>64</sup>

- Es muy difícil precisar el contenido del arquetipo peninsular porque: a) ninguno de los textos castellanos se atiene claramente a alguno de los testimonios franceses que se conocen; y b) no sabemos si el único fragmento conservado de la versión galaico-portuguesa es una mera reproducción de algún texto francés (como parece deducirse de su análisis) o si podría haber formado parte de la versión más primitiva de la *Suite* castellana.
- El fragmento conservado en el manuscrito de Salamanca parece ser una traducción del *Merlin* en prosa de Robert de Boron.<sup>65</sup>
- De los testimonios peninsulares, el ms. de Salamanca es el que sigue con mayor fidelidad los manuscritos franceses, particularmente la versión a, reproducida en 39 mss; Uno de los más representativos es el fragmento del ms. 747 de la Biblioteca Nacional de París que el fragmento de Salamanca traduce casi al pie de la letra ya fuera de manera directa o a través de un intermediario galaico-portugués.
- Frente a los ms. franceses y castellanos, la edición de Sevilla exhibe una tendencia a la *abbreviatio*, que puede atribuirse, en la mayor parte de los casos a la mano del responsable de la edición. De hecho, la mayoría de los cambios que aparecen en Sevilla, se pueden justificar por esa tendencia a la *abbreviatio*.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> *Art. cit.*, pp. 457-471.

<sup>65</sup> “[...] y tiene todo el aspecto de pertenecer a la misma clase de antologías de textos artúricos que incluye, por ejemplo, el ms. 255 de la Biblioteca Nacional de Rennes (*Estoire du Graal, Merlin y Lancelot*)”. *Idem*, p. 458.

<sup>66</sup> Ésta era una práctica común de la retórica medieval, recomendada en la *Poetria nova* de Geoffroi de Vinsauf, obra muy leída en los ámbitos escolares de la Edad Media.

- Sevilla y Salamanca combinan el texto de Huth con el ms. 747 de la Biblioteca Nacional de París, representantes de la versión *a* del Robert de Boron en prosa: “Este tipo de combinaciones debería hacernos creer menos en la existencia de un ms. francés, que ya las registrara, que en un códice castellano o galaico-portugués, hoy perdido, en el cual concurrieran diversas fuentes francesas.”<sup>67</sup>
- Que Sevilla emplee la misma fórmula inicial que aparece en Huth no prueba nada, por cuanto que se trata de fórmulas populares, del dominio de cualquier narrador.<sup>68</sup>
- Burgos sigue, en la mayor parte del texto, al arquetipo peninsular, e introduce el mayor número de novedades, frente a Salamanca y Sevilla, más apegados a los testimonios franceses.<sup>69</sup>
- Las coincidencias entre Burgos y Sevilla son más frecuentes en las partes de la vida de Merlín que no aparecen en Salamanca. También suelen concordar en el lugar donde colocan sus interpolaciones.
- Cada uno de los testimonios castellanos introduce escalonadamente numerosas innovaciones.
- Los *Baladros* y el manuscrito de Salamanca derivan de una fuente común, hoy perdida. Salamanca parece aproximarse bastante al original (X); Burgos y Sevilla se remontan a otro texto, muy parecido al ms. de

---

<sup>67</sup> *Idem*, p. 460.

<sup>68</sup> Ms. Huth: “Chi endroit dist li contes que moult fu iriés anemis quant nostre sires ot esté en infer et il en ot jeté Adan et Evain et des autres tant comme lui plot”. Cf. con el impreso de Sevilla 1535: “En esta presente historia se cuenta cómo los diablos fueron muy sañudos quando nuestro Señor Jesú Christo fue a los infiernos e sacó dende a Adán e a Eva y de los otros quantos les plugo”, *art. cit.*, p. 459.

<sup>69</sup> No obstante, como señala B. Morros, “el texto de Burgos sigue en la mayor parte de la obra al arquetipo peninsular, y por eso cabe remontarlo al mismo punto que remontaríamos a Salamanca o Sevilla.” *Ibid.*, p. 461.

Salamanca (Y), a pesar de que ambos reelaboran de forma muy diferente pasajes concretos de (Y).

En cuanto a las motivaciones que llevaron al responsable de la edición de Burgos a introducir un doble prólogo al inicio de la obra, estarían, según B. Morros, el deseo del autor de entroncar su relato con el *Joseph de Abarimatía* y, principalmente, su preocupación por demostrar que existía en el texto ‘una decisiva conciencia de modernidad’; es decir, quería encauzar esos contenidos dentro del panorama de las nuevas tendencias literarias:<sup>70</sup> el segundo prólogo sigue rigurosamente las reglas que prescribía cualquier *ars dictandi* de la época para la elaboración de una carta.<sup>71</sup> La sintaxis de los prólogos y de otras partes del texto es similar a la de la prosa epistolar de mediados del siglo XV y, en especial, a la de la prosa de la novela sentimental.

Por lo que respecta las profecías que interpolan Burgos y Sevilla, éstas proceden de las que incluye Geoffrey de Monmouth en su *Historia Regum Britanniae*, obra que, al decir de Pere Bohigas, fue “conocida en España y utilizada como fuente por algunas crónicas”.<sup>72</sup> La *Historia* introduce las profecías en el momento en que Merlín ha tenido éxito en la corte de Vortigern; el autor corta con el hilo de la narración y, cediendo a la fama que entre sus contemporáneos tienen los vaticinios del adivino, accede a introducirlos en su historia. La identificación de estas profecías con el nacimiento del profeta llevó a los

---

<sup>70</sup> *Art. cit.* p. 466.

<sup>71</sup> “En efecto, allí aparece la *salutatio* (“Príncipe serenísimo, sacro rey e señor muy poderoso”), el *proverbium* o *sententia generalis* (“la brevedad e fragelidad desta vida muy travajada e dolorosa, e la constancia de la inconstancia e variedad de la fortuna, la mutación asímesmo de la voluntad e del pensamiento humano...”), la *narratio* (“E como deseoso..., vino a mi memoria... un libro del sabio Merlín, e parecióme que para exercicio de vuestra magestad...”), con *exemplum* (“Acostumbraron los antiguos... en los combites e cotidianas yantares...”), y la *conclusio* (“Concluyendo –con el giro adverbial de rigor-..., reciba vuestra excelencia...”). Incluso, puede apreciarse cierta *petitio* con el disfraz de *captatio benevolentiae*: no otra cosa es el deseo de que Ebalato leyera su versión del libro, el empeño, a la postre, de que gustase de esa *fructa*.” *Id.*

<sup>72</sup> *El Baladro del sabio Merlin según el texto de la edición de Burgos de 1498*, I, Barcelona, 1957, p. 33.

reelaboradores castellanos a incluirlos en sus textos, pero de manera muy confusa. Para B. Morros, los errores comunes que presentan las lecturas de Burgos y Sevilla llevan a remontar estas profecías a Y.<sup>73</sup> Por lo que habría que suponer que ya la traducción manuscrita que va del arquetipo a las ediciones de Burgos y Sevilla presentaba numerosas irregularidades y ofrecía una lectura muy turbia.<sup>74</sup>

En los impresos castellanos, la historia de los dos amantes que Merlín cuenta a Niviana difiere notablemente de los testimonios franceses. En los folios 205 a-b, 206b del ms. Huth; y los 314b-314v.a del ms. de Cambridge, Merlín cuenta a Niviana la historia de amor de Anasteu, hijo del rey Assen, por la hija de un caballero pobre: ante la oposición del rey, Anasteu huye con la doncella a un paraje lejano en donde viven felices por el resto de sus días. La misma historia aparece en la versión galaico-portuguesa de la *Suite du Merlin*. En cambio, Burgos y Sevilla (cap. xxxviii y cccxxv, respectivamente) presentan una historia más pormenorizada y con un final distinto: los amantes mueren trágicamente; ante la negativa del rey huyen al bosque y se refugian en una cueva; un día el rey sale a cazar y encuentra al perro de caza que pertenecía a su hijo, lo sigue y al hallar sólo a la doncella, la mata. Cuando Anasteu descubre a su amada muerta se suicida. (en las versiones castellanas, los protagonistas de esta historia son anónimos).<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> *Art. cit.*, p. 467.

<sup>74</sup> Para el seguimiento de las diferencias en la interpolación de las profecías, véase el artículo de Morros ya citado (pp. 467 y 468), y las notas de Pere Bohigas a su edición del incunable de Burgos, *op. cit.*

<sup>75</sup> Las reminiscencias literarias de este episodio son numerosas: *Las mil y una noches*, la leyenda de Píramo y Tisbe, la leyenda de Inés de Castro (asesinada por el rey de Portugal, Alfonso IV, padre del infante don Pedro), el *Sieruo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón, quien se inspira en este pasaje del incunable de Burgos para la redacción de uno de los episodios de su novela. Véanse para este punto los estudios de M. R. Lida de Malkiel, "Juan Rodríguez del Padrón: vida y obras", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VIII, 1954, pp. 21-144; y H. L. Sharrer, "La fusión de las novelas artúrica y sentimental a fines de la Edad Media", *El Crotalón, Anuario de Filología Española*, I, 1984, pp. 147-15. M. L. Meneghetti estudia algunas de estas reminiscencias literarias en "Palazzi sotterranei, amori proibiti", *Medioevo romanzo*, XII, 443-456.



La historia de los enamorados en los impresos castellanos sólo presenta una diferencia significativa, Burgos incluye un breve poema que no aparece en Sevilla:

Bien como cisne que llora  
su muerte cuando consiste,  
que la dize e la memora  
con aquel gemido triste;  
así mi mal lloraré  
con un suspiro profundo,  
la vida que dejaré  
de aqueste cativo mundo.

Lloraré mis tristes males,  
lloraré mis grandes penas,  
fatigas tan desiguales  
que sobran a las ajenas;  
lloraré la fin venida  
de aquesta que muerta veo,  
pues que la fin de su vida  
dio morir a mi deseo. (XL, 173)<sup>76</sup>

B. Morros señaló como fuente de estas redondillas el *Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores,<sup>77</sup> lo cual muestra hasta qué punto influyó el género sentimental en la reelaboración de Burgos. Por otra parte, tanto en el prólogo y en el *explicit* se insiste en llamar a la obra *tractado*, como se denominaron a sí mismas la mayoría de las novelas sentimentales en el siglo XV. Los cambios estéticos de Burgos y la interpolación de las redondillas deben comprenderse dentro de esta perspectiva, siguiendo la moda literaria de su tiempo.

---

<sup>76</sup> El número romano indica el capítulo; el arábigo, la página. Para todas las citas del incunable de Burgos, sigo la edición facsimilar de Ma. Isabel Hernández, *op. cit.*

<sup>77</sup> Grimalte dice los mismos versos en la sepultura de Fiomenta: “Bien como çisne que llora/  
su muerte quando consiste/ que la dize, y la memora/ con aquel gemido triste, / Así mi mal  
lloraré/ con un sospiro profundo...”. El origen ovidiano de los primeros versos del poema se  
explica por la traducción que J. Rodríguez del Padrón hizo de las *Herodias* de Ovidio, bajo el  
título de *Bursario*, al que habría tenido acceso Juan de Flores. También el Tristán de 1501,  
habría tenido como fuente, para buena parte del material que refunde, el *Grimalte y Gradissa*.  
*Art. cit.*, p. 469.

La edición de Burgos deja fuera los siguientes episodios (que sí aparecen en la edición de Sevilla): las peripecias de Balain en la búsqueda de Garlán y su llegada al Castillo Peligroso, la muerte de Garlán, el combate contra Pellahan y el Golpe Doloroso, la muerte del Caballero de las dos espadas, los preparativos de la boda de Arturo con Ginebra según los consejos de Merlín, la cesión de la Mesa Redonda en poder de Leodagán de Carmelida, la elección de los caballeros que han de ocupar los 48 puestos vacantes de la Mesa Redonda y la instauración del Asiento Peligroso.

La cantidad de episodios obviados en Burgos y la importancia que tienen para el ciclo hacen suponer varios estadios intermedios de transmisión textual: el episodio del Golpe Doloroso, por ejemplo, servía de hilo conductor de las maravillas del reino de Logres y de la demanda del Santo Grial, al omitirlo se estaba privando de significado a esta parte fundamental de la historia artúrica. Por otro lado, las incongruencias que presenta la trama en el episodio del Caballero de las dos espadas y en la interpolación de la historia de Bandemagus, se explicarían en su mayor parte, según F. Bogdanow, por un error de colocación dentro del plan general de obra.<sup>78</sup>

El autor del *Baladro* amplificó e inventó los pormenores de la muerte de Merlín a partir de una referencia del original francés. La *Suite du Merlin* remite a un misterioso *Corte du Brait*, que contendría las aventuras que la *Suite* obviaba. La crítica ha rechazado unánimemente la existencia de este texto:

El *Corte del Brait* debió de ser una simple referencia a un libro fantasma, un recurso que permitía pasar por alto todas las aventuras que el autor no creía necesario relatar, remitiendo a una rama imaginaria jamás escrita; al mismo

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 394. Para el seguimiento detallado de tales incongruencias véase S. Gutiérrez, *op. cit.* pp. 195-217; F. Bogdanow, "The Spanish *Baladro* and the *Corte del Brait*", *Romania*, LXXXIII, 1962, pp. 383-399.

tiempo, con esa fuente ilusoria se lograba el respaldo que otorgaba la autoridad de la letra impresa.<sup>79</sup>

Como ha señalado Ferdinand Lot, este procedimiento era habitual en gran parte de las obras de la época, incluida la hagiografía y la épica.<sup>80</sup> El término *brait* derivaría, según F. Bogdanow, de un pasaje mal interpretado del *Tristan en prose*, en cuyo prólogo se dice que Helys de Borron ayudó a traducir a Luce de Gat la obra llamada “[...] li Bret, pour ceu qu’il est aci comme maistres sor tous les livres qui onques furent fais de la Taule reonde ne dou Graal”,<sup>81</sup> sin dar más explicaciones del significado de la palabra, pero identificando al *Tristán* con el *Bret*. Para el autor de la *Suite du Merlin* ya serían dos obras diferentes.

En el capítulo final del *Baladro*, el más original, los gritos desesperados (baladros) de Merlín atraen a una multitud de demonios que vienen a buscarlo. De manera que su existencia, como bien señaló S. Gutiérrez, “mantiene hasta el instante final el carácter trascendente que le otorgaba una concepción diabólica”.<sup>82</sup> Buena parte de las novedades aportadas por las reelaboraciones castellanas se hicieron con el afán de justificar el título del libro.

Actualmente pueden consultarse las siguientes ediciones del *Baladro* de 1498:

- Baladro del sabio Merlín*, edición de Justo García Morales y epílogo de Álvaro Cunqueiro, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1956-1960, 2 vols.
- El baladro del sabio Merlín* según el texto de la edición de 1498, edición, notas y estudio de Pedro Bohigas, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1957-1962, 3 vols.
- El baladro del sabio Merlín*, (edición modernizada, reproduce en lo esencial la de Justo García Morales), Madrid, Miraguano, 1988.

---

<sup>79</sup> S. Gutiérrez, *op. cit.*, p. 193.

<sup>80</sup> F. Lot, *Étude sur le Lancelot en prose*, Librairie Honoré Champion, París, 1984, p. 13.

<sup>81</sup> F. Bogdanow, “The Spanish *Baladro*”, pp. 396-399.

<sup>82</sup> S. Gutiérrez, *op. cit.*, p. 217.

-*El baladro del sabio Merlín con sus profecías*, edición facsimilar y transcripción de María Isabel Hernández, estudios preliminares de Ramón Rodríguez Álvarez, Pedro M. Cátedra y Jesús D. Rodríguez Velasco, Oviedo, Trea, 1999, 2 vols.

Para el presente estudio me baso en las ediciones de Justo García Morales y de María Isabel Hernández.

### 1.3 Merlín en el imaginario: su poder sobre el espacio

La figura de Merlín tuvo en el imaginario hispánico medieval una presencia secular. El taller alfonsí utilizó la *Historia regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth para la composición de la *General Estoria* de manera similar a como distintas cortes europeas utilizaron la profecía y motivos maravillosos con una finalidad política. Ésta fue una práctica común de las dinámicas culturales del medioevo europeo. Debido a su fama, los textos en los que aparece así como sus profecías se tradujeron a numerosas lenguas o se incorporaron a obras ajenas a la tradición textual.

La presencia de Merlín tuvo en el imaginario medieval una doble vertiente, por un lado como personaje novelesco (en la veta del imaginario mágico); por otro lado, y al mismo tiempo, como referente histórico-profético. Ambos aspectos se encuentran indisolublemente ligados y son inseparables en su evolución.<sup>83</sup> Su presencia literaria e histórico política tendrá una especial relevancia en la Castilla del siglo XV y en los reinos que conformaron la Corona

---

<sup>83</sup> Rafael M. Mérida estudió la presencia de Merlín en la cultura literaria y política del medioevo hispano en "Merlín católico", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXIV, 1988, pp. 179-212.

de Aragón.<sup>84</sup>

De todos los poderes de Merlín dos fueron los que se mantuvieron de manera más persistente en la compleja evolución del personaje: su poder sobre el espacio y sobre el tiempo. Esta capacidad sobre las coordenadas espacio temporales las había adquirido gracias a sus oscuros orígenes: hijo de un incubo y una mujer virgen. Por sus dotes adivinatorias Merlín alcanzó un rango similar al de los vaticinios de la Sibila clásica;<sup>85</sup> también se le consideró autoridad como conocedor de repertorios mágicos y lapidarios. Sus profecías se convirtieron en una fuente de los motivos maravillosos de la novela de caballerías al tiempo que servían o apoyaban una finalidad política. Pero su poder sobre el espacio: la movilidad extraordinaria de la que hacía gala, sus constantes y veloces viajes, sus desplazamientos horizontales y verticales (pues a veces, como el mismo Merlín explica, tenía que estar en el aire por exigencia propia de su naturaleza), debía impresionar más a una cultura fuertemente enraizada y definida por su pertenencia a un espacio 'representativo'. Es decir, un espacio concreto y significativo en el que se organizan las proyecciones del imaginario. Esto es posible porque aunque ambas coordenadas (tiempo y espacio) son inseparables, hay una diferencia fundamental: "El tiempo, escribe Zumthor, no nos viene

---

<sup>84</sup> La difusión de los motivos de la materia de Bretaña en la Corona de Aragón se remontan al último cuarto del siglo XII; en el siglo XIV los temas y las obras se encuentran ya muy difundidos; véase Pere Bohigas, "La matière de Bretagne en Catalogne", *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, 13, 1961, pp. 81-98; Isabel de Riquer, "La réception du Graal en Catalogne au Moyen Age", *Transferencias de temas, transferencia de textos. Mitos, leyendas y lenguas entre Catalunya y Languedoc*, Barcelona, P.P.U., 1997, pp. 49-60; y Martí de Riquer, *Historia de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, 1984, vol. 1, pp. 56-66, y vol. 2, pp. 193-220. Por otra parte, también se comprueba la presencia de estos motivos en la literatura compuesta en gallego-portugués; véase Harvey L. Sharrer, "La materia de Bretaña en la poesía gallego-portuguesa", *Actas del I Congreso de la A. H. L. M.*, Barcelona, P.P.U., 1988, pp. 561-569, y Carlos Alvar, "Poesía gallego-portuguesa y Materia de Bretaña: algunas hipótesis", *Actas do Congreso "O Cantar dos trovadores"*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, pp. 31-55; Amadeu-J. Soberanas, "La version galaïco-portugaise de la Suite de Merlin", *Vox Romanica*, 38, 1978, pp. 174-193; véase también la bibliografía de la nota 50.

<sup>85</sup> José Guadalajara Medina estudió la vertiente milenarista y profética del personaje en *Las profecías del Anticristo en la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1996.

dado. El espacio sí".<sup>86</sup> Esta determinante encontró en Merlín una figura compensatoria. A su presencia en el espacio social se suman, por otra parte, las numerosas posibilidades narrativas que ofrecía un personaje con sus poderes: la construcción espacial de la novela tenía en el mago y profeta un apoyo esencial (véase el inciso 3.1). Por estos motivos, de los múltiples aspectos desde los que se puede abordar el personaje y la novela, me centraré en la vinculación de esta figura con la construcción de un espacio textual.

La presencia de Merlín en el imaginario social tiene una vertiente histórica y una literaria. La primera es posible gracias a la introducción del personaje en los textos cronísticos e historiográficos de los distintos reinos peninsulares <sup>87</sup> (y del resto de Europa) en donde adquiere una notable relevancia como autoridad profética:

los textos vinculados a las profecías fueron armas usuales entre los diversos bandos dinásticos y aristocráticos, utilizadas como métodos de confirmación de unos derechos o aspiraciones determinados, que se revestían de un carácter que mezclaba *prestigio* secular y *maravilla* cuando acudían a Merlín y que gozarán de un renovado predicamiento a lo largo del siglo XV en Castilla, como ya lo fueron en otros reinos europeos antes y después de esta época.<sup>88</sup>

Un ejemplo significativo es el de Pero López de Ayala quien en su *Crónica del Rey don Pedro* utiliza la profecía merliniana para interpretar la muerte de Pedro I: la tradición maravillosa se convierte no sólo en elemento retórico sino en arma ideológica para justificar el regicidio.<sup>89</sup> También en los cancioneros del siglo XV será frecuente la figura de Merlín. Gonzalo Martínez de Medina, por ejemplo,

<sup>86</sup> Paul Zumthor, *La medida del mundo*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 13.

<sup>87</sup> Véase el recorrido que hace Rafael Mérida por algunos de estos textos en su artículo ya citado, pp. 183 y ss.

<sup>88</sup> *Idem*, p. 184.

<sup>89</sup> Pero López de Ayala, *Crónica del Rey Don Pedro y del Rey don Enrique, su hermano, hijos del rey don Alfonso Orreño*, Germán Orduna, ed., Buenos Aires, Seminario de Edición Crítica y Textual, 1997, vol II, pp. 270-271. Véase el estudio de Joaquín Gimeno Casualdero, "La profecía medieval en la literatura castellana y su relación con las corrientes proféticas europeas", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 20, 1971, pp. 81-84.

engarza las profecías merlinianas con la tradición milenarista de Juan de Rupescissa y presenta el advenimiento del reinado de Juan II dentro de una perspectiva mesiánica. La temática milenarista que se proyectó durante el siglo XIV y XV favoreció este tipo de tratamientos: “el crítico panorama social coetáneo [...] permitió la transformación de Merlín en un personaje desvinculado aparentemente de su marco artúrico”.<sup>90</sup> Si bien la figura del personaje vinculado al universo artúrico fue la que gozó de más popularidad. La progresiva cristianización y el final trágico que le dan los *Baladros* castellanos son otro ejemplo de la adaptación de su leyenda a las nuevas circunstancias histórico-culturales del siglo XV castellano.

Otra circunstancia que favoreció la pervivencia de su figura en una doble vertiente histórica y literaria fue el requerimiento de la nobleza castellana del siglo XV de unos moldes aristocráticos y caballerescos que la definieran: los textos cronísticos y la prosa de ficción ofrecían brillantes ejemplos para la construcción de trayectorias vitales y de genealogías teñidas de fama y prestigio (así Lope García de Salazar en su *Libro de bienandanzas e fortunas* o Gutierre Díaz de Games en *El Victorial*). Si a este contexto sumamos la trascendencia histórica que la tradición profética y apocalíptica adquirió en la Península durante los siglos XIV y XV<sup>91</sup> se comprenderá por qué la figura de Merlín concilia una doble dimensión en el espacio literario y político: misma que explicó y justificó su persistente proyección en el imaginario medieval.

---

<sup>90</sup> R. Mérida, *art. cit.*, p. 187. Véase para este punto el estudio de J. G. Medina, *op. cit.*

<sup>91</sup> Véase J. G. Medina, *op. cit.*, pp. 321-325.

## 2. LA PERCEPCIÓN DEL ESPACIO EN EL IMAGINARIO MEDIEVAL

Si una literatura constituye la proyección imaginaria del espacio social, será pertinente, antes de entrar al estudio del funcionamiento de esta proyección en una novela de caballerías, presentar un breve panorama de la percepción medieval del espacio.<sup>1</sup>

### 2.1 Espacios medievales: siglos XI- XIV

La organización de los diferentes espacios (geográfico, político, económico, ideológico) comienza siempre por una interiorización de los mismos, sólo así el hombre puede transformar la extensión en una categoría mental: la del territorio, que Le Goff ha definido como “una prolongación del organismo animal y humano, [...] una interiorización del espacio, organizada por el pensamiento.”<sup>2</sup> Gracias a esta apropiación del espacio, el hombre puede ordenarlo y explicarse el universo y a sí mismo. El aspecto que me interesa destacar aquí es el del espacio como ámbito de vida y de imaginación humana, como ‘territorio’ donde el hombre vive la cálida costumbre de los espacios cotidianos o sueña su destino en el imaginario más allá.

---

<sup>1</sup> Los estudios sobre este tema son numerosos. Los trabajos más importantes al respecto son: la obra fundamental de Paul Zumthor, *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, Madrid, Cátedra, 1984; el primer capítulo del libro de Aron Guriévich, *Las categorías de la cultura medieval*, Madrid, Taurus, 1990; el sugestivo libro de C. S. Lewis, *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*, Barcelona, Antoni Bosh, 1980; el estudio de Miguel Ángel Ladero Quesada, *Los espacios del hombre medieval*, Madrid, Arco Libros, 2002, cuyo orden de exposición sigo en la presente introducción. Véase también el trabajo de P. Gautier Dalché, “Le renouvellement de la perception de l’espace au XIIe siècle”, en *Renovación intelectual del Occidente europeo (siglo XII)*, XXIV Semana de Estudios Medievales de Estella, Pamplona, 1998; y P. Ainsworth, T. Scott, ed. *Regions and landscapes. Reality and imagination in late medieval and early modern Europe*, Oxford, Leng, 2000.

<sup>2</sup> J. Le Goff, *El nacimiento del purgatorio*, Madrid, Taurus, 1981, p.14.



El espacio europeo se consolida entre los siglos XI y XIV. Fue entonces cuando se configuraron los espacios reales (en los que vivían), los imaginados (fuera del mundo de su experiencia inmediata, los ámbitos exteriores, de los que se sabía muy poco) y los imaginarios (aquellos reales según la fe y las creencias, muchos de ellos correspondientes al Más allá). En este periodo alcanzan la madurez los paisajes agrarios y las distintas formas de poblamiento rural; se da el renacimiento de las ciudades y, con ello, el surgimiento de los espacios urbanos; se regulan y consolidan los cementerios como un espacio social vinculado al entorno inmediato de los templos; llegan a su madurez los espacios políticos, la configuración de las patrias, espacios a los que el hombre se sentía vinculado y hacia los cuales desarrolla un sentido de pertenencia, llámense municipios, señoríos, reinos o imperios.

Aunque la mayor parte de la población europea fue sedentaria, hubo motivaciones internas (las grandes colonizaciones agrarias, la 'revolución comercial', el impulso religioso de las peregrinaciones) y motivaciones externas (aportaciones bizantinas y musulmanas respecto al conocimiento del mundo,<sup>3</sup> consolidación del Imperio Mongol) que les permitieron recorrer tierras ignotas, relacionar cada vez mejor los ámbitos europeos y abrir rutas hacia espacios exteriores (en el Mediterráneo, Océano Atlántico, norte de África y Asia anterior).<sup>4</sup> Mercaderes, peregrinos y, fundamentalmente a partir del siglo XIII, los misioneros renuevan y abren caminos que ofrecen al conocimiento o a la curiosidad de los europeos nuevos espacios reales, pero que también sugieren otros espacios imaginarios.

---

<sup>3</sup> Y esto de manera muy matizada, pues las obras principales de viajeros y geógrafos musulmanes medievales no fueron conocidas por los europeos. Véase S. Fanjul y F. Arbos, ed., *A través del Islam. Ibn Battuta*, Madrid, 1997.

<sup>4</sup> Sobre esta cuestión véase: *Viajeros, peregrinos, mercaderes en el Occidente medieval. XVIII Semana de estudios medievales de Estella*, Pamplona, 1992; J. R. S. Phillips, *The Medieval Expansion of Europe*, Oxford, 1988; y E. Aznar Vallejo, *Viajes y descubrimientos en la Edad Media*, Madrid, 1994.

### 2.1.1 La relación con la Naturaleza

La relación del hombre medieval con la Naturaleza estuvo determinada por los postulados religiosos, la ubicación de su establecimiento y las dimensiones de su horizonte. El paisaje predominante de la Europa occidental en la alta Edad Media fue el boscoso, la población era fundamentalmente rural. La Extremadura era todavía durante el siglo XI y principios del XII un paisaje natural eminentemente boscoso. Los hombres estaban vinculados a la tierra por la economía y por la religión, no existía distancia sensible entre hombre y Naturaleza, pues aquél estaba integrado en los ritmos de ésta. No es que el hombre medieval se confundiera con la Naturaleza, más bien no se oponía a ella. El sentido de pertenencia al mundo natural era una característica intrínseca a su conciencia. En la Edad Media -escribe Guriévich- la creación cultural estaba determinada en gran medida por la relación del hombre con la Naturaleza.<sup>5</sup>

Al igual que el sentido del símbolo, el hombre medieval poseía el sentido de la analogía que le hacía concebir un parentesco entre la estructura del cosmos y la suya propia. Los grandes símbolos cósmicos se habían sacado del conocimiento de la Naturaleza y eran inherentes a todos los hombres: “En la teoría cosmológica de la cristiandad medieval el hombre no había adquirido todavía un significado independiente: con su existencia glorificaba al Señor”.<sup>6</sup>

En las alegorías filosóficas del siglo XII encontramos a la Naturaleza personificada como criada de Dios, manifestación de su poder y encarnación de sus pensamientos, planes e intenciones. Como manifestación del ser supremo era una ‘gran reserva de símbolos’<sup>7</sup> para el hombre medieval.

---

<sup>5</sup> A. Guriévich, *op. cit.* p. 67.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 79.

El impulso científico de los siglos XII y XIII aumentó el interés por el estudio y la explicación de la Naturaleza. Sin embargo, este interés nunca fue independiente, pues no lo provocaba la Naturaleza en sí misma, sino en tanto teofanía. En este sentido le ofrecía al hombre la posibilidad de obtener un conocimiento de orden divino, que, por otro lado, estaba en posición de alcanzar, pues ya en el *Génesis* se le había otorgado el lugar central del mundo creado: “el estudio de la Naturaleza no pretendía encontrar hipótesis y generalizaciones científicas, sino [...] símbolos vivientes de las realidades morales”.<sup>8</sup>

Si la mayoría de las descripciones del mundo natural que aparecen en la literatura medieval carecen de características locales y se encuentran estereotipadas es porque funcionaban como símbolos de la vida espiritual, y no porque el hombre medieval careciera de sentido estético con respecto a la Naturaleza. En la hagiografía y las crónicas, por ejemplo, se manifiesta la capacidad para admirar la belleza de los árboles y del bosque.<sup>9</sup> No hay que confundir el “sentimiento de la Naturaleza” con la expresión de ese sentimiento en la literatura y el arte: las representaciones obedecían a un canon.

La relación del hombre medieval con la Naturaleza no hay que abordarla oponiéndola a la Edad moderna, sino en correspondencia con su propia concepción del mundo. El que el hombre medieval no experimentara una ‘atracción apasionada’ hacia ésta se explica “por el hecho de que en esa época no estuviese separado de ella y viviese inmerso en la misma, la nostalgia de la naturaleza aparece por primera vez en las grandes ciudades de los tiempos modernos”.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> C. Crombie, *Historia de la Ciencia*, Madrid, Alianza, 1980, p. 29.

<sup>9</sup> Stokmayer asegura que los hombres de la Edad Media “eran también conscientes de la belleza de las flores, pero cerraban los ojos ante ella, temiendo perder sus almas por excesivo apego a lo terrenal”. Cit. por A. Guriévich, *op. cit.*, p. 86.

<sup>10</sup> *Id.*

Guriévich considera necesario precisar la noción de la actitud estética hacia la Naturaleza para definir el lugar de ésta en la conciencia de los hombres de la Edad Media. Relación que no excluye los elementos de admiración y valoración artística, sino que los supone. No se niega la capacidad del hombre medieval para percibir la belleza en la Naturaleza, sin embargo, esta belleza será sólo el símbolo del mundo invisible y no su objetivo principal.<sup>11</sup> Como expresión de un ser bello, el mundo natural necesariamente participa de este elemento; cuando el ascetismo cristiano rechaza al mundo por estar manchado por el pecado se refiere esencialmente al mundo social.

Si Dios y el espíritu humano tenían un valor absoluto, la Naturaleza tendrá sólo un valor relativo:

Si no servía de medio para conocer a Dios, no se le atribuía ningún valor; si impedía el acercamiento a Dios, se veía en ella el mal, la manifestación de las fuerzas diabólicas. Toda concepción subjetiva de la naturaleza chocaba con la autoridad de las Sagradas Escrituras, a las que estaba sujeto el pensamiento medieval.<sup>12</sup>

Los grandes autores de la tradición literaria bíblica, patristica y clásica formaron el marco de referencia a través del cual se contemplaba a la Naturaleza. El mundo social del cielo y la tierra se hallaba en correspondencia con la organización general del universo. La jerarquización del espacio cósmico se refleja en el ámbito social e ideológico. Todas las relaciones se estructuran verticalmente y los seres se sitúan en distintos grados de perfección, según sea la distancia que los separa de Dios, quien había establecido como rangos sagrados la jerarquía y las diferentes funciones de las criaturas en el cielo y en la tierra. Esta concepción originó que en las topografías cristianas se mezclaran las

---

<sup>11</sup> "Mis ojos aman las formas bellas y variadas, los colores esplendorosos y agradables -dice san Agustín- ¡Pero que no retengan ellos mi alma! Que la retenga sólo Dios, quien ha creado estas cosas excelentes, él es mi bien, no ellas". *Las Confesiones*, Madrid, Alianza, p. 238.

<sup>12</sup> Guriévich, *op. cit.*, p. 87.

informaciones geográficas con los motivos bíblicos.<sup>13</sup> Razón por la cual, afirma Guriévich, una gran parte de lo que el hombre medieval percibía por medio de sus sentidos y su conciencia, o que su imaginación se representaba, no era prácticamente localizable en el espacio.<sup>14</sup> El devenir del hombre va a ser un destino figurado en la Naturaleza para el cristianismo medieval.

Una faceta del renacimiento intelectual de los siglos XII y XIII es el desarrollo de la capacidad para interiorizar y concretar las formas no sólo de los espacios conocidos o ignorados, sino también de los espacios imaginarios. Para ello se valdrán de los conocimientos acumulados por la antigüedad clásica (la *auctoritas*), de las especulaciones teológicas, de los testimonios de viajeros, de la imaginación y, en menor grado, de la experiencia, cuando era posible. Es la época en que triunfa la novela de caballerías, que engendra, a partir del texto, un espacio maravilloso. Al mismo tiempo, en el ámbito de la pintura, se comienza a abrir un espacio bajo la superficie pintada, que llevará al desarrollo de la 'perspectiva artificial' en el siglo XV. Aparece también una utopía, la del país imaginario de Cocagne (el País de Jauja), que más allá de su interpretación es importante como expresión del dominio en la figuración de espacios pues "se sitúa en el seno del florecimiento de una geografía imaginaria".<sup>15</sup>

### 2.1.2 Cosmografía

Cosme de Alejandría (s. VI) es el iniciador de la cosmografía medieval; en su *Topographia Christiana* presenta a la Tierra como un tabernáculo plano y rectangular que se conectaba con el Más Allá. Sin embargo, fue la popularidad de san Isidoro de Sevilla, quien reelaboró material de la antigüedad clásica, la que

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>15</sup> J. Le Goff, "L'utopie médiévale: le pays de Cocagne", *Revue Européenne des Sciences Sociales*, 27, 1989, pp. 271-286. p. 285.

determinó que triunfara la idea de la imagen del mundo como un disco o rueda (*orbis*). También fue Isidoro quien proporcionó el modelo de los *mappae mundi*: plano circular con los tres continentes. Siglos después, su continuador más importante fue Beato de Liébana, con los mapas T-O, llamados así tanto por su esquema (el mundo está representado como un disco en forma de O, dividido por una T –símbolo de la Cruz- que separa Europa y África, arriba se sitúa al Este, por ser el punto cardinal más importante), como por lo que muestran (*terrarum orbis*). Estos mapas funcionaron como símbolos teológicos, “las medidas, las distancias, los datos de utilidad práctica están fuera del interés del autor, que se inspiró en razones religiosas”.<sup>16</sup>

Sin embargo, la elaboración de mapas parciales más precisos había iniciado en el siglo XIII, con los *Itinerarios* y los *portulanos*. Los primeros, de origen romano, trazaban redes de líneas que indicaban itinerarios de peregrinación o mercantiles. Los segundos, eran guías para la navegación que reproducían las líneas costeras del Mar Negro, el Mediterráneo y el Atlántico europeo; fueron elaborados originalmente en las ciudades marítimas italianas y proliferaron en el siglo XIV.<sup>17</sup>

El Universo se estructura según una geometría simbólica que atribuye un valor y un lugar a cada elemento, que al formar parte del Todo encubre sus cualidades y su secreto. Se establecen así afinidades y correspondencias entre el mundo y las partes que lo conforman, por lo que un aspecto de la creación puede remitir al universo entero. El conocimiento del espacio se organiza a partir del hombre, centro del universo, por designio divino:

---

<sup>16</sup> P. Zumthor, *op. cit.*, 304.

<sup>17</sup> Algunos ejemplos de la actividad cartográfica medieval son: el *Beato* de la catedral de Osma, el *Codex Taurinensis*; el más antiguo portulano es la *Carta Pisana*, elaborada en Génova en el siglo XIII; los atlas del genovés Petrus Vesconte (1320) y el *Atlas catalán* (1325) del judío Abraham Cresques.

la medida del mundo medieval descansa en el hombre mismo, microcosmos que en su cuerpo incluye todos los elementos del universo, que es el centro de la unidad cósmica, como la quiso Dios, inscrita (más allá de nuestra individualidad) en las jerarquías sociales del gran cuerpo colectivo, el espacio-tiempo en el que se desarrollaba el drama de la Redención.<sup>18</sup>

En la curiosidad por el mundo subyacen algunas preguntas fundamentales que guiarán las reflexiones de los autores medievales:<sup>19</sup> ¿cuáles son los límites del mundo?, ¿qué parte de la Tierra está habitada?, ¿hay una parte inaccesible de la Tierra?, ¿qué tipos de seres habitan la Tierra?, ¿por qué caminos se accede a sus diferentes espacios?, ¿cuál es la situación de la Tierra y de los hombres en el conjunto del Cosmos?<sup>20</sup> Para dar respuesta a estas interrogantes se beneficiaron de la tradición clásica y de las especulaciones teológicas de autores cristianos anteriores.

### 2.1.3 Las partes del mundo

Se admitía que el mundo era esférico, que había tres continentes rodeados por el Océano, y que cada uno de ellos le había sido adjudicado a uno de los tres hijos de Noé, después del diluvio, Sem habría poblado Asia; Jafet, Europa; y Cam, África.

El mundo se divide en franjas paralelas (*dimatas*): una ecuatorial (considerada inhabitable), dos templadas y dos polares. Desde Aristóteles se creía

---

<sup>18</sup> P. Zumthor, *op. cit.*, p. 393.

<sup>19</sup> Honorio de Autun, *Imago Mundi*; Guillermo de Conches, *Philosophia Mundi*; Vicente de Beauvais, *Speculum Majus*; Brunetto Latini, *Livres du Trésor*.

<sup>20</sup> Las tres primeras fueron formuladas por Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 221. M. A. Ladero Quesada añade otras tres, pues también se encuentran expresadas en los trabajos de diversos autores medievales, *op. cit.*, p. 15.

que el clima determinaba el físico y la moral de los hombres.<sup>21</sup>

Aunque los conocimientos romanos sobre el mundo alcanzaban hasta la costa atlántica norteafricana e Islandia (por el Oeste), Escandinavia y Germania (al Norte), Zanzíbar en el Índico (al Este) y algunas alusiones a China y a la India; la falta de traducciones dejó en el olvido estos conocimientos, en cambio se difundieron los escritos de Plinio el Viejo (s. I), de Gayo Julio Solino (s. III) y de Macrobio y Marciano Capella, obras saturadas de monstruos y fenómenos prodigiosos que colmaron la imaginación del hombre medieval de una geográfica fantástica: “y aquella imaginación deformada fue muchas veces un obstáculo todavía mayor que la ignorancia para descubrir ‘la configuración verdadera de la Tierra’, como ha señalado D. Borstin, porque convertía en inaccesible, por misterioso, lo que era simplemente, desconocido”.<sup>22</sup>

De los ‘tres’ continentes se conocía muy poco, los más informados conocían los pueblos, ciudades y ríos de Europa entre el Mediterráneo y el Báltico. De las regiones situadas más allá sólo llegaban rumores que hablaban de lugares y costumbres extrañas:

De África, aparte del Magreb y Egipto, se ignora casi todo hasta mediados del siglo XV (Etiopía, Sudán, Guinea eran nombres de contenido impreciso). De Asia, las cruzadas dieron a conocer lo más cercano; en Septentrión se sitúan vagamente los reinos bíblicos de Gog y Magog. Hacia el Este y el Sur se extienden las regiones imprecisas denominadas ‘Las Indias’: la India Mayor, que corresponde a la península indostánica; la India Menor, más o menos Indochina; la India Meridiana, que va de Irán a Abisinia, a orillas de un océano Índico que se considera un mar cerrado.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> La existencia de los antípodas, habitantes del desconocido hemisferio sur, generó algunas discusiones teóricas: ¿cómo habrían recibido el evangelio, si para llegar ahí se habría tenido que atravesarse la infranqueable zona tórrida ecuatorial?, ¿cómo se sostenían si caminaban cabeza abajo por el otro lado de la Tierra? Alberto Magno creía que los atraía una fuerza magnética parecida a la del imán al hierro. Véase Cl. Kappler, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal, 1986, p. 45.

<sup>22</sup> M. A. Ladero Quesada, *op. cit.*, p. 24.

<sup>23</sup> P. Zumthor, *op. cit.*, p. 221.



La misma nebulosidad que afecta a la percepción de la India, tocaba a China y a Catay, a pesar de las descripciones de viajeros, cada vez más frecuentes, a partir de Marco Polo.

#### 2.1.4 Monstruos, viajes y maravillas

La imprecisión de lo lejano y la tenacidad de antiguos clichés mentales van a repercutir en la forma en cómo la cultura europea integró la alteridad.<sup>24</sup> Los *otros* aparecían no sólo como extraordinarios o sorprendentes, más frecuentemente como hostiles y abominables: “la imaginación de lo monstruoso como antítesis que confirmaba la normalidad de lo habitual [...] es casi una necesidad constante de la mente humana”.<sup>25</sup> No obstante, la creencia en monstruos, aunque parte de la aceptación de lo maravilloso (aspecto este último fundamental de la mentalidad colectiva medieval), no juega un papel central, pues el hombre cuenta con su religión: la fe en Dios le permite conocerse a sí mismo. El monstruo, ubicado siempre en espacios ajenos y extraños (preferentemente orientales),<sup>26</sup> es parte también de la creación, demuestra la omnipotencia divina y permite entrever algunos de sus misterios.<sup>27</sup> Todo viaje, por lo tanto, es una promesa de su encuentro.

El viaje es proclive a lo maravilloso; la partida hacia lo desconocido, los encuentros y los descubrimientos forman parte esencial de la aventura humana. La narración del viaje organiza los acontecimientos en dos niveles de

---

<sup>24</sup> En un proceso paulatino que inicia en los siglos XII y XIII.

<sup>25</sup> M. A. Ladero Quesada, *op. cit.*, p. 25

<sup>26</sup> Determinaciones especulares de la percepción de la ‘otredad’: los chinos sitúan sus monstruos en Occidente.

<sup>27</sup> Entre los autores medievales que recogieron la tradición antigua de Plinio, Solino y otros autores tardo romanos se encuentran el autor anónimo del *Liber monstruorum de diversis generibus* (s. VI), Rabano Mauro (s. XI), Bartholomeus Anglicus en *De proprietatibus rerum* y Tomás de Cantimpré con su *De naturis rerum* (ambos de mediados del s. XIII). A esto hay que agregar los numerosos tratados de *Imagines Mundi* que se escribieron desde el siglo XII, y la tradición de los relatos de viajes.

representación, el de lo maravilloso y el de lo cotidiano (lo sorprendente y lo normal): “Lo inesperado es, en cierta medida, ‘esperado’ porque viene precedido, en el espíritu de los viajeros por una tradición”, de ahí que todo encuentro con los monstruos se considerara como “una piedra de toque de la autenticidad de una experiencia viajera: quien no los ha visto, no ha viajado”,<sup>28</sup> en el caso poco probable de que durante el viaje no se los hallara, siempre se podía recurrir a un testigo de confianza que sí los hubiera visto. La distinción entre lo real y lo irreal no planteaba un problema esencial, los criterios para diferenciar aquello en lo que se podía creer y aquello a lo que no se podía dar crédito son difíciles de comprender desde una perspectiva moderna. La maravilla era la ocasión para advertir la presencia de lo sagrado, que era la realidad por excelencia. Los confines entre lo cotidiano, lo milagroso y lo maravilloso son fluctuantes: “descubrir no significaba solamente encontrar cosas nuevas, sino en primer lugar reconocer en la realidad aquello que la imaginación y una fe tradicional daban por existente”.<sup>29</sup> El viajero medieval llevaba en su maleta una colección de monstruos.

En la Edad Media el término maravilloso (correspondiente a la palabra en plural *mirabilia*) designaba un universo de objetos, un conjunto de cosas y no - como lo entendemos hoy- una categoría espiritual o literaria.<sup>30</sup> Este conjunto de cosas se encontraba en perfecta convivencia con la realidad gracias a que entre ambos universos regía una armonía sobrenatural. Lo maravilloso era una manifestación que intentaba explicar los aspectos menos evidentes del mundo y por lo tanto no podía encontrar oposición en el mundo de la realidad, sino una correspondencia, formaban parte del mismo universo.

---

<sup>28</sup> Cl. Kappler, *op. cit.*, p. 145.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>30</sup> J. Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1994, p. 9.

El núcleo semántico de los conceptos maravilla y maravilloso está, por un lado, en la existencia de objetos o sucesos extraordinarios y, por otro, en la admiración que éstos provocan. La manifestación de lo maravilloso no debe su presencia a la suerte o al azar, encuentra justificación en su propia existencia, en la correspondencia misteriosa y en los lazos invisibles que establece con el mundo en el cual se introduce. Esta correspondencia no implica una relación paralela con la realidad, sino convergente con ella:

probablemente sea este el hecho más inquietante de lo maravilloso medieval, es decir, que nadie se interroga sobre la presencia que no tiene vínculo con lo cotidiano y que sin embargo está por entero inmersa en lo cotidiano.<sup>31</sup>

Lo maravilloso no deja de ser admirable, aunque no turbe la realidad cotidiana ni ponga en conflicto sus leyes. En lo maravilloso los procesos fundamentales de la razón -objeto, espacio, causalidad y tiempo- mantienen una relación que no se da ni en forma lineal ni en un solo sentido. Característica propia de lo maravilloso que no constituye una limitación de la percepción del mundo, más bien al contrario: una apertura de las leyes de la Naturaleza hacia lo sobrenatural. Los aspectos poco conocidos del mundo se podían explicar con un 'hecho maravilloso'.

Alrededor de lo milagroso se agrupó una gran parte de lo maravilloso cristiano. El milagro reglamenta la maravilla y le hace perder su carácter de imprevisibilidad, pues detrás de él hay un único autor que es Dios, de cuyo poder y existencia es testimonio. Esta dificultad del cristianismo para aceptar lo maravilloso proviene, según Le Goff,<sup>32</sup> del hecho de que en la Biblia -con excepción del *Apocalipsis*- no se dedica mucho espacio a lo maravilloso. El *Antiguo*

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 14.

*Testamento* contiene poco de maravilloso mientras que en el *Nuevo Testamento* predominan los milagros.

### 2.1.5 El Paraíso Terrenal

La consideración simbólico-religiosa de la Tierra guió el interés por algunos lugares y sus habitantes. Jerusalén fue un sitio geográfico-simbólico muy importante, pues al ser la Ciudad Sagrada se consideraba como el centro del mundo físico, alrededor del cual se ordenaban las tierras conocidas. Su valor simbólico fue tal que, mucho tiempo después de la conquista de la ciudad por los cruzados en 1099, perduró su imagen en los mapas y en las reflexiones geográficas como punto central del mundo.

Otros puntos de la Tierra singularizados por referencias bíblicas eran el monte Ararat, en el Cáucaso, en el que habría encallado el arca de Noé; Babilonia, que, como ciudad del pecado, se creía reconocer frecuentemente en diversos sitios; el país de los pueblos bárbaros y antropófagos de Gog y Magog, mencionados por el profeta Ezequiel y a los que se situaba en el remoto Noroeste, en las montañas de Hindu Kusk, Afganistán.<sup>33</sup> Al final de la historia, cuando llegara el Anticristo, esos pueblos y sus monstruos, entonces solidarios, invadirían la Cristiandad.

Sin embargo, los esfuerzos mayores se hicieron para determinar la ubicación del Paraíso Terrenal, ya que “aunque fuera inaccesible, su existencia física constituía una prueba irrefutable del relato bíblico”.<sup>34</sup> La tradición medieval recoge la herencia grecorromana de la Isla de los Bienaventurados, los Campos Elíseos y las Islas Afortunadas, así como la tradición judía que situaba el Jardín del Edén en el Oriente: “Los autores cristianos pasaron de una concepción

---

<sup>33</sup> En el siglo XIII se identificó a estos pueblos con los mongoles, debido a la trasposición fonética magog/mongol. *Id.*

<sup>34</sup> M. A. Ladero Quesada, *op. cit.*, p. 58.

simbólica del Paraíso Terrenal a otra realista e ‘histórica’ entre los siglos II y VII. Los medievales, desde luego, sólo glosaron ésta última”.<sup>35</sup> La imagen paradisíaca gira en torno al elemento principal del jardín lleno de prodigios con una fuente en su centro, con todos los atributos del *locus amoenus*. Se lo situaba en un sitio elevado, una montaña en el punto más extremo del oriente asiático. De él salían los cuatro ríos más importantes del mundo: Nilo, Tigris, Eúfrates y Ganges.

Durante siglos la imaginación, viajera o no, se alimentó de esta ‘nostalgia del paraíso’ (con la que está relacionada, también, la idea del Buen Salvaje). El viajero medieval Giovanni Marignoli afirmaba haber entrevistado, en un día soleado desde las montañas de Ceilán, el Paraíso.<sup>36</sup>

Una de las leyendas más significativas de la Edad Media fue la concerniente al Preste Juan, rey cristiano de inmenso poder cuyos dominios orientales limitaban con el Paraíso Terrenal. Los rumores comenzaron a correr desde 1145 (un año después de la pérdida de Edesa por los occidentales), pero es hacia el año 1165 cuando aparece una ‘misteriosa’ carta escrita, supuestamente, por el Preste Juan y dirigida al emperador Manuel II; en ella el rey Juan describía su reino y su corte con toda la riqueza y exhuberancia con la que pudieron imaginar los bizantinos las maravillas de Oriente, pues, en realidad, la carta fue redactada por un eclesiástico griego. Pero lo sorprendente es que en 1177 esa carta fue respondida, se trababa nada menos que del papa Alejandro III quien se dirigía al Preste Juan en los siguiente términos: “querido hijo en Cristo, Juan, ilustre y magnífico rey de las Indias”;<sup>37</sup> para conminarlo a seguir siendo su aliado en la lucha contra el Islam. En su condición de rey-sacerdote, refractario a cualquier mandato pontificio, el Preste debía inspirarle bien poca confianza a Alejandro III.

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>36</sup> Cl. Kappler, *op. cit.*, p. 105.

<sup>37</sup> Cit. por P. Zumthor, *op. cit.*, p. 189. Para este tema véase C. F. Beckingham, *Between Islam and Christendom: Travellers, Facts, Legends in the Middle Ages and Renaissance*, Londres, 1983; y J. Gil, *En demanda del Gran Kan*, Madrid, 1993.

Sin embargo, al dejar claro que se carteaba en esos términos con el poderoso rey, contribuía a destacar su predominio sagrado, cuyas peticiones, el Preste, como 'buen hijo de la Iglesia', tendría que 'acatar', maniobra política que nada tenía de ingenua.

En fin, lo que importa destacar es la persistencia de la leyenda, la creencia en el Preste Juan no se deterioró a pesar de que, desde mediados del siglo XIII, testimonios de viajeros a Oriente aseguraban no haberlo visto ni oído hablar de él. Quizá el ejemplo más significativo de la permanencia de la leyenda es la detallada descripción que ya avanzado el siglo XIV hace Mandeville del reino del Preste, quien se presenta, según la tradición, en su papel de vigía que impide salir de sus reductos a los terribles pueblos de Gog y Magog.<sup>38</sup> G. Santisteban relata hacia 1420 en el *Libro del infante don Pedro de Portugal* que durante el gran viaje que hizo el Infante, tuvo la oportunidad de residir un tiempo en la corte del Preste Juan, pero más inquieto que éste, sin duda por su naturaleza porteña y también por aprovechar la cercanía con el Paraíso Terrestre, tuvo entre sus pretensiones la de ir hasta allá.<sup>39</sup> Ciertamente, don Pedro de Portugal viajó, eso es cosa conocida, pero no tanto. En el siglo XVI San Ignacio de Loyola seguía creyendo en este reino, pues mandó misioneros jesuitas a las tierras del Preste Juan con la intención de conseguir una alianza definitiva contra el Islam.<sup>40</sup>

## 2.2 Descubrimientos, relatos de viajes y geografía imaginaria

Aunque las traducciones del árabe permitieron conocer diversas *Tablas* astronómicas fundamentales para la elaboración de teorías geográficas [como las

---

<sup>38</sup> *Libro de las maravillas del mundo*, Juan de Mandeville, ed. de G. Santoja, Madrid, 1986.

<sup>39</sup> G. de Santisteban, *Libro del Infante don Pedro de Portugal*, ed. Fr. M. Rogers, Lisboa, 1962.

<sup>40</sup> Véase M. A. Ladero Quesada, "El Preste Juan de las Indias y los reyes de armas castellanos del siglo XVI", en *Medievo Hispano. Estudios in memoriam del Prof. Derek W. Lomax*, Madrid, 1994, pp. 221-234.

de al-Jwarizmi (1126); las toledanas (1140) y la versión árabe de la *Syntaxis Mathematica* de Ptolomeo (1170), el *Almagesto*], la difusión de este conocimiento fue muy lenta y desigual. No se conocía, por ejemplo, la *Geografía* de Ptolomeo, cuya traducción directa del griego se realiza hasta el 1410. También se desconocía el fundamental *Libro de Roger* (1154), del geógrafo musulmán al-Idrisí. A su vez, la difusión de las observaciones de viajeros en Asia fue muy irregular. Se comprende que la mayoría de los escritores se limitaran a repetir tópicos y siguieran las descripciones tradicionales, como Vicente de Beauvais, en su *Speculum Majus* (1254). Sin embargo, en conjunto, la acumulación de estos conocimientos más detallados y precisos permitieron una mejor comprensión geográfica del mundo. Así, Roger Bacon, hacia 1270, mezcla teorías tradicionales con información proveniente de Pian Carpino y Rubruck sobre los mongoles; a mediados del siglo XIII, el inglés John Holywood o Sacroboso, siguiendo al geógrafo árabe al-Farghani (del siglo IX), razona sobre la esfericidad de la Tierra.

La divulgación de los relatos de viajes contribuyó a la permanencia de las imágenes fantásticas, en dichos relatos se mezclaban informaciones ciertas con otras 'ficticias' en el mismo plano de construcción de la realidad. El libro de Marco Polo tuvo una gran difusión, pero más aún el *Libro de las maravillas del mundo* de John de Mandeville, en el que relata su peregrinación por Tierra Santa y otros lugares como Egipto, Etiopía, la India, Catay, Persia y Turquía, en esta obra se compendian todas las imaginaciones y maravillas de las anteriores.<sup>41</sup>

A principios del siglo XV se descubre y traduce la *Geografía* de Ptolomeo que va a ser determinante en los debates teóricos y en los planteamientos de

---

<sup>41</sup> Al lado de estas obras estaban aquellas con fines más pragmáticos como la *Practica della Mercatura* (h. 1340) de Francesco Balducci di Pegolotti, escrita para uso de comerciantes. Véase también J. Richard, *Les récits de voyages et de pèlerinages*, Turnhout, 1981; y J. A. García de Cortázar, *Los viajeros medievales*, Madrid, 1996.

exploraciones durante todo el siglo. Los errores y aciertos del autor griego repercutieron en el desarrollo de la cartografía e influyeron determinantemente en el proyecto de Cristóbal Colón, quien se había apoyado en el cálculo de Toscanelli, basado a su vez en Ptolomeo, sobre la distancia entre Europa y Catay por la ruta del Oeste.

Los conocimientos sobre el mundo exterior que los europeos habían acumulado a finales del siglo XV no impidieron que la ‘geografía imaginaria’ medieval siguiera presente en el horizonte mental de las personas durante mucho tiempo aún. Uno de los principales tópicos de este imaginario lo constituyeron las islas.

Como ha señalado Cl. Kappler, en la Edad Media “las islas proliferan más allá de toda medida: se llegan a situar hasta doce mil en el Océano Índico; es inútil detenerse en el carácter sagrado de esta cifra [...] se trata exclusivamente de un periplo insular”.<sup>42</sup> Llega incluso a suponer que Mandeville, de haber tenido que hacer un mapamundi, habría dibujado una extensión inmensa de mares invadidos por islas, en la que apenas y se prestaría atención a los continentes.<sup>43</sup> Asia, la India y su Océano eran para los occidentales la encarnación de un espacio mítico y extraordinario en el que todo podía suceder; ahí estaba el reino del Preste Juan desde el que, en los días claros, se podía vislumbrar el Paraíso Terrenal, nada más natural que hacer el Océano Indico el “lugar por excelencia de las islas”,<sup>44</sup> puesto que la India era el país de lo insólito.

El Océano Índico representó para el Occidente medieval, según Le Goff, un ‘horizonte onírico’ en el que se proyectaron sueños de riqueza, de exhuberancia y fantasía, de un mundo abierto al infinito comprendido como un anti-

---

<sup>42</sup> Cl. Kappler, *op. cit.*, p. 37.

<sup>43</sup> *Id.*

<sup>44</sup> Ahí se encontraban la paradisíaca Taprobana o Sumatra; Bragina, de habitantes castos; Oxidrata y Gynosophe, cuyos desnudos pobladores seguían una religión natural; o aquellas otras pobladas de monstruos. M. A. Ladero Quesada, pp. 48-49.



Mediterráneo; mundo ambiguo, como todos los universos oníricos, lleno de maravillas y de terrores.<sup>45</sup>

También en el Atlántico se situaron islas maravillosas, las más famosas fueron las Islas Afortunadas (ya descritas en la Antigüedad), célebres por su clima, sus jardines y su abundancia. Otro conjunto de islas prodigiosas se situaba al Oeste de Irlanda, en ellas los hombres no morían. Con ambas estaba emparentada la prestigiosa isla de Avalón.

Otra isla importante en el imaginario medieval fue la de San Brandan. La *Navigatio Sancti Brandani* (s. XI) narra el viaje iniciático por el que el monje irlandés llegó a la bienaventuranza. La obra fue leída como un libro de viajes y estimuló la búsqueda de otras islas. Pero lo que importa destacar es cómo arraigó la creencia en la existencia de una isla paradisíaca; todavía en el siglo XVIII se organizaban expediciones para encontrarla. La *Navigatio* “expresa perfectamente la asociación entre viaje, búsqueda y plazo tantas veces utilizada como recurso narrativo en la cultura europea”.<sup>46</sup>

### 2.3 El Más Allá

La idea religiosa acerca del sentido de la vida tuvo un efecto determinante en la relación del hombre medieval con el espacio. La idea del *homo viator* daba un sentido de trascendencia a la vida humana: ésta era un camino que conducía a la verdadera existencia, la perdurable. El hombre es pues un viajero con una meta definida. En este contexto el espacio no puede ser neutro, ni ajeno, ni estático “sino un medio en el que se mueve, ya sea en la realidad o con la imaginación, y que le ayuda a mantener esa expectativa trascendente porque lo considera como

---

<sup>45</sup> J. Le Goff, “L’Occident médiéval et l’Océan Indien”, en *Los universos insulares. Cuadernos del Centro de Estudios Medievales y Renacentistas*, 3, 1995, pp. 267-283.

<sup>46</sup> M. A. Ladero Quesada, *op. cit.*, p. 50.

prolongación de su propio ser”.<sup>47</sup> Es por la centralidad y trascendencia de su destino que el hombre puede concebirse como microcosmos, su cuerpo y alma dan cuenta de la creación.<sup>48</sup>

Pero la vinculación del espacio terrestre con el del Más Allá también fue consecuencia de las relaciones entre la sociedad de los vivos y la de los muertos. “Cuando se espera la resurrección de los muertos –escribe Le Goff- la geografía del otro mundo no es un asunto secundario”.<sup>49</sup> La forma en cómo se ordena el espacio en la Tierra determina la manera en cómo se imagina el Más Allá: “para una sociedad cristiana, como la del Occidente medieval, las cosas viven y se agitan al mismo tiempo, o casi, en la tierra como en el cielo, aquí abajo y en el más allá”.<sup>50</sup>

### 2.3.1 El cielo

Entre 1150 y 1300 se remodeló la cartografía del Más Allá. C. McDannel y B. Lang probaron cómo durante la Edad Media la concepción del Más Allá evolucionó hacia una ‘condensación de los antropomorfismos’, debido, entre otras razones, al debilitamiento de los antiguos terrores, mejor dominados por la

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>48</sup> La imagen del hombre-microcosmos en el mundo se expresó tantas veces en la Edad Media que se convirtió en un lugar común. La más conocida es la miniatura que ilustra una visión de la monja Hildegarda de Bingen, en su *Liber divinorum operum*, de mediados del siglo XIII: “sobre el disco de la Tierra-macrocosmos material, con los brazos abiertos en forma de cruz, el Hombre-microcosmos donde se compendia toda la creación; alrededor y más allá de la Tierra y del agua, el espacio aéreo y, en su exterior, abrazándolo todo, Cristo sostiene la creación, como verbo de Dios creador y cordero redentor; sobre su cabeza, coronando el eje vertical de la escena, la de Dios padre, unido al Hijo por la diadema de amor del Espíritu Santo: el macrocosmos universal y el microcosmos humano tienen una misma estructura profunda, porque la creación de aquél está en función de la de éste, y el alma infundida al hombre por soplo divino (*spiraculum*) sostiene y rodea al cuerpo y obra a través suyo, a imagen de Dios, que en Cristo sostiene y abraza la creación entera.” M. A. Ladero Quesada, *ibid.*, pp. 55-56.

<sup>49</sup> Le Goff, *El nacimiento del purgatorio*, p. 13.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 14.

liturgia y la promesa de eternidad.<sup>51</sup> Paul Zumthor llama la atención sobre la paulatina sustitución de la idea teocéntrica del lugar de los elegidos por una visión centrada en el hombre mismo:

como las representaciones del otro mundo con los colores del nuestro, con su jerarquía social, sus instituciones, sus castillos, sus ciudades, sus jardines, que garantizaban a la imaginación piadosa un tránsito fácil desde este mundo al cielo [...] Hacia 1330, Occidente parece cada vez más incapaz de concebir un espacio invisible. Necesita que sus sentidos den testimonio de cualquier espacio, en caso contrario, lo convierte en imagen alegórica.<sup>52</sup>

Los Padres de la Iglesia concibieron el cielo como ‘mundo material glorificado’, imaginaron el Paraíso como la Jerusalén celestial.<sup>53</sup> Aparecen también las primeras leyendas sobre visiones del Más Allá, siendo la de San Pablo la más influyente. La concepción del cielo de San Agustín concilia la tradición platónica que consideraba al cuerpo como cárcel del alma, con la cristiana que creía en la resurrección de la carne: en el Más allá los hombres tendrían cuerpos tangibles, hermosos y jóvenes, cuerpos espirituales al modo del Cristo resucitado, en los que el espíritu, sin estar separado del plano de existencia de la materia, la domina.

Conforme avanzaba la Edad Media la imagen del cielo perdía su carácter abstracto y se hacía cada vez más concreto: “El cielo se convirtió en parte integrante de la visión general del mundo [...] Tres nuevos elementos culturales contribuyeron a configurar el cielo medieval: la ciudad, el intelecto y el amor”.<sup>54</sup> El desarrollo de las ciudades influyó en la sustitución de la imagen tradicional del Jardín del Edén por el de la Jerusalén celestial. El otro mundo se concibe como “una ciudad-estado bien planificada en mitad de un jardín paradisíaco con ríos y

---

<sup>51</sup> C. McDannel, y B. Lang, *Historia del cielo*, Madrid, Taurus, 2001.

<sup>52</sup> P. Zumthor, *op. cit.*, pp. 272 y 278.

<sup>53</sup> Sigo a C. McDannel y B. Lang y a M. A. Ladero Quesada, en las obras ya citadas.

<sup>54</sup> McDannel y Lang, *op.cit.*, p. 178.

abundante vegetación”,<sup>55</sup> como una corte presidida por su Señor, en este caso, divino. Aunque todos bendicen a Dios como único pensamiento, hay jerarquías entre los bienaventurados, cuyas vestimentas (se sustituye la idea de desnudez) compiten en riqueza.

Paralelamente se desarrolló una visión intelectual del cielo, basada en el modelo geocéntrico platónico y aristotélico del cosmos:

El cosmos se dispone en círculos concéntricos, de la materia más espesa e informe en el centro de la Tierra (Infierno), pasando por las siete esferas planetarias, de cuerpos cada vez más ‘ligeros y luminosos’, hasta la esfera del firmamento o *Stellatum*. Más allá, el ‘cielo espiritual’ o ‘cielo empíreo’ morada de los bienaventurados, y el ‘cielo de los cielos’ o ‘cielo de la Trinidad’, de Dios exclusivamente.<sup>56</sup>

Frente a la opacidad y mutabilidad de la tierra se oponía la luminosidad y perennidad del cielo empíreo, compuesto por la ‘quintaesencia’, elemento similar a la luz, que, en la filosofía neoplatónica no se consideraba algo material, sino una fuerza que moldeaba y daba forma a las cosas, una emanación divina. La doctrina del cielo como pura luz influyó en las representaciones de los poetas y artistas cultos.

Para Santo Tomás, en quien culmina la visión del cielo, la eternidad está presente en cada instante del tiempo, los bienaventurados tendrán un conocimiento beatífico por la contemplación eterna de Dios. Sin embargo, ésta era una visión teológica muy abstracta para la mayoría de la gente, “que entiende el amor como algo más emocional que intelectual”.<sup>57</sup> En el siglo XIII se concibió el cielo según los códigos del amor cortés, la plenitud celestial y la unión con Dios se decodifican con ayuda de este marco significativo.<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>56</sup> M. A. Ladero Quesada, *op. cit.*, p. 60.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 61

<sup>58</sup> Dos ejemplos importantes fueron las obras de las monjas místicas Mechtilde de Magdeburgo (*La luz que fluye de la Divinidad*) y Gertrudis de Hefta (*El heraldo del amor divino*).

Los distintos significados que la Edad Media dio a la figuración del cielo (ciudad eterna, promesa del conocimiento divino, promesa del amor en Cristo) constituyeron un desafío a la imagen ascética que de éste había presentado el *Nuevo Testamento*.

### 2.3.2 El infierno y el purgatorio

La visión de San Pablo se refiere particularmente a las regiones infernales y fue muy popular durante los siglos XII y XIII, aunque se conociera desde el siglo IV. También es en el siglo XII cuando se convierte en artículo de fe el descenso de Cristo a los infiernos, introducido en el Credo hacia el siglo IV. Este descenso no se refiere al infierno de los condenados sino a lo que después se llamaría Limbo de los Justos o de los Patriarcas. La fijación espacial del Infierno y del Limbo ocurre también en este siglo XII.<sup>59</sup>

Puesto que, como ha señalado Bernaldi, “las representaciones medievales de los suplicios infernales, a diferencia de la estructura de otras escenas sobre el fin del mundo, no tenían una verdadera base teológica”,<sup>60</sup> la literatura medieval de visiones, que tendrá como fuente de inspiración esencial el texto de San Pablo, irá conformando paulatinamente la imagen infernal. Entre las obras más importantes se encuentran: la visión del monje de Monte Cassino, Alberico de Settefrati (1110), la del monje irlandés Tundal o Tnugdál y *la visión de Guntheim* (ambas de 1150), y, fundamentalmente, la *Leyenda del Purgatorio de San Patricio* (1190), su autor, un monje cisterciense, narra el viaje del caballero Owen al infierno, para ello se sirve de una cavidad en la tierra abierta en Irlanda por San Patricio. Otras leyendas hablaban de la posibilidad de acceder al Infierno por los volcanes Etna (Sicilia) y Strómboli (islas Lípari). Sin embargo, la popularidad favoreció la

<sup>59</sup> Ver Le Goff, *El nacimiento del purgatorio*.

<sup>60</sup> Cl. Bernaldi, “L’inferno nella cultura popolare”, en E. Bruno, E. Alberione, ed., *Inferno*, Milán, San Fedele ed., 1996, p. 42.

entrada señalada en el *Purgatorio de San Patricio* frente a las localizaciones mediterráneas. Otras leyendas similares se difundieron en el siglo XIII (la de Turcill, la del abad Joaquín) antes de que Dante fijara definitivamente la imagen del Infierno.

En todas estas visiones se confirma la presencia y la repetición de los mismos elementos y de situaciones semejantes: el infierno es un lugar de tormento ubicado en las profundidades de la Tierra (donde la densidad de la materia es tal que hace imposible cualquier espiritualización), sus lugares se organizan según los pecados cometidos. La oposición de los campos semánticos abajo-materia-oscuro-mal / arriba-etéreo-luminoso-bien, se repite sin cesar. El tiempo del sufrimiento y del dolor pasa lenta, interminablemente: un día puede parecer un año; mientras que en el Paraíso el devenir temporal es como un soplo y no se siente.

La fijación y localización del Purgatorio ocurre en el siglo XII. El término aparece en un contexto pre-escolástico que pretende clasificar metódicamente todos los objetos de la fe.<sup>61</sup> San Agustín y Beda ya habían considerado la idea de una ‘prueba’ *post mortem* que permitiera a los difuntos saldar deudas no pagadas en la Tierra, y que no hubieran sido tan grandes como para merecer la condena eterna. Sin embargo, esta situación se consideraba como un ‘estado’ y no se vinculaba a un lugar concreto; pero, desde finales del siglo XII, “las mentalidades propias de la ‘cultura popular’ impusieron una ‘especialización’ del Purgatorio”.<sup>62</sup> Uno de los precedentes precristianos más importantes de esta especialización fue la idea de las penas como una purificación a través del fuego, que, a diferencia del infernal no sería eterno, sino un fuego purificador.

Tres factores relacionados con el contexto histórico contribuyeron de manera esencial al surgimiento de esta novedad: las transformaciones del sistema

---

<sup>61</sup> M. A. Ladero, *op.cit.*, p. 65

<sup>62</sup> *Id.*

jurídico canónico y secular que precisan las equivalencias entre penas y castigos; la lucha contra la herejía cátara y valdense, que se negaba a rezar por los muertos y era incrédula del ‘fuego purgatorio’; y la mayor necesidad de organización que culmina en el pensamiento escolástico del siglo XIII y que tendrá como consecuencia la necesidad de ‘especializar’ de mejor manera las nociones geográficas.

El Purgatorio “amplía la posibilidad de gestionar la salvación”<sup>63</sup> y aporta mayores posibilidades para controlar un poco mejor el destino del hombre. También contribuye a borrar la idea de la muerte como ‘frontera’, transformándose en una especie de anexo de la Tierra, con lo que prolonga el tiempo de la vida y el de la memoria.

En la *Divina Comedia* el Purgatorio es una montaña formada por siete círculos que van disminuyendo su diámetro según se asciende, ahí se purgan los siete pecados capitales. Aunque lugar de sufrimiento y prueba, también lo es de esperanza, la montaña está al nivel del suelo y desde ahí se pueden contemplar las estrellas del firmamento. También es un espacio real, como el Paraíso que está a su término.

## 2.4 El espacio retórico y literario

Las pautas descriptivas y explicativas para la configuración del espacio retórico y literario que repitieron las retóricas medievales se remontan a los parámetros aristotélico-escolásticos del *locus* y el *spatium*. La escolástica medieval partió de estos conceptos aristotélicos para distinguir en todo ser y objeto una ubicación (*locus*) y un espacio (*spatium*); es decir, un *estar* y un *hacer en el medio* que los contenga. El *estar* (la ubicación) implica una posición en el universo. El *hacer*

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 67.

alude al movimiento, a las relaciones de los contenidos en el continente. A este último aspecto había dado una importancia fundamental el estagirita.

El valor primordial que la retórica otorgó a la demarcación espacio-temporal (como uno de los principios narrativos esenciales de la verosimilitud, que se lograba al guardar el orden temporal y la idoneidad espacial de los acontecimientos) dejó un margen muy limitado a la *invención*; el paisaje estereotipado y la utilización de clichés y tópicos espaciales será una característica de toda descripción de lugares reales (*topographia*) y ficticios (*topotesia*).

En las obras de ficción en prosa el espacio se presenta generalmente como un atributo accidental que emerge de la función de los personajes (de acuerdo con su *estar* y su *hacer* en la obra). Es notable la correspondencia entre espacio y función. La jerarquía del personaje también se proyecta en el eje espacial: a mayor importancia mayor extensión de su itinerario.<sup>64</sup>

El arraigo contextual de las obras literarias medievales explica ciertos fenómenos textuales relacionados con la espacialidad, los más comunes son el uso frecuente del sistema deíctico y el fenómeno de la recurrencia, propios de una sociedad que entiende la literatura desde la oralidad; circunstancia que va a impregnar incluso la producción literaria escrita. Carmen Marimón Llorca ha explicado desde esta perspectiva la pertinencia de fenómenos tales como la recurrencia y el uso frecuente de tópicos:

Repetir significa arraigar, inmovilizar por un momento el tiempo, hacerse dueño del espacio, recalar en lo conocido y cercano [...] Escuchar lo ya sabido, el placer del reconocimiento, son propios de una sociedad [...] que necesita reafirmarse constantemente en sus propios rasgos y que genera, en consecuencia, unas formas de expresión de comunicación artístico-verbal en

---

<sup>64</sup> Véase el estudio que en este sentido realizó Silvia Cristina Lastra Paz, "Tipología espacial en el Amadís de Gaula", *Incipit*, XIV, 1994, pp. 173-192.



las que productores y oyentes puedan reconocer la identidad buscada.<sup>65</sup>

Es la contextualización del acto comunicativo literario la que permite reconocer el mensaje y orientarlo en su recepción. Si el espacio literario se construye a partir de tópicos y es poco descriptivo se debe a que muchos de estos clichés funcionaban como paquetes comunicativos: el receptor tenía de ellos un conocimiento extra-textual. La realidad podía ser referida gracias a sistemas sígnicos bien conocidos por los receptores que hacían innecesaria su verbalización.

En otras palabras, la representación del espacio en las obras literarias medievales se organiza en dos niveles: el primero es el de la descripción (éste obedece más que a una visión de los 'objetos' a una tópica asociada a ellos), el segundo es el de las coordenadas significativas y extratextuales que le permiten al receptor decodificar el relato. Así lo resume Zumthor:

Se nos propone una distinción entre un espacio preexistente al texto y otro, que la acción engendra a medida que se desarrolla. El segundo es un espacio externo, que exhibe la "realidad" referencial; el otro, interno, permite su interpretación.<sup>66</sup>

A la inmovilidad de las estructuras se opone la movilidad de los contextos y esto permite la ruptura y la recreación de dimensiones descriptivas que aún nos siguen dejando perplejos.

---

<sup>65</sup> Carmen Marimón Llorca, "El espacio y el tiempo del discurso medieval: aproximación pragmático-comunicativa al estudio del contexto", en *Actes del VII Congrés de L'associació hispànica de literatura medieval*, (Castelló de la Plana, 22-26 setembre de 1997), Publicacions de la Universitat Jaume I, vol. II, 1999, pp. 385-394, p. 389.

<sup>66</sup> P. Zumthor, *op. cit.*, p. 370.

### 3. TIPOLOGÍA Y FUNCIÓN DE LAS EXPRESIONES ESPACIALES EN *EL BALADRO DEL SABIO MERLÍN*

La serie de convenciones que pueblan el paisaje de las novelas de caballerías obedece, en parte, a una tradición retórica continuamente afianzada en las aulas, pero sobre todo a su propia tradición genérica y sus mecanismos constructivos. Este mundo, “creado y preparado ex profeso para la prueba del caballero” y que parecía crearle cierta desazón a Auerbach,<sup>1</sup> revela su complejidad cuando nos preguntamos ¿cómo la reiteración del cliché potencia la creación? Un análisis del papel que las representaciones espaciales tienen en el *Baladro del sabio Merlín con sus profecías* (Burgos, 1498),<sup>2</sup> así como de la construcción discursiva de la que surgen y de las funciones narrativas que cumplen puede explicar este “mundo encantado” que parece surgir “como brotado del suelo”.<sup>3</sup>

A continuación estudiaré los diversos modos discursivos de *significar* el espacio, en la medida en que todo acontecimiento narrativo se inscribe en un espacio –sea éste descrito, nombrado o sugerido– que no sólo nos da información sobre los acontecimientos que ocurren en el mundo ficcional, sino que contribuye a crearlos, a moldearlos y a determinarlos. Los objetos que pueblan

---

<sup>1</sup> Erich Auerbach, *Miréis. La realidad en la literatura*, México, F.C.E, 1950, p. 132.

<sup>2</sup> Para un estado de la cuestión véase Paloma Gracia, “El ciclo de la Post-Vulgata artúrica y sus versiones hispánicas”, *Voz y Letra*, 7, 1996, pp. 5-15. También son fundamentales los estudios de Fanni Bogdanow, “Essai de classement des manuscrits de la *Suite du Merlin*”, *Romania*, 81, 1960, pp. 188-198; “The Spanish *Baladro* and the *Corte del Braiit*”, *Romania*, 83, 1962, pp. 383-399; “The *Suite du Merlin* and the Post-Vulgate *Roman du Graal*”, en *Arthurian Literature in the Middle Ages*, ed. Roger S. Loomis, Oxford, Clarendon Press, 1959, pp. 325-335; y *The Romance of the Grail. A Study of the Structure and Genesis of a Thirteenth-Century Arthurian Prose Romance*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press y Barnes & Noble, 1966. Para una introducción al personaje y a su evolución textual véase: Paul Zumthor, *Merlin, le prophète. Un thème de la littérature polémique, de l'historiographie et des romans*, Ginebra, Slatkine, 1973; Carlos Alvar, *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Madrid, Alianza, 1991, pp. 296-299; Santiago Gutiérrez, *Merlín y su historia*, Madrid, Alianza, 1999; y Rosalba Lendo, *El proceso de reescritura de la novela artúrica francesa: la Suite du Merlin*, México, UNAM, 2003.

<sup>3</sup> *Id.*

este espacio rara vez son descritos, pero tienen un poder enorme de connotación. Ante el vocabulario descriptivo más o menos tipificado se opone una inmensa capacidad, conjurada por el texto, para la creación de atmósferas; capacidad que se apoya en una prenotoriedad temática, intertextual y contextual. El análisis de algunos de los procedimientos narrativos que potencian el espacio discursivo constituye el objeto del presente estudio.

### 3. 1 Nivel de la fábula

“Había hecho de la ciudad herida, el País de la propia Ternura insatisfecha, isla (ya entonces, presagio) de su soledad”.<sup>4</sup>

Sin perder de vista la perspectiva que le da al *Baladro del sabio Merlín* el hecho de constituir la versión de un original francés (la segunda sección del ciclo artúrico *Post-Vulgata*, conocido como *Suite du Merlin*), comprobamos que, si bien se muestra respetuoso con la tradición heredada y en consonancia con la evolución de la materia artúrica, introduce en la interpretación de los materiales una transformación profunda del original. Dicha transformación, constituida en su mayor parte por el extenso relato de la muerte de Merlín, cierra los contenidos de la *Suite* con un sentido distinto al de su fuente. El *Baladro* condena más abiertamente que la *Suite* el pecado de lujuria del profeta; su encierro es definitivo y solitario, Dios lo abandona y Merlín muere condenado.<sup>5</sup> Se comprueba también el grado de dependencia que esta nueva significación establece con la

---

<sup>4</sup> Umberto Eco, *La isla del día de artes*, Barcelona, Plaza & Janes, 1998, p. 151.

<sup>5</sup> Paloma Gracia estudió la evolución de este episodio final en “‘E morió con un muy doloroso baladro...’ De la risa al grito: la muerte de Merlín en el Baladro”, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 18, 1993, pp. 149-158. Véase también Jean Marx, “Le sort de l’âme de Merlin mis en cause par l’évolution de son caractère”, en *Mélanges René Crozet*, ed. Pierre Gallais e Yves-Jean Riou, Poitiers, 1966, t. II, pp. 981- 983.

construcción de un espacio narrativo: el lugar en el que morirá el profeta constituye la descripción espacial más amplia de la obra (XXXVIII, 169-179).<sup>6</sup>

En el *Baladro del sabio Merlín* la repercusión del cronotopo es mayor respecto a otras novelas de caballerías debido a la peculiaridad de su tema: la organización y la fundación del mundo artúrico. Las líneas principales de su devenir se establecen a través de la figura de Merlín (sabio consejero, adivino y profeta de la corte del rey Arturo), quien, por este hecho, se constituye en el eje rector de la novela; fundador en el tiempo y el espacio del comportamiento cortesano y parte esencial del imaginario caballeresco. El deseo de dar una mayor unidad y coherencia a la materia de Bretaña va a regir la estructuración de este cronotopo.<sup>7</sup>

### 3.1.1. El espacio como estructura

La referencia a un episodio narrado en los *Evangelios Apócrifos*, el descenso de Cristo a los infiernos y la liberación de los profetas, es el motor que da inicio a la primera secuencia narrativa de la novela:

Jesús [...] *laxó* a los infiernos e le despojó, e a los que conoció ser suyos poderosamente *los sacó dende e los colocó* en el paraíso; e no menos dexó ligado e reatado a Sathanás [...] en prisiones muy fuertes en el *profundo* del infierno, so firmes cerraduras. Visto por los diablos el desbarate e turbación que nuestro redemptor Jesucristo en su infierno había puesto, vinieron a ver aquellos logares do tener solían aquellos prophetas e santos padres, e no fallando ninguno de todos ellos e visto su rey cabtivado e encarcelado en el

---

<sup>6</sup> A continuación me referiré así a las citas del texto: el número romano indica el del capítulo; el arábigo, el de la página. Sigo la edición de María Isabel Hernández, *El Baladro del Sabio Merlín con sus profecías*, Oviedo: Ediciones Trea, 1999.

<sup>7</sup> Este esfuerzo consciente por darle unidad y coherencia al ciclo es una de las características esenciales del autor de la *Suite du Merlin*. La cantidad de episodios obviados en Burgos y los episodios deturpados del texto hacen suponer varios estadios intermedios de transmisión textual.

*profundo* [...] procuran con mucha solicitud de buscar algún remedio para reparo del daño suyo rescibido (Comiença la obra, 5).<sup>8</sup>

Tres nociones principales estructuran la espacialidad de esta escena inicial: la verticalidad (que da los elementos de profundidad y superficialidad), la horizontalidad (que revela la cercanía y la lejanía) y los conceptos de orden/desorden. La relación dinámica entre estos elementos, así como la carga significativa proveniente de una circunstancia cultural determinada, configuran las bases sobre las que se construye la espacialidad narrativa. La similitud y la continuidad caracterizan la representación del Más Allá; el lugar de castigo que es el infierno tiene que ser, en consecuencia, imaginado como un calabozo. Destaca, no obstante, el hecho de encontrar en él 'Universidad de los Diablos':

Como costumbre [...] de universidad, fizieron apregonar un pregón público. E llamada e ayuntada la universidad de los diablos, lebantose entre ellos uno de los mayores, llamado por nombre Onquivezes, e propuso ante todos desta manera: (Comiença la obra, 5)

Los demonios planean el nacimiento de Merlín en respuesta al 'desorden' que Jesús hace en el infierno, y esto en un *concilium* en el que hacen uso de la palabra ordenadamente y demuestran un pleno dominio del lenguaje retórico. Harvey Sharrer había señalado ya el uso del discurso retórico como una de las características del estilo del *Baladro* frente a la fuente original; lenguaje que habría sido el resultado de la influencia de la novela sentimental en el texto de Burgos.<sup>9</sup> Pero más allá del estilo, la importancia de este pasaje radica en la amplificación de un episodio que permitirá encauzar los motivos del nacimiento de Merlín. La invención de una Universidad de los diablos en la que éstos celebran su 'consejo'

---

<sup>8</sup> Salvo este primer capítulo, a continuación me referiré así a las citas del texto: el número romano indica el del capítulo; el arábigo, el de la página. Sigo la edición de María Isabel Hernández, *El Baladro del Sabio Merlín con sus profecías*, Oviedo, Ediciones Trea, 1999. Todas las cursivas de las citas son mías.

<sup>9</sup> Harvey L. Sharrer, "Juan de Burgos: impresor y refundidor de libros caballerescos", *El libro Antiguo Español. Actas del primer Coloquio Internacional*, Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986. Al cuidado de María Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, p. 365.

permite introducir y explicitar la función del mago en un contexto que determinará su desastrado final.

Robert de Boron ya había remontado el relato al descenso de Cristo a los infiernos, insertando así la historia y el personaje en una perspectiva cósmica de redención de la Humanidad, por una parte, y en la dinámica de la lucha perpetua entre Dios y el Demonio, por otra. En la *Suite Vulgate* el aspecto profético de Merlín se reduce notablemente al papel de consejero y estratega militar, ya no es el profeta del Grial sino el profeta de la guerras de Arturo; su función se limita a consolidar la pacificación del reino y a consumar la llegada de éste al trono. La *Suite du Merlin* recobra el papel trascendente del mago, pero subraya la intervención de Merlín como producto del malévol plan que busca restablecer el dominio del Mal en la tierra. El *Baladro* retoma y acentúa este papel, de ahí que en el auditorio universitario de los diablos (que no aparece en las fuentes anteriores) se insista:

si algún remedio puede este nuestro mal haver, es que, pues al nuestro poderío, por este Ombre [Jesús] haver venido en el mundo, nos ha venido tanto mal e daño, sería bien que nuestra mano fiziésemos en el mundo otro ombre, para que, con su predicación e sagacidad, atraxiese los onbres a nuestro querer e obras e poderio. É en esto haziendo, sería menester que correspondiese en el engendrar a este Jesús, que en alguna virgen de buena vida fuese engendrado [...] le enseñáramos que supiese las cosas pasadas e fechas [...] cierto es que los podría engañar [a los hombres] para los traer a nuestro poder, como engañaron los prophetas a nos (Comiença la obra, 5).

Se establece explícitamente el paralelismo con la Encarnación: el sumo misterio, la presencia de lo eterno en un espacio y tiempo determinados. La movilidad espacio-temporal de Merlín es, en este sentido, una necesidad de la simetría, pero de signo inverso: su nacimiento es planeado como venganza de la Redención. Planeado su nacimiento como venganza de la Redención, émulo del Anticristo, una serie de connotaciones bíblicas permean la historia y colorean los

espacios: paralelismos entre la vida de Jesús y la de Merlín y especialmente con el *Apocalipsis*.

Ahora bien, desde un punto de vista estrictamente racional es casi imposible formarse una imagen espacial concreta, o por lo menos aproximada de varias de las descripciones que aparecen en el *Apocalipsis*. Veamos sólo un ejemplo: “Y delante del trono había un como mar de vidrio semejante al cristal; y en medio del trono, y alrededor del trono, cuatro animales llenos de ojos delante y detrás” (*Ap.* 4: 6). Estas imágenes, para ser imaginadas, necesitan o bien ser entendidas como figuras (el simbolismo no sería sólo una expresión del ‘sentido del símbolo’ propio del hombre medieval, sino una exigencia que se desprende forzosamente del texto),<sup>10</sup> o bien ser aprehendidas como atmósferas. Porque lo que indudablemente crean es una atmósfera y con ella unos sentimientos determinados, recuerdos, sensaciones, que son, en definitiva, los que permiten pensar esas imágenes. Esta carga emotiva hace posible la creación de una imagen efectiva, aunque menos precisa. Un mecanismo similar actúa en el *Baladro* para la creación de ciertos espacios, especialmente aquellos inspirados por algunos pasajes del texto bíblico en cuestión.

La voluntad por establecer analogías determinará en gran medida la configuración espacial en el *Baladro*. En sí misma, la analogía implica una forma espacial: el paralelismo, a través del cual se establece una relación dinámica con el plano sintagmático (que procura la equivalencia de las aventuras en el pasado, presente y futuro de la historia; la coherencia del ciclo), y el plano paradigmático (que interpreta esas aventuras según un modelo religioso, moral y social). La coherencia interna del ciclo *Post-Vulgata* imponía la muerte de Merlín; el carácter moral y pesimista con el que se interpreta y reelabora el ciclo termina por hacer de esta muerte un suceso trágico.

---

<sup>10</sup> En este sentido, uno no puede menos que admirar la habilidad de los iluminadores de los Beatos.

La Encarnación es un concepto esencial en la construcción del espacio textual. Como enigma temporal y espacial plantea una estructura que supone el engarce de estos dos planos. La Encarnación como irrupción de lo infinito en un mundo limitado, como promesa de la nueva esperanza del hombre, como principio de fe en el que se sustentan los *Evangelios* (encarnación del bien, perdón y nuevo origen) y el *Apocalipsis* (encarnación del mal y destino final) se configura como centro, y como punto de partida de la organización espacial en el *Baladro*; a partir de él se ordenan las dimensiones espaciales en el texto y se plantea corregir el desorden del mundo. Por otra parte, el concepto justifica narrativamente la extensión de ciertos episodios y el simbolismo de otros: una buena parte del contenido del *Baladro* se dedica a la narración de las circunstancias que rodean el nacimiento de Merlín, se justifica así la larga labor de Onqueveces en la búsqueda de una madre lo suficientemente virtuosa, homóloga de la Virgen María:

El diablo [...] quiso probar cuál dellas más sin pecado sería e en aquella engendrar a Merlín, porque [...] así fue concertado, que fuese en muger muy cathólica, por que correspondiese el nacimiento de Merlín al de Cristo, nuestro redemptor (I, 7).

Son varias las ocasiones en las que se recuerda el valor de la Encarnación, y sus implicaciones (natalicio y crucifixión) con relación a las vicisitudes del mundo artúrico y al papel fundacional que en éste tendrá Merlín:

a) Vinculada a los poderes del profeta:

E quando el niño llegó, a tiempo que uvo el saber del diablo [...] -como quiera que lo fizo sandiamente en aquella que Dios compró por su muerte, por ende no quiso Dios que perdiese el niño cosa de quanto havía de haver de parte de su padre, ca el diablo le fiziera por saber todas las cosas que eran fechas e dichas; e así quiso nuestro Señor, por la sanctidad de su madre, que supiese las cosas que avían de venir (IV, 13).

b) Como causa de la salvación de Merlín; cuando Verenguer, por consejo de los clérigos, lo manda matar:



Ca nunca perderá la manzilla [el diablo], por quanto yo no digo nin predico sus obras; e quisiérame matar; mas yo tengo tal esperança en mi señor Jhesucristo, que me fizo e me ha de desfazer, e tomó muerte e passión en la sancta vera cruz por me salvar, que Él me guardará bien de su engaño (VIII, 25).

c) Cuando Merlín explica la necesidad de la fundación de la Mesa Redonda:

Señor, vos devéis saber que nuestro Señor vino en tierra por salvar el pueblo; e el día de la cena comió con sus discípulos e por nos remediar nuestro Señor tomó muerte por nos (XIV, 46).

d) Como fecha significativa en la que la voluntad divina guiará la elección del rey:

Ya beis que viene la fiesta en que el Rey e Señor de los reys nació [...] rueguen que, así como Dios verdadero quiso nacer en aquel día, que os dé tal señor que sea a su servicio e a su plazer (XVII, 62).

Son momentos cruciales de la historia que jalonan los núcleos narrativos del *Baladro*. Los paralelismos van más allá de lo episódico; se pretende establecer una correspondencia entre el universo artúrico y el destino bíblico. Habrá por lo tanto un rey predestinado (Arturo), un 'falso' profeta (Merlín), un elegido (Galaz), la presencia de Dios en la tierra (el Grial) y un final apocalíptico (la destrucción del mundo artúrico).

Tres tipos de espacios gradúan la progresión argumental: a) el espacio de la corte (vinculado a los misterios del Grial, a los orígenes de Merlín, a su intervención en los sucesos de Gran Bretaña, a la concepción y coronación de Arturo y al nacimiento de Mordred); b) el espacio de la aventura (vinculado a la fundación y caracterización del universo artúrico; los episodios bélicos y las aventuras individuales se instituyen como paradigma de toda futura caballería); y c) el espacio maravilloso en el que se da el encantamiento y la profecía (vinculado al enamoramiento del mago y a su muerte).

La magia de Merlín es, en gran medida, dominio del espacio. Merlín configura los esquemas de espacio y tiempo en los que se moverán los personajes

y por los que cumplirán su destino. Ordena y distribuye a los protagonistas de la historia como en un tablero de ajedrez, cuyas reglas sólo él y la Providencia conocen.

Pero ¿qué tipo de espacios crea o contribuye a crear Merlín? Siempre son espacios arquitectónicos. Por un lado, espacios que evocan intimidad y seguridad (torres y palacios). Por otro, espacios para la memoria: monumentos y padrones; muy pocos conmemorativos de algún suceso feliz; la mayoría fúnebres, testimonio de batallas o anuncio de guerras venideras, pero en todo caso, huella de la desdicha pasada o signo del sufrimiento futuro, aviso de la fatalidad que se configura como presencia de la muerte.

Sin embargo, son más importantes los espacios creados por los consejos de Merlín: la Mesa Redonda y la Corte. Estas dos instituciones, principio y fin de toda caballería, se libran así de la mancha que pudiera ocasionar en su origen la mano del hijo del diablo; el papel de Merlín se limita aquí al de cumplir las disposiciones de la Providencia, verdadero autor intelectual de estos espacios en la Tierra.

A diferencia de Morgana, Merlín casi nunca manipula el espacio natural; en la mayoría de los casos se limita a conocerlo, mueve a los personajes en ese espacio creado por Dios y, por tanto, respetado. Cuando Pelinor está a punto de matar a Arturo, Merlín no actúa como un vulgar prestidigitador, transportando a Arturo a otro lugar; su encantamiento se dirige a Pelinor, lo hace dormir profundamente (cf. XXI, 86). En otra ocasión, cuando Anquises se lleva a la Dama del Lago, también renuncia Merlín a transportarlo lejos o a convertir el valle por el que caminaban en un sitio capaz de asustar al insolente; decide, en cambio, convertir a su amada en un fiero León (cf. XXVIII, 120). Esta relación con el espacio tiene que ver con la limitación de sus poderes por causa del pecado, como él mismo reconoce al hablar de su muerte con Blaisén:

Mas fasta aquí cierto hera de estorcer o de allegar lo que quería, mas agora me aviene desto que lo no pueda saber por cosa que fazer quiera, nin cuál es aquella donzella que me ha de matar nin en cuál tierra es [...] E bien creo sin duda que Dios por mi peccado me faze esto desconocer, porque por desconoscimiento fize peccar a la muy noble e santa dueña Iguerna (XVIII, 67).

Pero también tiene que ver con su conciencia de culpa, con su anhelo de alcanzar el perdón y con su respeto por los designios divinos. Así, cuando Arturo le pide ayuda para encontrar a Mordred “ca por lo descubrir, será guardada la tierra e por lo encobrir, será perdida”, Merlín responde: “-Assí es verdad [...] quien a la parte desta tierra quisiese mirar; mas si la tierra en esto ganase, yo perdería mucho, ca perdería el alma. E por esto no os lo diré, ca más quiero salvar mi ánima, que no vuestra honra ni el reino” (XIX, 73). Aquí obra su voluntad, por lo que su final resulta más dramático.<sup>11</sup>

Ahora bien, preferir los encantamientos sobre las personas y no sobre los espacios tiene que ver también con su sentido del humor. Ambos episodios introducen una vena cómica en una atmósfera cargada de simbolismo y trascendencia, y descubren una faceta humorística en la personalidad del adivino.

Morgana y los encantadores arpistas, en cambio, sí manipulan el espacio. Esto los revela no sólo como pecadores (pues la manipulación espacial en el texto tiene que ver con la consecución de intereses personales y con oscuras motivaciones: odio en Morgana, lascivia en los encantadores), sino como verdaderos agentes del Mal.

Arturo, Acalón y Urián pasan la noche en una misteriosa barca; al amancer, cada uno despierta en un sitio diferente: Arturo en un calabozo, Acalón en un prado y Urián en su lecho de Camelot, junto a Morgana. Tras la primera reacción de espanto, los personajes reconocen con pragmática facilidad su nueva situación.

---

<sup>11</sup> “Aquí no hay ninguna mudança; que cada uno no puede su muerte acuitar, si le pluguiere”, le había dicho a Galván (XXXI, 135).

Acalón: “¿E yo adónde só traído e encantado e mi señor otrosí? [...] E no creo que esto fue otro sino orden del diablo que nos apareció, que no era barca” (XXXVII, 165); Arturo: “mas yo me tengo por encantado” (XXXVII,166). Reconocerse ‘encantados’ es lo mismo que saberse ‘engañados’,<sup>12</sup> la ilusión espacial se identifica con la traición. Morgana ha preparado todo para provocar la muerte de Arturo: para liberarse de su prisión el rey se enfrentará a Acalón, a quien Morgana le ha dado la espada Escalibur. Por supuesto, ninguno de los dos sabrá con quien pelea.

El caso de los encantadores arpistas es más elocuente: con el sonido de sus arpas encantan el espacio configurando un círculo mágico, los que oyen las arpas tañer pierden “todo el poder que tienen de todos sus miembros; de manera que luego caen como muertos e están en tierra mientras ellos quieren” (XXXVI, 157). Entonces los encantadores aprovechan el tiempo: “si alguno pasa por aquí e lleva su muger o su amiga, si es fermosa, yazen con ella [...] ante aquellos que las traen; e después matan aquellos que las quieren hablar” (XXXVI, 157). Merlín se muestra particularmente estricto en el castigo no sólo porque encantan a Niviana o por querer competir con él, sino porque faltan a Dios con sus hechizos; antes de enterrarlos vivos en cuevas y quemarlos con azufre:

fizo Merlín sus encantamentos, tales quales supo que podían valer a tal cosa, e fuese contra los encantadores. E tanto que a ellos llegó, fueron tales que perdieron el saber e el poder de los miembros, ansí que un niño los pudiera matar [...] E ellos no podían cosa saber, en que miravan a Merlín, e cada uno no tenía su arte en nada. E [...] Merlín [...] díxoles: -¡Ay, ombres malos e descomulgados [...] ca mucho avedes fecho males e traiciones! (XXXVI, 157).

El fin último de toda manipulación espacial es la muerte. Y en esto se revela también la ignorancia de los encantadores. El respeto por el espacio característico

---

<sup>12</sup> Acalón: “e más me pesa por mi señor que por mí, ca yo bien sé que así es engañado como yo” (XXXVII, 165). Y el compañero de Arturo en el calabozo dice: “-Cierto, aquí ay mala traición e fuerte” (XXXVII, 166).

de Merlín no obedece únicamente a una limitación de sus poderes, sino a un conocimiento más profundo: el de la verdadera magia, distinta a los ‘engaños’ y a las falsas ilusiones de estos demiurgos; el único creador es Dios. La Encarnación es el signo inverso de esta manipulación; al dar nueva vida consagró el espacio terrestre (cualquier transformación debía ser sólo una ilusión) y así dio la posibilidad no ya de volver a encontrar el paraíso (de cuyo anhelo dejó testimonio la configuración de un paraíso terrenal), sino de poder vivir en él.

De ahí que los espacios creados por Merlín sean cerrados. En cambio, aquellos de los que se convierte en guía, se configuran como centro, origen y posibilidad de apertura a nuevos acontecimientos y significados. El más importante es la corte.

### 3.1.2. Tópicos espaciales: recreación y continuidad

La corte artúrica es el paradigma del espacio central, simbolizado en la Mesa Redonda. Como parte de la manifestación del Grial, la Mesa no sólo establece una continuidad con la historia sagrada, sino que, al conformarse como institución caballeresca a la que sólo tienen acceso un grupo de elegidos, se convierte en la expresión de un ideal de cortesía y de caballería. Por eso su fundación precede a la de la corte artúrica:

la mesa es muy grand significança e muy alta e aína verná della mucho bien a este reino [...] e fazed algo en esa villa por amor de la Tabla Redonda [...] El Rey mandó fazer en la villa cosas grandes en que toviere sienpre su corte; e fizo saber por toda la tierra que a estas tres fiestas ternía siempre su corte en Cardoil: por pasqua de Navidad e en día de Pentecosté e en día de Todos Santos (XV, 49).

Alcanzar un sitio en este lugar impelerá al desplazamiento,<sup>13</sup> inculcará el deseo de perfección y de posesión de aquellas virtudes necesarias para poder pertenecer a él. Las fechas religiosas en las que se ‘celebra’ la corte configuran a Cardoil como espacio de manifestación divina; figura del espacio sagrado que constituye la Mesa Redonda. De este centro irradian todas las posibilidades de aventura y en él convergen todos los caballeros del mundo.

Respecto al mundo caótico exterior, del cual se halla separada por una frontera, la corte se erige como un cosmos organizado, formando el paradigma ‘cortesía’ *versus* ‘villanía’. Frente a la aventura, la corte mantiene una relación dialéctica: es marco de motivos estáticos (fiestas, banquetes, conversaciones, torneos, juegos, caza)<sup>14</sup> que, no obstante, la configuran como centro de sentido generador de movimiento. Ocupar un sitio en la Mesa Redonda determina en el caballero una función última: extender el orden, configurado como ‘cortesía’, en el mundo exterior. El impulso frenético por llevar a cabo ‘grandes empresas’, la incansable búsqueda de aventuras que otros caballeros no artúricos atribuyeron a orgullo, no es sino el deseo de dominar el caos, el triunfo del Bien sobre el Mal. Aunque efímera, no otra cosa fue la conquista del Grial, ganar con el esfuerzo personal y el ejercicio de la virtud, la presencia de Dios en la Tierra.

Como sede de valores que compendían la virtud caballerescas (lealtad, generosidad, coraje y caridad) en la corte reinan la paz y la justicia. Por eso se indigna de tal modo Arturo cuando Baalín, no respetando ese espacio y los pactos que conlleva, mata a una doncella alevosa:

---

<sup>13</sup> Al ser elegido Tor en vez de Bandemagus, éste abandona la corte y hace el juramento de combatir contra los caballeros de la Tabla “por que todos dixesen que bien valía para él tan alta silla como aquélla” (XXXVII, 162).

<sup>14</sup> Para los motivos estáticos del cronotopo de la corte en el roman artúrico véase el estudio de Anna Bognolo, *I cronotopi della corte e dell'avventura nei "Libros de caballerias": Amadis de Gaula e Palmerin de Oliva*, Tesis doctoral, Universidad de Pisa, 1991, pp. 33-73.

-Cavallero, cierto, vos fezistes la mayor villanía que yo nunca vi [...] Que cierto es que ningún cavallero estraño ni conocido me tan grand desonra fiziera, ca mayor desonra no me podía ombre fazer que matar donzella después que ante mí estoviese o en mi corte. Aunque oviera fecho mal, no deviera mal rescebir, que atal es la costumbre de mi corte. E vos fuestes el primero que la quebrantastes por vuestra sobervia. E yo vos digo que, si mi hermano fuédeses, que os pugniría criminalmente por ello. E agora os id de mi casa e no parezcáis ante mí, que, cierto, no seré alegre fasta que esta sobervia sea vengada e con todo rigor de justicia (XXIII, 93).

Caracterizada positivamente cuando se enfrenta al mundo exterior (*vileinie*),<sup>15</sup> la armonía y el esplendor de la corte revelan, en esta etapa de elaboración textual, un equilibrio interno siempre amenazado, pues también se dan en él los comportamientos y rivalidades personales que terminarán enfrentando al universo artúrico, descubriendo así su frágil armonía. Centro de origen de amores prohibidos y de pasiones fatales, Arturo engendra a Mordred en este ámbito; Merlín se encariña de Morgana y, también en la corte, se enamora de Niviana. El *fin'amor* como núcleo de la 'cortesía' de la cual emana el valor de la corte cambia de signo en estas expresiones y se convierte en *fol amor*, cuyas manifestaciones son el incesto y la lujuria.

Por otra parte, la fraternidad exigida a los ocupantes de la Mesa Redonda no trasciende las rivalidades personales, sólo las aplaza: ahí están Galván y Pelinor.<sup>16</sup> La 'desonra' cometida por Baalín introduce en la corte el espacio (y con él los valores) de aquello de lo que se pretende distinguir: la 'villanía', que altera el orden e introduce el principio de la 'caída': la 'sobervia'. Es la desventaja de todo paraíso, de todo espacio central originario: lugar generador de fuerza, centro

---

<sup>15</sup> El modelo tipológico de Lotman encuadra la oposición espacio interno/espacio externo en la dialéctica corte/aventura; véase *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979. Boklund también ha estudiado la relación *vialanie/corteisie* ver Boklund K. M. "On the Spatial and Cultural Characteristics of Courty Romance", *Semiótica*, 20, 1977, pp. 1-37.

<sup>16</sup> Cuando Merlín otorga el asiento postrímero a Pelinor: "a todos plugo sino a Galván, que él verdaderamente le desamava porque mató a su padre, el rey Lot; e dixo a Gariete, su hermano: -Grand pesar devemos aver quando vemos aquí en tan grand honra e en tan grand alteza al que nos mató al padre" (XIX, 126).

motriz, pero en el cual no se puede cometer ninguna falta, pues la primera pondrá en marcha una serie de acontecimientos que llevarán a la destrucción, con esa amenaza de fatalidad que se cierne sobre todos los lugares felices. La alegría (*joie*) como expresión y estado natural de una corte armónica deriva por estos sucesos en un motivo que se manifiesta sobre todo en el momento del retorno del caballero.<sup>17</sup>

El espacio de la corte tiene como centro el **palacio** de Arturo. Es posible reconstruir una imagen unitaria de este ámbito a través de un proceso de abstracción,<sup>18</sup> ya que no se trata de un palacio concreto, imaginado *a priori*, sino que se va configurando según las necesidades de la historia contada.

Tres elementos descriptivos acompañan siempre la mención del palacio artúrico: la presencia de una gran cantidad de caballeros y damas, la riqueza de sus atuendos, la belleza de sus integrantes. Las connotaciones sociales y políticas que estos datos conllevan lo configuran como palacio urbano; su esplendor es el espacio de la virtud, el del refinamiento aristocrático. La perfección siempre se ha imaginado como belleza y luz, connotación secundaria de la riqueza, la primera es el poder. Sin embargo son las acciones que se desarrollan ahí las que contribuyen a definirlo mejor. Al igual que ocurre en el teatro, la acción también crea un espacio: tal es el caso de la sala del palacio. Sabemos que es de grandes dimensiones por las actividades que se desarrollan en ella (se come, se conversa, se danza, se narran las aventuras, se da hospitalidad, se escucha a los mensajeros, allí piden licencia los caballeros para partir y en ella se festeja su regreso), y que la configuran como el punto central de la corte, aquél que contiene la esencia de la cortesía.

---

<sup>17</sup> Anna Bognolo ha estudiado el motivo de la acogida triunfal del caballero que vuelve a la corte, *op. cit.* p. 73.

<sup>18</sup> Aunque los palacios son muchos y diversos, según donde se encuentre la corte, todos comparten los rasgos de esta configuración ideal del 'palacio artúrico'.



Desde la sala se ve venir a los visitantes, a los caballeros y a los mensajeros; por lo tanto, sabemos que se encuentra en un lugar elevado y que debe tener una especie de pórtico externo con una **ventana** muy amplia. Delante de la sala hay un patio o **corral** donde suelen descabalar los caballeros para acceder a la sala. Si alguno llega herido, aquí es donde se le socorre. Es también el lugar donde el rey arma nuevos caballeros.

Sala y corral son los espacios públicos del palacio, el ámbito privado lo constituyen las numerosas **cámaras** y estancias que lo integran. La principal es la cámara de la reina, donde reside habitualmente junto con sus damas y doncellas.<sup>19</sup> Como ámbito femenino es, en la tradición textual, el sitio donde se desarrollan varios motivos del amor cortés (la entrega amorosa, la despedida de los amantes, el duelo y la desesperación de amor); sin embargo, en el *Baladro* se subraya su carácter negativo: es el lugar oculto donde la amada planea traiciones, el sitio donde Niviana terminará enterrando a Merlín.

Las cámaras en el *Baladro* son, en su mayoría, prisiones y ámbitos del secreto. Como prisión cumple con varias funciones narrativas: la primera es que permite exponer el motivo de la doncella que libera al caballero. Así le ocurre a Bandemagus, quien agradecido le otorgará un don en blanco, hecho que posibilitará el desarrollo argumental de otras aventuras en el momento que así se requieran (XXVII, 115). Otro caso es el de Galván, donde el mismo motivo sirve para fundar en el tiempo su personalidad como caballero cortés por excelencia.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Antes de la fundación de la corte artúrica, Uterpandragón come con el duque de Tintagel y sus caballeros en la sala del palacio, pero Iguerna, mujer del duque, come aparte con sus doncellas: “el Rey estava en la mesa e el Duque con él [...] E el Rey dixo al Duque: -Vedes aquí una muy fermosa copa; mandad a Iguerna, vuestra muger, que la tome e beva con ella [...] E Bretel tomó la copa e fue a la cámara do Iguerna comía” (XV, 50).

<sup>20</sup> Pues tal es la consecuencia del don otorgado: “jamás, mientras viváis, no metáis mano en donzella por cosa que os faga ni os diga, si no vierdes peligro de muerte. E [...] si donzella vos demandere acorro, que vos la ayudés e la acorráis [...] Desde allí fue llamado por toda la corte e en otras partes el Cavallero de las Donzellas; e nunca este nombre pudo olvidar mientras pudo armas tomar” (XXXI, 135).

La segunda función narrativa de la cámara es la de ser expresión negativa del ámbito maravilloso, pues se la caracteriza como *locus terribilis*. Tal es la prisión en la que despierta Arturo (XXXVII, 164-5). La tercera función es simbólica, como expresión discursiva del pecado: la cámara-tumba en la que Niviana encierra a Merlín. Significativamente éstas son las únicas cámaras que se describen en el texto, cuando cumplen otras funciones, el ámbito interior no se detalla. Sabemos que la cámara de Bandemagus era “muy fermosa e muy blanca” (XXVII,115). Por estos calificativos, usuales en las descripciones tópicas, sabemos de entrada que no tienen otra significación indicial que la de señalar el poder del dueño, a diferencia de la caracterización del *locus terribilis* en el plano de la aventura caballeresca, o de aquellas que tienen además un valor simbólico: Arturo “se falló en un cama negra e muy escura, cabo un padrón. E allí [...] fallose con veinte cavalleros en grandes fierros; e fazían gran duelo como si oviesen a morir en esa ora; [...] ca era una cámara negra e fonda e avía y grand gente que él no conocía; mas tanto veía e oía e fazían gran duelo”(XXXVII, 164-5).

Dos circunstancias declaran la particularidad de la cámara en la que morirá Merlín, su riqueza y su ubicación, dentro de una cueva, en medio de la montaña.<sup>21</sup> Los espacios que destacan por su extrañeza se convierten en ‘pretextos’ de otra historia. Sirven de puente para insertar las metahistorias cuyo narrador, como conocedor de todo acontecimiento pasado y futuro, será Merlín. La cámara se construyó para servir de refugio al amor entre un hijo de rey y una muchacha pobre:

---

<sup>21</sup> “-¿Parésceos este lugar bien estraño?

-Sí -dixo-Merlín-, pero no es tan estraño que en él non vos amuestre la más rica cámara e más fermosa que nunca vistes.

-¡Ay, Dios! -dixo la donzella-. ¿Quién podría fazer en tan estraño lugar tan fermosa cámara como vos dezís?

-Cierto -dixo Merlín-, yo os lo diré como fue aquí fecho” (XXXVIII, 171).

E fizo fazer una cámara en aquella cueva tan rica e tan fermosa, que no la ay tal en el reino de Londres; e fue toda fecha a picos e a escoplos de fierro en la peña viva. E después fízola pintar con oro e azul e otras pinturas tan apuestamente, que es muy sabrosa cosa de ver (XXXVIII, 171).

Al final, el rey encuentra la cueva y mata a la doncella. Al volver de caza, el príncipe se suicida, no sin antes advertir a sus escuderos su última voluntad: la construcción, en el interior de la cámara, de un monumento con una inscripción que sirviera de tumba a sus cuerpos. El rey, arrepentido: “enterrolos en aquella cámara, en un monumento de piedra bermejo, muy ricamente obrado con oro e plata e con piedras preciosas; e fizo escribir al derredor del monumento las letras que su fijo mandó” (XXXVIII, 173). Esta secuencia narrativa responde a la necesidad de estructurar la muerte de Merlín a través de un paralelismo en tres tiempos; éste será el pasado, cargado de anuncios y funestas premoniciones: el carácter protector de la cámara se invierte, su índole opresiva se potencia con la construcción del monumento fúnebre. Los colores de sus muros con que se ‘solazaban’ los amantes son reemplazados por las piedras preciosas que adoman su tumba. Es significativo que en dos ocasiones se mencione el grito con el que muere el amante, presagio ya del baladro de Merlín: “E quando el infante llegó e falló a su amiga muerta, que amava más que a sí, dio una grand boz e cayó en tierra e estovo una gran pieça amortescido”. Cuando recupera el sentido se atraviesa el pecho con la espada: “e dio una gran boz con cuita de muerte; e a poca de ora saliole el ánima del cuerpo” (XXXVIII, 172). La historia despierta la curiosidad de Niviana, quien pide al mago que la lleve a ver ese lugar. La siguiente secuencia narrativa es el relato de la muerte de Merlín, en el presente de la historia; tenemos otra descripción de la cámara, ahora por el narrador:

E quando llegaron a la cueva, fallaron una puerta de fierro que parecía que avía muchos años que no fuera abierta; e abriéronla e entraron dentro e fallaron aquel lugar tan rico e fermoso, que no ha ombre que lo contar pudiese. E fueron a la cámara e fallaron otra puerta de fierro; e abriéronla e

entraron dentro e fallaron aí aquel monumento, cubierto de cobertura de seda colorada (XXXVIII, 173).

La fórmula negativa hiperbólica es un tópico de las descripciones de ámbitos sobrenaturales, pues la imposibilidad de ser descrito mediante la palabra subraya su singularidad. Descubrimos que la voz narrativa es más explícita cuando está en boca de Merlín. Se añaden, no obstante, dos elementos: las puertas de hierro, que contribuyen a crear una atmósfera opresiva; y la seda colorada, que sirve de elemento contrastivo, pues Niviana la sustituye por una ‘campana’ de piedra, después de haber encerrado a Merlín. Esta inversión es signo de aquella que ocurre en las historias de amor: en la primera, hubo reciprocidad, sin sombra de engaño y traición. Las palabras de Merlín subrayan la ironía del episodio: “Cierto, señora, como éstos dexaron el mundo por sus amores, así lo dexé yo por vuestro amor [...] E la donzella le dixo: Merlín, esto sé yo muy bien. Así faré yo por vos” (XXXVIII, 173).<sup>22</sup> Más adelante, cuando Bandemagus encuentra la cámara, el narrador añade algunos detalles que refuerzan este juego de inversiones:

e [Bandemagus] dixo en su coraçón que era paraíso aquella cámara, pero ovo miedo de ser encantado, porque veía tan fermosa cosa en tan estraño lugar. E quando vio el monumento, maravillose, ca nunca viera otro tan fermoso e tan rico. E en la cámara avía grand lumbre, ca de suso dél avía tres finiestras muy buenas (XXXVIII, 174-5).

La luz y la belleza, la comparación con el paraíso, contrastan con la oscuridad y el *locus terribilis* en que se convierte la cámara en el momento de la muerte de Merlín, pasaje al infierno con su invocación diabólica. Resulta

---

<sup>22</sup> El primer pensamiento de Niviana ante la vista de los amantes es muy diferente: “Después que la Donzella del Lago cató la cámara toda e los cuerpos de los amadores que yazían dentro muertos, dixo en su coraçón que, pues aquella cámara era en tan estraño e apartado lugar, que creía que nunca aí ombre vernía, que era bien que quedase allí Merlín para siempre” (XXXVIII, 173).

elocuente la comparación ante la tumba del hijo del diablo, un ser al que siempre obsesionó la aspiración del paraíso.

El encantamiento de Niviana establece el paralelismo en el tiempo futuro, ya que nadie podrá abrir la tumba de Merlín “fasta que viniese aquél que avía de amar más lealmente que todos los que hamaron [...] E así avino, que duró después fasta que Tristán vino” (XXXVIII, 174). Merlín amaba verdaderamente a Niviana, pero el odio que ésta sentía se fundamentaba sólo en el aspecto más humano de ese amor: “no avía cosa en el mundo que tanto desamase como a Merlín, porque sabía bien que contendía él por le levar su virginidat” (XXXV, 155). Su ascendencia diabólica le impedía ser considerado, dentro de los parámetros del amor cortés, como amante leal. La compasión que no sintió Niviana será vivida apasionadamente por Tristán: “aquél verná aquí por ver mis huesos e mi sepultura e por llorar mi muerte. E aquél abrirá este monumento” (XXXVIII, 176) El anuncio de líneas argumentales ocurridas en otras partes del ciclo contribuye a darle coherencia y unidad. Pero ésta no es la única función del paralelismo, las tres historias de amor imposible potencian la atmósfera de fatalismo y subrayan la ironía de la sabiduría impotente. El carácter premonitorio y de presagio que poseen configuran este espacio como simbólico. La acción se condensa al final de la novela para crear la atmósfera adecuada a un concepto: el de la inexorabilidad del destino. Y esto se hace no sólo en el nivel de la descripción (cargando los elementos opresivos: cueva, fierros, campanas, inscripciones; o contrastando espacios: paraíso/infierno), sino en el plano discursivo, con el paralelismo de las historias, una de cuyas funciones es la de condensar la acción narrativa.

Como ámbitos del secreto, las cámaras son el marco de confidencias políticas y de las profecías de Merlín (IX, 26-32). Sirven, además, de estrategia narrativa para que Merlín demuestre su sabiduría a los personajes, siempre

desconfiados. En este sitio pueden confirmar las versiones y constatar la verosimilitud de lo dicho por el mago (XII, 38-39). Quizá por eso insista tanto el autor en este aspecto, al encarnar en la duda de los personajes las reticencias de los receptores (para quienes las profecías tenían implicaciones fuera del ámbito de la novela) establecía un pacto narrativo en el que la ficción permea la realidad histórica.

Pero la cámara también brinda posibilidades para la expresión del sentido del humor del personaje:

E Úter fue por el Rey e mandó que ninguno entrase en aquella cámara donde salía. E tanto que Úter fue fuera, Merlín tomó forma del que las letras traxiera. E quando ellos tomaron e fallaron el serviente, fue Úter espantado e dixo al Rey:

-Maravillas veo, ca dexé agora aquí el ombre bueno que vos dixé e agora no fallo sino éste que nos dio las cartas el otro día. E atended vos aquí e iré yo a preguntar a los porteros si vieron alguno de aquí salir e entrar éste acá (XII, 38).

Sabemos lo que hacía Merlín mientras tanto gracias a un caballero que entró en la cámara “e falló riendo a un ombre bueno en un lecho” (XII, 38).

Cómo ámbito del secreto, la cámara impone la necesidad de un jardín o huerta contiguos a ella, por donde se pueda salir o entrar sin ser vistos. En el *Baladro* esta configuración espacial no desarrolla motivos del amor cortés, únicamente el de la salida secreta del caballero en busca de aventuras (XXI, 82-83). Otras funciones narrativas secundarias de las cámaras y estancias: en ellas se hospedan los caballeros, damas y mensajeros que van a la corte; también se cura a los caballeros heridos (XX, 80).

En una extremidad del palacio se encuentra la **torre** (XXI, 82), desde la que se ve llegar y partir a los visitantes (XXIX, 124) y desde la que se asiste a los torneos o justas realizadas en el prado inferior. Al igual que ocurre con la cámara, en el *Baladro* la torre es un espacio ambivalente en el que predomina la valoración

como ámbito de encierro y de secreto sobre el de protección y seguridad. Pero mientras que la cámara se configura prioritariamente como prisión, imagen discursiva del pecado, la torre lo hace como verticalidad negativa (opuesta a la de la Encarnación), desplome, imagen discursiva de la Caída. De ahí que los primeros años en la vida de Merlín, precisamente cuando se insiste con mayor frecuencia en la relación de su existencia con la Encarnación de Cristo, se presenten estrechamente vinculados a este espacio, pues la caída de Merlín confirma la unicidad de este acontecimiento y el carácter negativo de todo intento por subvertir los roles.

Veamos los momentos en que la vinculación de este espacio con el destino de Merlín es especialmente significativa:

1) Su nacimiento. Merlín nace en una torre; ya se dijo que la Encarnación consagró el espacio humano: el nacimiento del hijo del diablo no podía darse sobre la tierra. Sólo cuando deciden bautizarlo Merlín sale de la torre; el profeta desciende para acceder al sacramento que posibilita el acceso al cielo: “E ellas fueron a las finiestras e descendieronlo ayuso, metido en un cesto con una cuerda” (IV, 13).

2) Su primer vaticinio lo da en una torre. A los diez meses habla por primera vez para consolar a su madre. La reacción de ésta supone otro presagio de su fortuna: “quando la madre esto oyó, enflaqueciole el coraçón e el niño cayó en tierra e començó a llorar. Las mugeres [...] dixerón: -¿Cómo dexastes el niño así caer? ¿Quesísteslo matar?” (IV, 13).

3) El episodio de la torre de Verenguer determina la participación de Merlín como consejero real; a partir de este momento cobra particular importancia en la historia de Inglaterra, pues se vincula a ella a través del reinado de Úterpandragón y contribuye a fundar, junto con la Providencia, el de Arturo. Su intromisión en la historia del ‘reino elegido’ se plantea entonces como un problema de tipo

espacial: en el nivel del discurso, resolver el misterio de la torre que cae es tan importante porque implica la solución del enigma planteado por un espacio ambivalente, que no se mantiene fijo y que esconde un espacio maravilloso, configurado como signo de los sucesos futuros. La inestabilidad de este espacio implica un desequilibrio social, político, moral y religioso (Verenguer traicionó a su rey, mató a los herederos y se hizo con el poder) que sólo un poder sobrenatural puede contribuir a armonizar. De ahí que sea este episodio el que consagre definitivamente a Merlín como profeta y el que determine categóricamente sus poderes espacio-temporales:

-Señor, tú me feziste buscar por tu torre, que no se puede tener, e mandásteme matar por consejo de tus clérigos, que dezían que no podría durar el edificio sino con mi sangre. No supieron qué dixeron en que se devía tener por mi sangre, mas fueron engañados, ca devieran entender por su sangre e, así, no herraran; ca la estrenomía verdad les dixo, mas ellos no lo entendieron bien [...] yo te mostraré por qué tu torre cae; e te enseñaré, si lo quisieres fazer, por qué se torna (VIII, 23).

En varias ocasiones se insiste en la superioridad del conocimiento de Merlín,<sup>23</sup> destacando este aspecto frente al de la condena de la ciencia astronómica, que todavía no se dissociaba claramente de la astrológica. El peligro estaba no tanto en la condición misma de la astrología (dada la comprensión del mundo como microcosmos), sino en su interpretación: al conocimiento de tal arte sólo puede acceder un poder sobrenatural, todo intento humano supondría necesariamente un acto de soberbia.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> “E dixo que vuestros clérigos no sabían por qué la torre caía, mas que él vos lo dirá e mostrará a vuestros ojos por qué no está fixa” (VIII, 23). Más adelante, cuando, por consejo de Merlín, el rey cuestiona a los clérigos sobre el asunto: “Ellos respondieron: -Nosotros no sabemos ninguna cosa del caer, mas dezimos cómo se ternía” (VIII, 23).

<sup>24</sup> “E Merlín les dixo: -¿Vos me juráis sobre los Evangelios [...] que jamás no vos entremeteréis de esta arte mala que sabéis? E por tanto tiempo que ha que la usáis, os mando que os confeséis e fagáis penitencia [...] E pues sabéis que ninguno no es manifestado si ante el peccado no dexa, e devéis partiros desto que usáis e meted vuestros cuerpos so tal poder que las ánimas no sean perdidas” (IX, 26).



De ahí que el enfrentamiento de Merlín con los clérigos sea de naturaleza intelectual, mientras que el desafío a los encantadores, al final de la novela, va dirigido a sus poderes mágicos, más oscuros y difíciles de justificar. El conocimiento del significado de las estrellas poseía, al fin y al cabo, una espacialidad ubicable y ascendente; no así las nebulosas connotaciones de la necromancia, con la que se identifica la actividad de los encantadores y la del mismo Merlín hacia el final de su vida (XXXVII, 158).

Ahora bien, en las tres secuencias narrativas anteriores, la vinculación con la torre plantea una amenaza de muerte para Merlín.<sup>25</sup> El peligro sorteado y los cuestionamientos a los que es sometido por Verenguer y sus mensajeros establecen una correspondencia con dos episodios de la infancia de Jesús: la persecución de Herodes y la disputa en el Templo con los doctores de la Ley.

Incluso en un nivel puramente narrativo la torre mantiene esa valoración negativa: “e feziste tu torre para te guardar de tus enemigos. No te puede guardar la torre, que nadi te aprovecha” (X, 32). Verenguer muere quemado dentro. También en una torre esconde Arturo a “mill e quinientos e cincuenta niños” entre los cuales cree se encuentra Mordret: “pensó el Rey que los mataría, ca bien cuidó que aquél, onde el gran mal avía de venir, que era en aquella compañía” (XXII, 90). La Torre de Cieda está vinculada a los poderes de Morgana<sup>26</sup> y su dueño se describe como “el más bravo e el más follón que ay agora en esta tierra. E no es buen cavallero, mas es traidor” (XXXVII, 166).

Al pie de la torre, en torno al palacio, hay un **prado**. En él se llevan a cabo las justas, los duelos y los torneos; pero también sirve de lugar de esparcimiento,

---

<sup>25</sup> Amenaza siempre presente a lo largo de la novela: “e ovieron nuevas [...] que Merlín era muerto e que villanos lo mataran en un monte. E tanto fizieron dezir e dixeran, que el Rey mesmo lo creyó” (XV, 48). “E quando [Arturo] entró a la montaña, era ya de día e falló a Merlín que fuía de tres villanos que ivan en pos dél e cada uno traía en su cuello un grand segurón con que lo querían matar” (XXI, 82).

<sup>26</sup> En una de sus cámaras despierta Arturo, después de haber pasado la noche en la misteriosa barca enviada por Morgana.

en él se pasea y se erigen pabellones cuando hay que hospedar a un número mayor de personas; junto con la sala, es otro de los espacios de la fiesta. Pero la función narrativa más importante de este espacio en el *Baladro* es que permite el engarce de nuevas aventuras. Como inicio de secuencias narrativas su función es la misma que la de la sala de la corte (motivo estático al que seguirá un motivo de ruptura que provocará la salida). Sin embargo, al ser un ámbito intermedio entre este centro y el bosque se configura como espacio de transición, perteneciente todavía al palacio (y por lo tanto a su centralidad) pero abierto a los caminos. De ahí que el choque entre el motivo estático y el dinámico, que caracteriza a las aventuras que llegan a la corte, no sea tan marcado. En cambio, esta otra forma discursiva que tiene la aventura de presentarse ofrece distintas posibilidades connotativas:

Otro día, a ora de medio día, avino que el Rey fizo armar sus tiendas fuera del castillo en un prado sobre el camino; e sentiose pesado de un dolor que le vino e acostose en su cama e mandó cerrar la tienda, que no entrasen allá si no fuesen servientes. E él así yaziendo començó a pensar una cosa que le mucho desplazía. E él estando así oyó un grand sonido de cavallo que venía por el camino e levantose e salió fuera por ver qué hera [...] e vio venir de contra el castillo de Camalote un cavallero armado e fazía el mayor duelo del mundo (XXVI, 112).

La ‘casualidad’ con que todo esto ocurre, el conjunto de circunstancias que por ‘azar’ producen el encuentro, enfatiza el misterio y pronostica un acertijo, acentuado además por no ser la aventura ‘buscada’. Cuando la aventura irrumpe en la sala de la corte el receptor sabe que por más maravillosa que ésta pueda resultar se expondrá en el momento, y que aunque algunos detalles queden sin resolver, sobre todo las causas, el misterio no será absoluto. En cambio, cuando el supuesto ‘demandante’ no tiene planeado acudir a Arturo en busca de ayuda se invierte el planteamiento narrativo inicial (el de la aventura de corte), pues es el rey quien exige saber más y el ‘demandante’ quien se niega a hablar. Sigamos con el duelo que hacía el ‘cavallero armado’:

-¡Ay, Dios! ¿Dónde te merecí aquesto por que me conviene fazer tan grand mal e tan grant deslealtad, ca no era yo usado, Señor, de fazer tan grand traición?.

E después que esto fizo, començó a fazer su duelo mayor que de ante. E, quando llegó al Rey, díxole el Rey:

-Ay, cavallero, ruégovos por mesura que me digéis por qué fazés este duelo.

-Señor –dixo-, yo no os lo diré, ca no sois poderoso de me poner consejo.

E así fuese que le no dixo más. Desto ovo el Rey gran pesar e cató al cavallero mientras lo pudo ver (XXVI, 112).

El daño está hecho. Sólo hay algo peor para la curiosidad que conocer una aventura a medias, quedarse sin aventura. La impotencia de Arturo es un estímulo más en la configuración de la intriga. Por otra parte, el motivo del caballero pensativo, frecuente en el personaje de Arturo, siempre precede en el texto al enfrentamiento con el ámbito maravilloso. La aventura queda sin resolver en el texto, se anuncia para otras partes del ciclo, sin embargo, lo que se sabe de ella en el *Baladro* no decepciona: el caballero desconocido es atravesado con una lanza por un caballero 'invisible' (XXVI, 113-114).

La **ciudad** se extiende en torno al palacio, en ella se encuentran, rodeándolo, otros alojamientos de caballeros (XXIII, 93); también hay casas pequeñas en las que a veces se hospedan cuando no quieren ser reconocidos (en la vigilia de un torneo, por ejemplo). Camelot y Cardoil configuran el reino elegido. Cardoil es el espacio fundacional del reino, ahí pelean los dragones, signo del destino de la caballería artúrica, ahí se funda la Mesa Redonda y Úterpandrón engendra a Arturo. Camelot es la expresión de la madurez de este espacio, hasta el punto de que se convierte en sinécdoque del 'reino de Londres', paradigma de toda cortesía y promesa de toda aventura. En los textos franceses más antiguos fue Cardoil (Carduel) la residencia frecuente de Arturo; en etapas posteriores de evolución textual Camelot se apropia de los valores de Cardoil, y por tanto de la Mesa Redonda (XXIX, 124-125). En el *Baladro* se marca esta diferencia, Cardoil como residencia frecuente de Arturo; Camelot como residencia habitual (también

de Merlín): “una cibdat muy fermosa e muy rica” se dice de Cardoil (37, 158), mas de Camelot: “E él [...] tornose a Camalot por folgar, que aquella hera la cibdad con que le más plazía de fazer estada que en quantas él avía” (37, 161).

La **Iglesia** es el centro espiritual de Camelot, en su plaza se manifiesta la voluntad divina (la prueba de la espada en la piedra por la que se conocerá al elegido, XVII, 62 y ss), se arman caballeros (XIX, 124) y se celebran las bodas de Arturo: “en la Iglesia de Sant Ostiano, que era la iglesia catedral de Camalot” (XXIX, 124).

La ciudad está rodeada por un muro que la protege y separa de los peligros de la Naturaleza, pero, como ha señalado Campos García Rojas, estas mismas condiciones la alejan de los beneficios que su contacto puede traer: “El resultado se traduce, paradójicamente y alegóricamente, en la mítica pérdida del Paraíso terrenal [...] La ciudad, en lugar de ser una posible copia primigenia del Paraíso o de un *hortus conclusus* protector, donde la vida es apacible y cómoda, se convierte en una especie de prisión para la humanidad”.<sup>27</sup> La ambivalencia del paisaje urbano es particularmente notable en el *Baladro*, la armonía de la corte está permanentemente amenazada: no sólo por la fragilidad de su equilibrio interno, sino por las irrupciones de fuerzas externas que obligan al caballero a la partida. Desde el palacio se ve el bosque, que rodea a la ciudad y que forma el otro ámbito espacial de la novela: el de la aventura.

El ámbito de la aventura frente al de la corte se ha estudiado según la oposición espacio interno y cerrado/espacio externo y abierto; este último relacionado por Boklund con el de la *vileinie*, que se opone al de la corte como el

---

<sup>27</sup> A. Campos García Rojas, *Geografía y desarrollo del héroe en Tristán de Leonís y Tristán el joven*, Murcia, Universidad de Alicante, 2002, p. 56.

caos al cosmos.<sup>28</sup> También se ha interpretado según la antítesis cultura/ no cultura, en el contexto de los estudios de la cultura realizados por Lotman y Egli.

Una cultura se concibe a sí misma, según Egli, de acuerdo a dos posibilidades: en la primera, la cultura se opone a la 'no cultura' conforme a las siguientes oposiciones: ordenado/no ordenado, cosmos/caos, cultura/naturaleza. En la segunda, la cultura se concibe como un sistema de signo opuesto a una 'anticultura'; en consecuencia, toda cultura distinta será percibida como 'anticultura', aunque de manera isomorfa, es decir, a imagen y semejanza de la 'cultura' predominante.<sup>29</sup> El primer tipo de cultura basa su representación en el contenido; el segundo, en su expresión.<sup>30</sup> Al primer tipo correspondería la relación entre corte y aventura.

El punto de vista del ámbito cortés representa el mundo de la *vileinie* como hostil e incomprensible. Distinto y misterioso, la 'otredad' de este espacio se 'demoniza' al convertirse en receptáculo del desorden y del mal. De ahí que sea sentido como una amenaza continua, presagio de peligro inminente contra el cual es necesario reaccionar. Después de coronado, el rey Arturo se enfrenta a la primera aventura de su corte: un escudero pide justicia porque habían matado a su señor, a quien 'traía ante sí [...] llagado muerto':

El Rey ovo grand pesar destas nuevas e començó a pensar mucho, que le no respondiò a ninguna cosa que el escudero dixese. E Merlín le cató muy hito e después díxole:

-Rey, ¿espántaste destas nuevas? No te espantes, ca muchas destas cosas as de conplir e, si te espantares cada que las nuevas venieren a tu corte, serte ha enojoso [...] Esto te dixese porque no quiero que te espantes destas aventuras que te vernán, antes quiero que te mantengas muy esforçadamente quando vieres que avienen.

E él respondiò que nunca tales cosas en su tierra vieran venir e por ende era más espantado, en especial si viniesen a menudo (XX, 79).

---

<sup>28</sup> Boklund, *art. cit.*, p. 3.

<sup>29</sup> Cfr. Lotman, *op. cit.*, pp. 48-58.

<sup>30</sup> *Ibid.* pp. 145-148.

El ‘espanto’ del rey Arturo confirma esta expresión de la aventura como amenaza continuamente insurgente, enfrentarla requiere el ánimo ‘esforçado’ que Merlín exige del rey. Comprobamos, sin embargo, que, pese a sus diferencias, el espacio de la aventura comparte un elemento esencial con el de la corte: ambos están determinados por correspondencias y ‘signos’. Merlín lo anuncia y se lamenta: “esta es la primera aventura que a tu corte vino; pésame mucho porque tal comienzo ha, ca la *señal* es muy mala e enojosa” (XX, 79). El caballero del cual se queja el escudero resulta ser Pelinor de Galaz, el perseguidor de la bestia ladadora y que en este momento sólo conocemos con el nombre de ‘el Caballero del Tendejón’. No es casual que la aventura en cuestión consista en defender un paso –que sea pues, de carácter espacial (Pelinor combate a la entrada de una montaña contra todo el que pase por ahí)-, ya que sirve para insituir la ‘costumbre’ que caracterizará el enfrentamiento entre los dos ámbitos (civilizado/no civilizado; corte / aventura). Dice Merlín:

Esta manera que os yo enseñaré agora será tenuta para toda vuestra vida [...] Verdad es que este cavallero començó primero aventuras de un cavallero contra otro e pues que las él començó, conviene que el *tuerto* que él faze que sea *errendado* por un cavallero *desta corte* que *urxa aí* (XX, 79).

Como lugar del conflicto, no concebible al interior del espacio de la corte,<sup>31</sup> en el ámbito de la aventura el mal se concretiza como una fuerza ‘anticortés’. La aventura tiene dos formas esenciales: la del oponente malvado que al ser derrotado y reintegrado a la corte hace posible restablecer el orden turbado

---

<sup>31</sup> De ahí que cuando el conflicto surge, un caballero recoja el desafío saliendo inmediatamente al espacio externo, donde el conflicto pueda ser resuelto. Así ocurre con el caballero de Irlanda, que espera a que Bandemagus salga de la corte para vengar la deshonra recibida al matar frente al rey a una doncella (XXIII, 93). Antes, al pedir perdón al rey, éste había respondido: “esto no faré en ninguna guisa, antes les ruego [a sus caballeros] que venguen esta desonra, ca tan desonrados son ellos como yo [...] tanto nos preciastes poco. E idvos de aquí, que no fallés de mí ál agora” (XXIII, 93).

(Pelínor ocupará, hacia el final de la novela, el asiento postrímero en la Mesa Redonda); y aquella mediatizada por la religión, revestida a veces bajo la apariencia de milagro, pero en la que se asoma inquietantemente la fuerza mágica y oscura del caos que toma forma definitiva en el gigante, la bestia feroz, el animal maravilloso, los espacios encantados y toda la realeza de doncellas alevosas y hechiceras. Fuerza revestida, en fin, de la forma del imaginario céltico y expresada en los términos del orden cortés. En el primer caso, la interpretación del enfrentamiento tiende a centrarse en el aspecto social: el oponente se ‘mide’ con el otro en el ejercicio caballeresco; en el segundo, se destaca el aspecto simbólico, se pone énfasis en el ámbito espiritual: como expresión de antiguos pecados y de castigos divinos.<sup>32</sup> Por estas funciones narrativas, entre otras, podemos saber si un espacio posee connotaciones simbólicas o sirve únicamente para ubicar o caracterizar.

Apenas se sale de la corte se encuentra el **bosque**, que se extiende en todas direcciones y en el que ocurren buena parte de las aventuras y los prodigios.<sup>33</sup> Espacio ambivalente: lugar temible y lleno de misterios que también sirve de refugio. En el *Baladro* la presencia de Merlín contribuye a subrayar la ambivalencia de este espacio con el que está indisolublemente ligado, pues es expresión de la ambigüedad que caracteriza al personaje. Es uno de los tres

---

<sup>32</sup> Esto lo señalo únicamente como tendencia, en muchas ocasiones el oponente encarna la fuerzas demoniacas y en la tradición textual es frecuente que se le compare con el demonio.

<sup>33</sup> Es el lugar de encuentro por excelencia del peligro y de la maravilla. Son demasiado conocidas las observaciones de J. Le Goff respecto a las connotaciones de este espacio. No las repetiré aquí, en esta nota rescato sólo algunas reflexiones indispensables: “En el Occidente medieval [...] la gran oposición no es la oposición de ciudad y campo como en la antigüedad [...], sino que el dualismo fundamental de cultura y naturaleza se expresa más a través de la oposición entre lo que es construido, cultivado y habitado (ciudad, castillo, aldea) y lo que es propiamente salvaje (mar, bosque, que son los equivalentes occidentales del desierto oriental), universo de los hombres en grupos y universo de la soledad” (*Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, p. 38). El bosque tiene un doble rostro, no es únicamente el lugar de la soledad y el espacio salvaje, reino del peligro en el que se esconden los bandidos, sino un mundo de riquezas: miel, cera, frutos, reserva de presas de caza, lugar de explotación de la madera y ámbito en el que pacen los animales domésticos (*op. cit.*, pp. 31-32).

lugares favoritos del mago. Cuando parte de la corte (en la que cumple una función de tipo cultural y redentora: funda, ordena, construye y salva de situaciones peligrosas a sus integrantes) se retira al bosque. Algunas veces, cuando va con Blaisén, sabemos que está en la periferia de este ámbito, cercano a la ciudad (ahí cumple a su vez una función narrativa y de verosimilitud: cuenta las aventuras y, para no perder la costumbre, profetiza algunas cosas de sentido oscuro). Otras veces, cuando se pierde y comienzan a llegar a la corte los rumores de que ha muerto, se descubre que está en las profundidades del bosque. Lo que hace ahí es una incógnita, nada nos dice el autor y permanecemos, como los otros personajes, sumidos en la perplejidad del misterio. Algo, sin embargo podemos intuir por las palabras que Merlín profiere respecto a su estadía en otro espacio al que frecuentemente se retira: “Sabet que a mí conviene a las vezes por fuerça de natura andar en el aire por encima de las gentes” (XII, 39). Se refiere, desde luego, a su naturaleza diabólica.

Pero con todo, seguimos sin saber lo que hace Merlín cuando permanece en las profundidades del bosque. Este misterio configura narrativamente la valoración ambigua del espacio: por un lado, vinculando el enigma con fuerzas que no logran ser explicadas desde el punto de vista religioso;<sup>34</sup> por otro lado, relacionándolo con la manifestación del humor. Es precisamente después de haber permanecido algún tiempo en las profundidades boscosas cuando Merlín exhibe una faceta inquietante de su sentido del humor, aquella vinculada con los disfraces y las transfiguraciones. Sólo cuando viene del bosque se especifica: “E él llegó ahí así como hombre que viene del monte, con su cuerda de lana en el cuello e sus zapatos guirnalda e una saya vestida toda rota pequeña, e los

---

<sup>34</sup> Al ser un territorio en el que priva la ley de la Naturaleza, en el que sucesos mágicos y sobrenaturales pueden ocurrir: “Un bosque puede considerarse como una mina de riqueza sobrenatural y material. Como resultado, quienquiera que gobierne el bosque tiene el poder para gobernar fuerzas desconocidas”, A. Campos García Rojas, *op. cit.*, p. 38.



cabellos revueltos e la barba grande, así que bien parecía una cosa extraña” (X, 33). En otras ocasiones aparece como cabrero y montañés. Son las únicas veces que se describe su atuendo como un tipo peculiar de hombre salvaje.<sup>35</sup> Merlín se configura aquí como una extensión o una personificación de ese espacio tan inquietante como el ámbito que habita:

Un bosque [...] es un lugar en el que es posible colocar los hechos incomprensibles de la naturaleza y del comportamiento humano: miedos y deseos primitivos. Tal vez la naturaleza humana salvaje y oculta esté representada por el bosque, a causa de su dualidad: miedo-atracción, vida salvaje-vida social, barbarie civilización, sobrenatural-real, peligro-seguridad.<sup>36</sup>

Merlín va de un espacio a otro, de la corte al bosque constantemente; en él se expresan las contradicciones y los encantos del mundo natural y el mundo social (es el fundador de las costumbres cortesas). Como expresión del difícil equilibrio de estas fuerzas –a las que se añaden las de tipo espiritual– se comprende que su vida, y aún más su muerte, haya sido experimentada como un desgarramiento, expresión de las tensiones que mantienen estos dos ámbitos. Nadie mejor que él podía personificar, trascendiendo incluso la figura del hombre salvaje, al bosque, pues mientras que el primero es la “condensación del mundo natural en contraste con el mundo social”, el bosque “es un símbolo tanto de la vida salvaje como de la sociedad”, por estar presentes en él los impulsos encontrados de la naturaleza humana.<sup>37</sup> A diferencia del hombre salvaje ‘típico’, en el que “se concentran y personifican los aspectos de la humanidad que son peligrosos para la sociedad y la religión, y estos aspectos así concentrados quedan excluidos eficazmente de la vida civilizada [...] es el término opuesto a los valores

---

<sup>35</sup> Para el tema del hombre salvaje véase el trabajo ya clásico de Roger Bartra, *El salvaje en el espejo*, México, UNAM & Era, 1992; y Richard Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages: A Study in Art, Sentiment, and Demonology*, Cambridge, Harvard, 1952.

<sup>36</sup> A. Campos García Rojas, *ibid.*, p. 39.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 40.

cortezanos de la sociedad medieval”.<sup>38</sup> En Merlín son precisamente estos aspectos peligrosos los que le permiten fundar y organizar la vida cortés y hacer posible la existencia del universo caballeresco.

En busca de la aventura el caballero recorre largos y estrechos senderos que lo conducirán a un espacio abierto, una landa o un **valle**. El valle en el *Baladro* no esconde ningún *hortus condusus*, es un lugar de tránsito, siempre de huida, y si se señala como ámbito de permanencia, ésta siempre significa muerte o encierro, nunca refugio. La cercanía de la montaña contribuye a darle esta connotación negativa: “E derramávanse por la *montaña*, que así cuidavan escapar de muerte; mas el *valle* por que ivan fuyendo era tan *pedregoso e tan fondo*, que dexavan la dubdosa muerte e tomávanla de cierta e dexávanse caer, porque non podían escapar que no muriesen (XXIV, 101)”. O más adelante, cuando Bandemagus y su doncella libertadora escapan del rey Urián:

entraron en un *monte* e por un valle muy malo de andar, ca todo era lleno de *piechras e de peñas*. E el palafren de la donzella, que se no pudo guardar, *axó* encima de una peña; e ella *axó tan grand caída* sobre el braço siniestro, que bien pensó que había la espalda fuera de su lugar; e uvo tan grand cuita, que *se amorteció* (XXXII, 143).

Configurado como pedregal y subrayada su verticalidad respecto a los demás elementos del paisaje (inversión acentuada por la elevación que implica la montaña), el valle comparte ciertas connotaciones del *locus terribilis*; incluso en la única ocasión en la que parece esconder un lugar semejante al *locus amoenus*, la Dehesa del Valle.

Sabemos que era “pequeña [...] la más fermosa de su grandez que avía en Francia e en Bretaña; e llamávanla la Dehesa del Valle porque la mayor parte della está en un valle” (XXXV, 153). Poco después nos enteramos que fue el

---

<sup>38</sup> Alan Deyermond, *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, México, UNAM, 1993, p. 18

escenario de los amores ingratos entre Diana y Faunes. El monumento fúnebre de Faunes despierta la curiosidad de Niviana, Merlín relata su historia: Faunes fue un amante fiel que abandonó el mundo y construyó un refugio para vivir con Diana; quien, en pago, lo traicionó y le dio una muerte atroz: un día que Faunes regresaba herido de cazar, quiso beber del agua curativa que contenía un monumento (hechizo de un encantador llamado Damefori). Pero Diana, que previamente había sacado el agua, lo indujo mediante engaños a introducirse en el monumento vacío, entonces lo cubrió con una piedra “que era tan pesada, que él no podía salir si se la no alçasen. E tanto que él fue dentro, Diana, que pensava en todo su mal, fizo derretir mucho plomo e echolo en aquel forado por el monumeto; e fue luego muerto” (XXXV, 154).

Con ésta son tres las historias de amores trágicos que establecen una serie de paralelismos. Ya se mencionó la que se establece temporalmente. La historia de Faunes y Diana ocurrió antes del nacimiento de Cristo, en la época de Virgilio.<sup>39</sup> La historia de los amantes anónimos ocurre en la era cristiana, pero sigue constituyendo el pasado respecto al presente narrativo de la historia (mediados del siglo VI d.C.).<sup>40</sup>

Los amores de Diana y Faunes establecen una analogía directa con los de Merlín y Niviana, no inversa como había ocurrido con la historia de los amantes desventurados. Los tres protagonistas lo dejan todo por amor, pero sólo Faunes y Merlín son traicionados y enterrados vivos por la amada. Los amantes contrariados lo son por causas externas; su historia contrasta lastimosamente con la situación de Merlín y Faunes.

---

<sup>39</sup> Durante la Edad Media circuló la leyenda de la vergüenza sufrida por el sabio Virgilio a causa de su propensión al género femenino. Virgilio es engañado y expuesto por una mujer. En el texto no se establece relación alguna con este episodio si no es en el nivel connotativo. Por otra parte, es interesante recordar que la primera imagen de Merlín en el mundo exterior es precisamente la de estar colgado dentro de una cesta fuera de una torre.

<sup>40</sup> Según indica el autor en el capítulo VI (p. 17) de la novela.

Se establecen también otros vínculos con el espacio en el que mueren los amantes. La tumba de Faunes se configura con los valores de encierro y opresión que caracterizan la de Merlín; cuando se describe se menciona incluso que “encima avía una campana” (XXXV, 154). Niviana utilizará una para coronar la sepultura del mago (XXXVIII, 174). Por otro lado, Diana y Niviana poseen la misma afición por la caza (XXXV, 153). La primera vez que Niviana aparece en el texto lo hace irrumpiendo en la corte como doncella cazadora:

E el ciervo era todo blanco e el sagüeso todo blanco e todos los otros eran negros; e con ellos una donzella, que vos puedo bien dezir que era una de las fermosas donzellas que nunca entró en la corte del rey Artur. E andava vestida de un paño verde e traía colgado a su cuello un cuerno de marfil e tenía un arco en su mano e una saeta; e andava muy bien ataviada en ábito de caçador; e venía quanto el palafren la podía traer, tan grand buelta faziendo, que maravilla era (XXIX, 127).

María Luisa Meneghetti ha rastreado la presencia del motivo del palacio subterráneo como refugio de los amores prohibidos.<sup>41</sup> Pero más allá de la intertextualidad, la aparición de estas historias es importante porque en ellas la voz narrativa se deja escuchar con particular fuerza respecto al destino final del personaje. Aunque en voz del autor Merlín termine dándose a los diablos, en las metahistorias hay matices por las que su muerte aparece polisémica. La similitud de las circunstancias establece una comparación en el nivel de la fábula [“en este monumento yaze Faunes, el amigo de Diana, que la amava de todo amor; e ella le fue tan villana, que le fizo morir por la mayor deslealtad del mundo. E tal galardón le dio del grant amor que le avía” (XXXV, 153)], y permite transferir los juicios de la metahistoria a la historia. Otros detalles refuerzan esta voz: Diana se enamora de otro caballero, un tal Felis del que se indica que era “de baxo linaje e pobre”, y decide matar a Faunes “fijo de un Rey”, y tan joven que aún “non era

---

<sup>41</sup> M. L. Meneghetti, “Palazzi sotterranei, amori proibiti”, *Medioevo romanzo*, XII, 1987, pp. 443-456.

cavallero, mas niño feroso e despierto” (XXXV, 153). La reacción de Felis es aún más elocuente por cuanto sabemos que es un caballero de bajo linaje: “-Cierto, todo el mundo os devría desamar e ninguno no os devría amar ni preciaros; e ni yo no faré” (XXXV, 154), acto seguido le corta la cabeza y la arroja junto con su cuerpo a un lago cercano que, por supuesto, en adelante se llamó el Lago de Diana (XXXV, 154).

Aunque, en efecto, es Merlín quien da estos detalles, cuando la voz narrativa es retomada por el autor, descubrimos que Niviana no se conmueve en lo más mínimo por la historia; en cambio, se muestra muy interesada respecto a la construcción de una morada en ese lugar. Ahí construye Merlín lo que después será la residencia habitual de la Dama del Lago (el mismo que guarda los restos de Diana). El mago, según la evolución de la tradición textual y las leyes de correspondencia establecidas por el autor, tenía que morir trágicamente.

En el bosque y sus alrededores se encuentra frecuentemente un río, una fuente o un cruce de caminos donde el caballero tropieza con la aventura: ahí están los personajes que se le oponen o los que le piden ayuda. El río se configura casi siempre como frontera, aunque puede tener otras funciones narrativas. La primera vez que aparece en el texto está vinculado con el diablo; ahí ahoga al clérigo lujurioso, padre del juez que pretende matar a la madre de Merlín (VI,16). El río aparece aquí como parte de un motivo folclórico que en el nivel de la fábula cumple la función de demostrar la clarividencia de Merlín. Como frontera posee una función de intensificación narrativa: sorprendidos por la hueste de los cinco reyes, Arturo, Galván, Queas, Giflete y la reina Ginebra deben cruzar un río muy hondo para ponerse a salvo, pero cuando están al borde son alcanzados por los cinco reyes; mientras que Arturo y sus tres caballeros los enfrentan, la reina Ginebra se aventura a cruzar. Arturo y compañía vencen a los

reyes pero inmediatamente ven aparecer a toda la hueste de sus enemigos, entonces:

miraron contra el río, vieron la Reina que hera aliende; y ellos quisieron pasar e la Reina mostroles el vado e ellos pasaron allende. Los de la hueste quisieron pasar en pos dellos e afogáronse más de dozientos dellos. Quando el rey Artur los vio así pasar e morir, preguntó a la Reina cómo fallara aquel vado. E ella dixo:

-A gran dicha lo fallé.

-Quiero -dixo el Rey- que desde oy más aya nonbre este vado, el Vado de la Reina (XXXVII, 160).

El hallazgo es, como todo en el espacio textual del *Baladro* cuando se representa como signo, o bien providencial o bien demoniaco. La voluntad divina expresada espacialmente es otra prueba de que ellos son los elegidos: “E así obró nuestro Señor por los de Londres que eran ya como perdidos; e acorriolos Él en tal guisa [...] E el rey Artur fizo fazer en aquel campo [...] una abadía [...] y] púsole nombre [...] la Ferosa Aventura” (XXXVII, 161). No obstante esta connotación, la función sigue siendo primordialmente narrativa.<sup>42</sup> Cuando el río tiene una función simbólica se presenta con notables diferencias, aunque siga siendo una frontera:

E cavalgó e anduvo por medio de la *floresta* aquel día fasta ora de biésporas. E después de ora de biésporas, entró Galván en un *valle* por do corría un *río* no mucho alto, pero mucho fuerte. E quando llegó al río, por pasar allende non vio puente de piedra ni de madera e por do entendió que non avía peligro començó a entrar. E vio *luego que entró* de la otra parte de la ribera un cavallero que le dixo:

-Don cavallero, no vos metáis en esta agua, si no, conviene que justés conmigo (XXX, 129).

---

<sup>42</sup> Otro ejemplo de esta función: después de llevarse a la doncella de Bandemagus, Morlot rehuye el desafío que le hacen los caballeros de un castillo, pero el río lo detiene y lo obliga a luchar. Esta circunstancia contribuye a definirlo como caballero traidor y poco cortés, por lo que la presencia de este elemento espacial cumple aquí una función caracterizadora del personaje (XXVIII, 22).

El río es entonces uno de los elementos que configuran la **defensa de pasos**, el otro es la montaña. La diferencia es que cuando se trata de un río casi nunca sabemos quién es el oponente. En la montaña sí, como ocurre con Pelinor de Galaz (XX, 79). Tampoco conocemos los motivos, el personaje anónimo sólo impide obstinadamente el paso (de Pelinor, en cambio, se dice que lo hace como ejercicio de armas).<sup>43</sup> Por otra parte, el episodio no tiene secuelas narrativas, como ocurre en la defensa del paso de la montaña (demanda de la Bestia Ladradora, enfrentamiento Arturo-Pelinor); en cambio, se subrayan las implicaciones simbólicas de iniciación. Galván va en persecución de su primera aventura, presentada ésta como demanda y, por tanto, vinculada a los misterios del Santo Grial. La defensa del paso representa su primer obstáculo: “Tú me fazes mal, que me estorvas mi demanda” (XXIX, 130). El caballero sin nombre, sin motivos y sin acciones que impliquen otras secuencias narrativas se puede interpretar entonces como un símbolo: encarnación del espacio que es necesario vencer por todo caballero, cuya profesión es la de ser un “héroe vencedor del espacio”.<sup>44</sup>

Galván, el caballero cortés por excelencia, el más viajero -pues no está atado a las vicisitudes amorosas que sumen en terribles depresiones a otros personajes como Lanzarote o Tristán- se convierte por esto mismo en el caballero más funcional. Debía iniciar así, defendiendo un paso, su vida errante: “Entonces le dio un golpe [...] lo derribó en tierra; e aquel golpe fue el primero que fizo Galván, fijo del rey Lot de Ortania, después que fue cavallero” (XXIX, 130). Tenemos aquí otra analogía inversa, mientras que Pelinor de Galaz se presenta como el fundador en el tiempo y el espacio de todas las defensas de pasos, el

---

<sup>43</sup> Pues de él dice Arturo: “-Por Dios [...] de gran maravilla se trabaja ese cavallero e de grand coraçón le viene querer ensayar quantos cavalleros por aí pasaren” (XX, 79).

<sup>44</sup> P. Zumthor, *op. cit.*, p. 198.

personaje de Galván se construye como el héroe vencedor del espacio por antonomasia; tal como anuncia la historia, Pelinor muere a manos de Galván.

Existen otros elementos espaciales que contribuyen a señalar las diferencias entre la defensa de un paso de río y el de montaña. Galván se adentra en la floresta y cabalga durante algún tiempo, *después de hora de biésperas* entra en un valle y sólo entonces aparece el río. La acumulación de estos elementos (floresta, valle, río) y la mención de la hora señalan esa lejanía respecto a la corte y contribuyen a crear una atmósfera propicia para la aparición de la maravilla. Los valores que posee el río como frontera se potencian por estar situado dentro de un valle al interior de una floresta. Por el contrario, el espacio que defiende Pelinor está cerca de la corte, desde la cual se puede ver: “en aquella montaña cerca de aquí” (XX, 79), dice el escudero que se queja ante Arturo. A diferencia del caballero anónimo, Pelinor no está en las profundidades de este espacio sino en su periferia: “quien allá quisiere ir fallarlo ha en la entrada de la montaña, en un llano que es cercado de mata e tiene un tendejón [...] e faze en un árbol, que está cab’el tendejón, poner lanças e escudos” (XX, 79). Se trata además de un espacio cercado, un claro que expresa cierto grado de ‘civilización’. Connotación que refuerza su cercanía a la corte, de la cual expresa ciertos elementos: en su enfrentamiento con Giflete, Pelinor hace un uso abrumador de su ‘cortesía’; primero, al negarse a combatir con un caballero tan joven; segundo, por el pesar que siente cuando hiere a Giflete; y tercero, por la fineza de su comportamiento con el caballero vencido: “E descendió a él [...] Entonces le tomó el yelmo por que le diese el viento en el rostro” (XXI, 82). El contraste con la grosera ironía del caballero anónimo no puede ser mayor (XXX, 129).

Lejanía y cercanía determinan en gran medida las connotaciones simbólicas de un espacio. Son expresión de las diferencias entre el ‘yo’ y lo ‘otro’. La otredad no puede ser más que ese extraño caballero anónimo que se enfrenta a Galván,



encarnación del espacio como frontera. De ahí las connotaciones simbólicas que posee la defensa del paso de un río, vinculado semánticamente con otros elementos geográficos de agua,<sup>45</sup> en particular el lago y las fuentes.

El lago y la fuente, ya se sabe, son escenarios predilectos de la maravilla. En sus cercanías rondan doncellas de toda realeza, hechiceras y monstruos insólitos, si bien éstos últimos parecen preferir las fuentes. Merlín se vincula a este ámbito no sólo por ser el creador de lagos ficticios en el texto, sino por su condición sibilina respecto al espacio: pocos lugares pueden ofrecer tales enigmas como las profundidades del lago.<sup>46</sup> Y es que en el origen del universo artúrico, y en su final, está un lago. Hay tres lagos significativos en el *Baladro*, el de las Hadas, el de Diana y el ficticio creado por Merlín.

Para obtener a Escalibur, Merlín conduce a Arturo al “lago do moran fadas”, allí: “vieron parescer en medio del lago una espada por sobre el agua e una mano e un braço que parecía fasta el codo; e hera vestido el braço de un xamete blanco; e la mano tenía el espada toda fuera del agua” (XXI, 86). Merlín reconoce su imposibilidad sobre aquel espacio; una doncella (que lo ha hechizado para que por sus encantamientos no pueda entrar en él) llega a lomos de su palafren y acepta ir por la espada a cambio de un don. Entonces “se metió por sobre el agua, en guisa que se no mojaba ni los pies, e fue al espada e tomola; e la mano que la tenía escondiose so el agua, de guisa que no pareció sino una vez” (XXI- 86). El espacio físico había sido consagrado por Dios, toda modificación debía responder por tanto a una manifestación de lo sobrenatural. Este escenario en el que la maravilla parecía por fin triunfar, no se libra totalmente del milagro.

---

<sup>45</sup> Resulta muy útil la clasificación de los elementos geográficos que aparecen en las novelas de caballerías realizada por A. Campos García Rojas, *op. cit.* pp. 29-58.

<sup>46</sup> “La fascinación que éstos ejercen ha inspirado abundantes leyendas sobre la oscura profundidad de sus aguas [...] Para la sabiduría popular siempre hay un secreto oculto en las profundidades de un lago”. A. Campos García Rojas, *op. cit.* p. 48. En el *Baladro* Merlín ronda los lagos y en una ocasión Arturo sale a recibirlo “a un lago de agua que allí cerca avía” (XV, 48).

Se encauza en él ya desde su situación geográfica: está muy lejos pero cerca hay una ermita, donde Merlín y Arturo pasan la noche. Otras circunstancias contribuyen a reinterpretar la maravilla desde el punto de vista cristiano: no se permite la entrada a Merlín y la presencia de la doncella es vista como producto de la providencia divina.<sup>47</sup> Es un proceso similar al que ocurre con la interpretación de la aparición de la espada en la piedra, encuadrado desde Boron en un contexto religioso, el *Baladro* subraya estas connotaciones: el episodio se desarrolla en la plaza de la Iglesia, durante una misa y en la secuencia narrativa el obispo tiene un protagonismo absoluto (XVII, 62-66).

El lago de Diana, ya lo vimos, es el pretexto para introducir una metahistoria que establecerá el paralelismo con la de Niviana y Merlín, y que dejará escuchar otras voces respecto a su muerte. Pero en el contexto narrativo de la *Post-Vulgata* cumple además otra función: establecer el origen y las características de un espacio que en las otras partes del ciclo vuelve a aparecer no sólo como un reducto de lo maravilloso (será la residencia habitual de Niviana, llamada después por ello la Dama del Lago), sino como un espacio de orígenes, con todas las connotaciones que esto implica.<sup>48</sup> Además constituye el espacio de la pre-historia de otro personaje ilustre, Lanzarote del Lago. Campos García Rojas señaló la importancia que la pre-historia, y no sólo las circunstancias que rodean el nacimiento del héroe, tiene en la formación, la personalidad y el destino de un caballero.<sup>49</sup> Es la historia del lago donde pasará su infancia Lanzarote. Con ambos personajes Merlín establece una relación de continuidad. Niviana adquiere

---

<sup>47</sup> “-Ay, Dios -dixo el Rey-. ¿E cómo la podremos aver, ca en este lago non podría ninguno entrar que no muriese?/ E Merlín dixo: -Dios nos enbiará algún consejo; atendamos un poco./ Ellos esto fablando, vieron una donzella que venía en un buen palafrén” (XXI, 86).

<sup>48</sup> Véase Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza, 1985.

<sup>49</sup> A. Campos García Rojas, “Pre-history and origins of the hero in El Libro del Cavallero Zifar and Amadís de Gaula”, *Medievalia*, 32-33, enero-diciembre 2001, pp. 1-10.

sus poderes mágicos, despojados ya de toda sospecha demoniaca, sublimados en la virtud de una doncella virgen. En Lanzarote sobrevive otro tipo de poder, el de su sabiduría; si Merlín fue el fundador de toda cortesía, en Lanzarote madura este ideal convirtiéndose en su paradigma. Ahora bien, la coherencia de un paralelismo exige también ciertas fatalidades:

Agora podés saber –dixo Merlín– que nuestro Señor faze nacer aquel ombre de quien vos yo fablo en lugar de mí e por su bondad e cavallería ha de conplir lo que yo cumpliera por mi seso; mas, así como nuestro Señor me mostró que sería maltrecho por muger, ansí será él todavía en trabajo e en cuita e en vergüença por muger (XIX, 68).

En su sentido último, como presencia de Dios en la tierra, el Grial es otro signo de la Encarnación. Las aventuras del Grial deben cumplirse como se cumplió aquella. Desde este contexto se interpreta el papel de Lanzarote en la obra: la relación de continuidad entre los elegidos no puede ser interrumpida. Así lo anuncia Merlín:

porque mi ayuda le fallescerá [al reino de Londres] por la muerte que ha de venir aína, pensó nuestro Señor, como padre de piedad, maravillosamente de la tierra, ca en aquella ora que en visión vi mi muerte, en aquella ora nasció de la muger del rey Van, el ochavo Nacián. E de aquél. que nasció será el buen cavallero que dará cima a las aventuras que por maravilla del sancto greal avernan en el reino de Londres; e será aquel buen cavallero esfoçado, el noveno del linaje de Nacián (XIX, 68).

Dos elementos caracterizan la descripción de los lagos en el *Baladro*: su profundidad y amplitud, por un lado, y la vinculación de este espacio con un hechizo de ilusión, por otro. El misterioso caminar sobre las aguas y la promesa de ahogo que ellas contienen se explica como resultado de una ilusión:

Verdad que allí ay un grand lago e en medio está una peña en que ay casas muy ricas e grandes, mas son ansí encantadas, que las no pueden ver de acá fuera si de dentro no entrasen; e por do la donzella iva no avía nungún agua, antes, iva por una puente de madera que todo ombre no puede ver; e por allí veen y salen e entran lo que dento moran, ca aquellos la veen e no

otro. E así lo creed –dixo Merlín-, ca en otra manera no podía pasar tan áina (XXII, 88).

En este empeño de racionalización que ya había comenzado con Boron, resuenan los mecanismos y artilugios que en los libros de caballerías del siglo XVI tendrán tanta importancia como expresión de lo maravilloso arquitectónico. En efecto, más adelante, cuando Merlín decide construir la residencia de Niviana, nos sorprende encontrar que no es él quien construye a la manera de los magos arquitectos, sino que manda buscar a los mejores ‘pedreros e carpenteros’ para hacer las ‘casas e palacios’ más hermosos y ricos de todo el reino. Su poder sobre este espacio es el de la ilusión: “entonces comenzó a fazer su encantamento e cerró tan maravillosamente las casas de todas partes, que no parecía ninguna cosa, sino agua; así que, quien fuese alrededor por de fuera, ya tanto no sabría mirar que viese sino agua del lago” (XXXV, 155). Merlín quiere proteger este espacio de la envidia y el desamor (XXXV, 155) y para ello decide hacerlo invisible: sólo como apariencia, construye sobre él un lago ficticio que esconde a su vez otro lago (el de Diana) y una morada (la de Niviana). Al construir un meta-espacio (el espacio dentro del espacio) potencia –como ya lo hizo en el plano de la fábula al convertirse en narrador de metahistorias- la densidad actancial y simbólica que se concentra hacia el final de la novela; se subraya así la interpretación de su muerte como una marca encierro, de limitación de su poder sobre el espacio.

El lago es una de las formas en que se configura la frontera de un lugar maravilloso; otra es el cristal: permite que los de dentro vean el exterior, impide que los de fuera entren.<sup>50</sup> Sin embargo, la invisibilidad de esta morada la distingue del espacio fúnebre, del encierro como tumba. El lago, como recuerda Lucía Megías: es “una de las puertas que la tradición ha abierto para permitir al héroe el

---

<sup>50</sup> Véase el clásico estudio de Howard Rollin Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, México, F.C.E., 1956.

acceso al Otro Mundo”.<sup>51</sup> Pese a estas connotaciones, la morada de Niviana en el *Baladro* se configura como un *hortus conclusus*. Un lugar de protección para la Dama del Lago en este caso; una ilusión que guarda la espada del elegido, en el caso de Arturo. Las experiencias que ocurren ahí tendrán implicaciones en el desarrollo del argumento (da origen a la explicación del robo de la vaina por Morgana, cuya última consecuencia será la muerte de Arturo), y contribuyen a dar coherencia a las secuencias que otras partes del ciclo no explicaban (en la *Muerte de Arturo*, el rey sólo puede descansar cuando, agonizante, su escudero le habla de la mano con xamete blanco, sabe entonces que no miente y que la espada está en el sitio que le corresponde).

Como ya se sabe, las bestias prefieren las **fuentes**. Con este espacio se vincula a la Bestia ladradora, ámbito que acostumbra rondar y en el que calma su sed (XIX, 69-70). Por más perplejos que nos pueda dejar, la ‘desemejada bestia’ sigue siendo un animal de costumbres, como se desprende de las palabras de Pelinor cuando desafía a Arturo por haber pretendido éste apropiarse de su demanda: “yo siempre ando en esta demanda, empós desta bestia [...] ven a esta fuente; e sabe que, si tú estás ende un día, que me fallarás aí, ca no ha día que yo no venga” (XIX, 70).

Nuevamente será Merlín quien explique el misterio; la Bestia “es una maravilla del sancto Greal” (XIX, 73): su interpretación alegórica es, pues, inevitable. Según profetiza Merlín, el hijo de Pelinor, Perceval de Galaz, quien se mantendría virgen por siempre, está predestinado a acabar con ella. Más adelante cuenta la historia del monstruo: una doncella se enamora de su casto hermano, éste la rechaza y aquella se deja convencer por el diablo, que se le aparece “en una fuente [...] do ella iva a menudo a seer”. Ahí yace con ella ‘muchas vezes’ y queda ‘preñada de diablos” (XIX, 73), entonces culpa al hermano y pide a su

---

<sup>51</sup> José Manuel Lucía Megías, “La descripción del Otro Mundo en el Libro del Cavallero Zifar”, *Anthropos*, 154/155, 1994, Barcelona, p. 154.

padre, el rey Idomenes, que lo dé vivo a comer a los canes. La víctima suplica a Dios que en venganza los diablos ladren en el vientre de su hermana; cuando la Bestia nace huye al monte. Paloma Gracia señaló la vinculación de la Bestia ladadora con el pecado de incesto, del cual es imagen.<sup>52</sup> Por eso Perceval, el caballero virgen, está predestinado a matarla. En la secuencia narrativa anterior se relata cómo Arturo, sin saberlo, yace con su hermana. La historia de Idomenes ofrece otras similitudes: el hijo que nacerá de esa unión incestuosa, Mordret, terminará destruyendo el universo artúrico, el reino elegido por Dios. Es, éste sí, una especie de Anticristo, una encarnación del mal, como la Bestia, que, en su sentido último, es una imagen del diablo.

Todas las fuentes que aparecen en el Baladro poseen una connotación negativa, pues están vinculadas a la aparición del mal. Una de ellas está ligada a las profecías de Merlín, Arturo sabrá de la muerte del adivino un día que, persiguiendo a una bestia, llegue a una fuente, porque en ese momento: “verná [...] una escuridad grande por toda la tierra, que ninguno podrá ver” (26, 109). En otra ocasión, la fatalidad llega a Pelinor cerca de una fuente, ahí se encuentra con una doncella que pena por un caballero agonizante y le suplica ayuda, Pelinor sigue su demanda y al volver encuentra a los amantes devorados por las fieras: la doncella, presa de la desesperación al no obtener su ayuda, se había dado muerte. Después sabremos, por Merlín claro está, que la doncella era hija de Pelinor y que gracias a la maldición que profirió cuando lo vio alejarse a éste le espera una muerte similar: por falta de ayuda de su propia sangre (XXXII, 141-145).

La última fuente importante del texto aparece como parte de la manipulación espacial hecha por Morgana: Acalón, que había pasado la noche junto con Arturo y Urián en una barca, despierta en un prado “tan cerca de una fuente que no avía entre él e el agua más de un palmo” (XXXVII, 164). La fuente

---

<sup>52</sup> Paloma Gracia, “La Bestia ladadora”, “La Beste Glatissant” y el pecado del rey Arturo”, en *Anuario Medieval*, II, 1990, pp. 91-101.

forma parte de un artificio mecánico: “e corría el agua de la fuente por un torno de plata e caía en una grand peña de mármol, así que aquella agua iba por ingenio a una torre alta que cabo del padrón estava” (XXXVII, 164). La función narrativa de estos datos es doble, por un lado, señalar la contigüidad espacial entre Acalón y Arturo (preso en la torre, junto al padrón), justificando así las circunstancias de su enfrentamiento posterior; por otro, como expresión del proceso de transformación del espacio maravilloso hacia un espacio arquitectónico, el espacio artesanal resultado del ‘ingenio’. Es un episodio que anuncia la transformación de ese espacio maravilloso en la ceremonia lúdica y festiva (en la que los ingenios y las construcciones mecánicas ocuparán un lugar central) que será cada vez más frecuente en los libros de caballerías castellanos.<sup>53</sup>

Todo espacio relacionado con una aventura está en el *Baladro* o cerca de la montaña o dentro de ella;<sup>54</sup> siendo, junto al bosque, el elemento más persistente de su geografía. Vinculada al monte y a las peñas, sobresale su connotación negativa, sólo en muy pocas ocasiones posee una función estrictamente narrativa; pero en estos casos es particularmente reveladora del proceso de construcción narrativa del espacio. Veamos sólo el más significativo. En la batalla contra el rey Rión Merlín funge como estrategia y lleva a Baalín y Baalán a una ‘grand montaña espesa de árboles’ donde pasan la noche. Entonces se especifica que:

ellos estavan entre los árboles, en manera que los que pasavan por el camino no los veían [...] e oyeron estruendo de cavalleros que subían por el otero; e parecían ya en el llano de la montaña. E el llano duraba de aquella parte ocho millas en ancho e ocho en luengo; en el qual llano avía una grand mata muy fermosa e grande que tenía lo más de la montaña impedido [...] El camino de la hueste fasta la montaña era muy estrecho e no podían ir por él dos cavallos a par (XXIV, 100).

---

<sup>53</sup> A. Bognolo estudia este proceso en *La finzione rimorata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, ETS, 1997, pp 151-205.

<sup>54</sup> Para el significado de este espacio en la tradición literaria véase Claude Thomasset et Danièle James-Raoul (ed.), *La montagne dans le texte médiéval. Entre mythe et réalité*, París, Université d Paris-Sorbonne, 2000.

Después sabemos por qué se molestó el autor en dar tantos detalles: por este camino pasará el rey y su hueste, pero dadas las circunstancias espaciales sólo podrán atravesarlo lentamente y de dos en dos. Es, pues, verosímil que Baalín y Baalán capturen al rey Rión y derroten hasta veinte caballeros. Como el resto de la hueste no podía ver bien el desarrollo de la batalla por lo estrecho del camino, creen al ver a sus compañeros muertos que se enfrentan con un ejército y huyen con fatales consecuencias, pues terminan despeñados (XXIV-101). La descripción surge como una necesidad de la acción, sin embargo, el espacio funciona aquí no sólo como el continente donde se desarrollan los acontecimientos, sino como un verdadero agente en el desarrollo de los mismos.<sup>55</sup>

Los villanos viven en la montaña; ya vimos que en alguna ocasión persiguen a Merlín, el episodio subraya su tosudez frente a la sabiduría del mago (XXI, 83), y dentro de la secuencia narrativa, destaca, no sin cierta ironía, su poder.<sup>56</sup> Todos los encuentros peligrosos ocurren en una montaña: Arturo contra Pelinor (XXI, 84-86), Baalín contra Baalán (XXIII, 96), Lot sale de este espacio cuando intenta levantarse contra Arturo (25,107). Es también un ámbito predilecto para situar la muerte de varios personajes. Si está cerca de algún otro espacio (peña, floresta, valle, torre, fuente) lo caracteriza ya como negativo.

Hay una montaña que resume todas estas connotaciones en el texto: la Montaña Peligrosa, el lugar donde Merlín y Niviana encuentran a los encantadores arpistas (en la cima, en medio de dos olmos, 'grandes e hermosos').

---

<sup>55</sup> Cuando por un desarrollo determinado se hace precisa la intervención de otro personaje, nada como hacerlo salir de la montaña, como viniendo de la aventura: así se pone al rey Mares en escena y se prepara la atmósfera para uno de los vaticinios de Merlín (cuya única función narrativa es la de dar coherencia a las otras partes del ciclo, este episodio se presenta como un anticipo). Merlín escribe sobre una lápida una futura batalla entre Tristán y Lanzarote, y ya que estaba Mares presente, aprovecha para comunicarle algunos oscuros presagios (XXIII, 97-98).

<sup>56</sup> Arturo cree salvar a Merlín de los villanos, pero es Merlín quien efectivamente lo salva de morir frente a Pelinor: "vos sois más cerca de vuestra muerte que yo de la mía" (XXI, 83).



La tradición literaria suele ubicar en la cima de las montañas la entrada al Otro Mundo.<sup>57</sup> El círculo mágico que los hechiceros configuran en el interior de este espacio es en realidad una entrada al infierno: los encantadores están en el centro de dos círculos, uno formado por sus instrumentos, otro formado por más de ‘cient monumentos’ fúnebres (los de aquellos que murieron por sus malas artes). Potenciando así, con el número, el significado negativo del espacio. Niviana y sus seguidores caen como muertos, presos del hechizo de su música; al ser liberados por Merlín esto es lo que refieren:

nos ovimos grand miedo e toda cuita [...] ca nós ovimos entre nos conosciadamente los príncipes e servientes del infierno e nos ligaron e apretaron tan de rezio, que no avíamos ningún poder de fazer cosa, antes creíamos de ser muertos en cuerpos e almas (XXXVI, 157).

Esta conexión expresa otra imagen de verticalidad: como un *axis mundi* en el que únicamente es posible el descenso, y que se repetirá con el encierro de Merlín. El castigo, ya lo vimos, es ejemplar, son encerrados en cuevas y quemados vivos. Sin embargo, esta ‘venganza’, pues así se interpreta (un castigo por atentar contra las leyes divinas), se convierte a su vez en anuncio de futuros acontecimientos: el fuego arderá hasta el día en que muera Arturo. El espacio se marca no sólo para recordar el pasado, sino para ‘avisar’ de un suceso futuro, y con ello el espacio se apropia de una función narrativa, pues por él se conocerán los acontecimientos.

Y así llegamos nuevamente al bosque. Según su distancia respecto de la corte, será posible distinguir dos tipos de floresta.<sup>58</sup> La más alejada, a la que llega el caballero tras una larga cabalgata (camino del que se suele excusar el autor diciendo que durante él no ocurrió nada que valga la pena contar), y la floresta contigua a la corte, a la que se llega apenas se sale de la ciudad. Este hecho es

---

<sup>57</sup> H. R. Patch, *op. cit.* p. 36.

<sup>58</sup> Para esta distinción véase A. Bognolo, *op. cit.*, p. 41.

determinante en la caracterización de la aventura, en el tipo de personajes que aparecen y en las actividades que ahí se realizan. El primer tipo de floresta, por su misma lejanía, contiene un tipo de aventura más extraña y difícil: en la Floresta Peligrosa viven los encantadores músicos; y de la Floresta de Armantes, a la que se retira Merlín con Niviana, se dice que es “una de las grandes florestas que ay en la Grand Bretaña e de las más desviadas, e dó los hombres fallan más aventuras” (XXVII, 117). Existen otros elementos que implícitamente señalan esta lejanía: el tamaño (si es grande debe estar lejos), su ubicación (cerca de una peña o de una montaña), y su cualidad (será ‘muy espesa’). Se subraya así su condición salvaje, solitaria y árida. En este ámbito difícilmente encontrarán a otros caballeros conocidos; en cambio, aparecen aquí las doncellas alevosas, los enanos y seres de similar realeza. Es, con todo, el espacio de los buenos tiempos, cuando no había la escasez de aventuras que tantas veces se señala en las últimas partes del ciclo.

La floresta cercana, en cambio, es un lugar híbrido. Como expansión de la corte mantiene algunas de sus características, aunque combinadas con elementos de la Naturaleza: así encontramos tendejones, escudos colocados en árboles, caballeros que defienden pasos para ejercitarse en las armas. A. Bognolo lo ha caracterizado como ‘una especie de jardín salvaje’,<sup>59</sup> también se va a él para distraerse, conversar o jugar. Es, por otra parte, el ámbito privilegiado de la caza, motivo que da lugar al encuentro con la aventura. Sin embargo, la aventura que ocurre en este ámbito se manifiesta de manera diferente: en la floresta lejana el caballero va a su encuentro, aquí se presenta como una incursión de lo externo (de manera análoga a aquella que ocurre en la corte, cuando alguien llega con un desafío o una demanda de justicia). En este espacio se dan la mayor parte de los encuentros con caballeros identificables.

---

<sup>59</sup> *Ibid.*

También aparece aquí la maravilla, pero el encuentro es de distinta naturaleza, cuando ocurre en la floresta cercana nunca se produce como enfrentamiento, sino como signo y presagio. El asombro que suscita el encuentro con la maravilla es el mismo, pero la reacción es diferente: o se le deja pasar o se retrasa su persecución, pero siempre en beneficio de la voz narrativa, a la que suele dar una excelente oportunidad bien para ejercer una función didáctica moralizante, bien para transferir la función narrativa en otro personaje, generalmente Merlín (se da así la posibilidad de obtener otros registros).<sup>60</sup> Respecto a la corte, la floresta cercana se configura como un lugar de frontera en el que puede hallarse la maravilla tanto como la manifestación de la cortesía, está pues sujeto a penetraciones de ambas partes.

Como hemos visto, la floresta esconde una constelación de torres, castillos solitarios, ermitas, villas y ciudades. La función de estos ámbitos será distinta según la distancia en que se ubiquen, según los elementos geográficos con que se combinen (un castillo situado en la cima de una montaña tendrá connotaciones distintas a las de un castillo ubicado en la ciudad) y según la función narrativa que en ese momento se requiera (a veces tendrán una función de ubicación, otras de caracterización o valoración de los personajes y las situaciones). Sin embargo y pese a las diferencias que estas circunstancias suponen en la connotación espacial es necesario subrayar que, como enclaves de cortesía en el espacio del caos no constituyen, nunca, un espacio alternativo o independiente respecto al de la corte; ya que, o bien recrean la misma atmósfera de la corte artúrica (el caso del castillo

---

<sup>60</sup> El ejemplo más significativo es el de Arturo y la Bestia Ladradora. Arturo había salido a cazar, se detiene en una fuente y se pone a pensar en un mal sueño que había tenido la noche anterior; en este momento aparece la Bestia, quien bebe y se aleja tranquilamente. Arturo no la sigue, queda perplejo y pensativo (sólo en un momento posterior, Arturo querrá perseguirla, pero no tanto motivado por el misterio que la Bestia supone, sino por lo que le descubre Pelinor: quien la mate será el mejor caballero del reino). Cuando, momentos después, Merlín se encuentra con el rey, éste le pregunta el significado del monstruo, viene entonces la historia de Idomenes y el sentido alegórico que se encarna en este ser (XIX, 69-74).

del rey Ban, padre de Lanzarote) o bien presentan su modelo inverso (como el castillo de Morlot, en el que mantiene presas a las doncellas que rapta e el camino), en tal caso casi siempre se marcan con otra carga semántica, la del ámbito maravilloso: en estos sitios se mantienen ‘malas’ costumbres con las que es necesario terminar; un caballero de la corte artúrica está predestinado a ello. Se restaura así el único modelo cortés existente, que discursivamente se señala con el restablecimiento de las buenas costumbres y, muy importante en este sentido, con el cambio de nombre del lugar en cuestión.

Cuando alguno de estos ámbitos concentra con particular intensidad el enfrentamiento contra las fuerzas del caos se presenta como entrada al Otro Mundo. Éste suele ser casi siempre, como ya vimos, el mundo infernal. Espacios paradisiacos casi no aparecen en el *Baladro* y cuando la caracterización inicial apunta hacia ellos es sólo para subrayar el contraste violento con el terrible lugar que esconden: el *locus amoenus* transformado en *locus terribilis* (la cámara donde se entierra a Merlín, el ‘llano feroso’ donde viven los encantadores harpistas). Son espacios mágicos que se encuentran separados del espacio de la aventura ‘normal’ por una frontera muy marcada que en la tradición textual suele ser un río difícil de cruzar (por carecer de puente, por su corriente o por los caballeros que defienden el paso). Sin embargo, en el *Baladro* raras veces esta frontera se configura como río –el caso de Galván, por ejemplo, en la primera demanda de las aventuras del Grial, (XXX, 129)-, casi siempre es una floresta espesa, más frecuentemente un valle: “llegaron a un valle extraño e muy fondo e enojoso de andar, ca de una parte e de otra era todo peña viva e era todo el camino empedrado e lleno de grandes peñas” (XXXVIII, 169). Este último es el sitio donde se encuentra la tumba de Merlín. La frontera se configura en el texto como un lugar pedregoso, árido y hondo; los espacios predominantes en el *Baladro* son los terrestres, ni los mares, ni los ríos, ni los lagos (que, como ya

vimos, suelen ser una ficción para ocultar ciudades); las islas, vinculadas al espacio marítimo, se mencionan sólo en dos ocasiones y con una muy limitada función narrativa. La piedra y sus connotaciones señalan el encuentro con el más allá, es el material de la cueva y del monumento fúnebre.

Ya que todo relato de orígenes es, al mismo tiempo, un relato apocalíptico, el *Baladro* narra las vicisitudes que llevan a la destrucción de este universo; el principio del fin. Y visto que, en el contexto cristiano, todo final se explica por el pecado, será una historia de cómo y por qué se pecó, y en este sentido, un relato de desgarramiento interior en el que se debaten los personajes. En este sentido y como relato de caída las imágenes espaciales predominantes del Baladro serán telúricas. La imagen circular que suscita toda creación (el vientre materno, el jardín paradisiáco) también genera espacios marcados por el signo del encierro y la oclusión: figuras imaginarias relacionadas espontáneamente con las ideas de pecado y culpa, con las que se ha tratado de asimilar la muerte.

En algunas versiones el encierro de Merlín consiste en un indefinido letargo del que, se promete, algún día despertará; en otras, se menciona con escueta precisión una lápida. En la *Vita Merlini* de Geoffrey de Mounmouth, un Merlín solitario –que ha visto la muerte de todos los caballeros de la Mesa Redonda y la desaparición de su amigo, el rey Arturo– se retira a una mansión de setenta puertas y setenta ventanas en medio de la oscura floresta de Calidón. Ahí espera entre tinieblas hasta que Dios decida otra cosa. Este retiro final, que también aparece en Robert de Borón, será sustituido por otra versión más tardía que da al final de Merlín un trazo romántico y trágico: el viejo profeta se enamora de una doncella que aprende de él todas sus artes y después lo apresa en una roca, en una cueva o en una campana de cristal, según las distintas versiones. Y es que, como ha señalado Carlos García Gual, “que Merlín acabara sus días muriéndose, como cualquier humano, resultaba decepcionante. El mago, el vate de un saber

rayano en lo diabólico, el testigo vetustísimo de los avatares del reino de Arturo, quien había predicho y contemplado las proezas del gran rey, y luego quedaría enlazado en el cumplimiento de la Búsqueda del Grial, merecía algo más brillante que una muerte vulgar”.<sup>61</sup>

El *Baladro* llenará cumplidamente estas expectativas, llegando incluso a cifrar el sentido de la novela en los últimos momentos de la vida del mago. En el último capítulo del impreso de 1498 vemos a un Merlín abatido por la debilidad y consumido por una súbita tristeza:

E a poca de hora tornó Merlín muy triste e a fazer mal contenente. E la donzella le dixo que qué avía. E él le dixo:

— Cierto, señora, que todo el cuerpo me duele e todos mis miembros me triemen, e falléceme la fuerça en el coraçón; e tomo tan gran espanto, que no sé qué pueda ser de mí.

E la donzella le dixo:

— Merlín, no ayáis miedo e esforçadvos, que a los otros solíades vos esforçar. ¿Cómo os desmayáis?

Merlín no respondió cosa. Después que esto dixo, cenaron e fuese Merlín acostar; e durmiose luego, como aquél que avía sueño mortal (XXXVIII, 173).

El último sueño de Merlín no fue profético: durmió por cansancio y por tristeza; fue un sueño despojado de todo carácter extraordinario, si bien, no del presentimiento. Otras veces se había mostrado a Merlín durmiendo, pero siempre para exaltar la calidad de la visión o la profecía trascendente que le sería mostrada. El sueño que lo vence, profundamente humano, revela la pérdida de sus poderes, no puede evitar la prisión, despierta hasta que se cierran las puertas de la cámara que será su tumba.

El baladro que Merlín emite poco antes de morir es una clave interpretativa a partir de la cual se puede analizar la novela y el personaje: es una marca de encierro, de limitación en la extraordinaria movilidad espacio temporal de Merlín, anómala para el común de los personajes, y que será, precisamente, el elemento

---

<sup>61</sup> C.G. Gual, *Vida de Merlín*, Madrid, Siruela, 1984, p. xxxvii.

más persistente de su caracterización, tan compleja y a veces brumosa, en la tradición textual.

El baladro vuelve polisémica la interpretación de su muerte, y dado el carácter de signo que ésta posee en el texto y en la tradición cultural medieval, la de su vida. Merlín mostró siempre un carácter estoico respecto a los designios divinos, una resignación con su destino que no concuerda con su comportamiento final. En varias ocasiones lo vemos aleccionando a Arturo: “E si vos vistes vuestra muerte en sueños, no os debés escandalizar, ca por ende salimos de la tierra por tomar a ella; e por ende recebimos vida por rescebir muerte” (XIX, 71). Y más adelante, aún cuando se refiere a la naturaleza de la muerte que sufrirá, mantiene este mismo ánimo:

Que así ha de ser e así conviene que las cosas sean como Dios las tiene ordenadas [...] E si tú murieres, así morirá cada uno. E si tú supieses quán onradamente has de morir, bien debías ser contento e alegre; e así será. Mas puedes bien dezir que mi muerte es apartada de la tuya: ca tú morrás onradamente e yo, desonrada; e serás tú ricamente soterrado e yo, vivo, metido so tierra; e tal muerte es vergonçosa (XX, 80).

El llanto final, la desesperación y la multitud de demonios que aparecen están muy lejos de este estoico viejo venerable. Pero antes de estudiar el espacio de la cueva y, por tanto, el de la muerte de Merlín, es necesario hacer algunas puntualizaciones que se desprenden de lo dicho hasta aquí.

Ya vimos cómo las nociones de paralelismo, horizontalidad, verticalidad y orden/desorden están en la base de la configuración espacial del texto. Estos conceptos se pueden asimilar a las formas elementales que, según Paul Zumthor, la estructura imaginaria relaciona de manera espontánea con la idea de caballería: a) horizontalidad e itinerancia, b) apertura y descubrimiento, y c) carácter ilimitado

e imprevisible.<sup>62</sup> Las retomo aquí como líneas de estudio de la configuración narrativa porque las tres son nociones espaciales.

### 3.1.3 Horizontalidad e itinerancia

Junto a la Mesa Redonda, la vida errante pasa por haber sido otra de las instituciones del reino artúrico. La horizontalidad de la configuración espacial no está determinada únicamente por los condicionamientos que impone la narración del viaje o la aventura, en otras palabras, del ‘caminar’ del caballero, sino por la forma en cómo se enfrentan con ese ‘otro mundo’: los personajes, ya lo señaló Zumthor, no ‘tropiezan’ con lo diferente sino que se ‘encuentran’ con lo desconocido.<sup>63</sup> La itinerancia del caballero implica un tránsito y no un choque con otras realidades espaciales.

Todo héroe caballeresco comienza a serlo al superar la oposición espacial entre el lugar conocido y amado y el ‘otro lugar’ que no por ser fascinante deja de causar temor.<sup>64</sup> Esta oposición se resuelve no por la ruptura sino por la continuidad, que tiene una función de unificación espacial; de ahí la itinerancia de Gauvain, Bandemagus, Pelinor y Tor no sea un desplazamiento sin meta fija, sino la puesta en práctica de una función: la de movilidad. La vuelta a la corte, la existencia de la Mesa Redonda, después de todo, continua dando significado a aquellos lugares conquistados, sólo entonces pueden ser incorporados, ya asimilados por la memoria. Es necesario, pues, que el caballero triunfe sobre el espacio. Figura que no sólo cumplirá la función de un sueño compensatorio para esa sociedad, animada -desde su propia imposibilidad- por el deseo de integrar lo otro y lo desconocido, sino que formará la base estructural de la novela de

---

<sup>62</sup> P. Zumthor, “De Perceval a Don Quichotte. L’espace du chevalier errant”, *Poétique*, 87, 1991, p. 259; y *La medida del mundo*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 197.

<sup>63</sup> P. Zumthor, *La medida del mundo*, p. 200.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 197.



caballerías: organizada discursivamente por una sucesión de pruebas que se llevan a cabo durante un viaje largo y peligroso, o bien, por una búsqueda en la que el protagonista tiene que superar una serie de obstáculos.<sup>65</sup>

La horizontalidad posee una función determinante en el nivel de la intriga: el principio mismo de la sucesividad en la cadena sintagmática cancela toda posibilidad de simultaneidad. En el nivel de la fábula, en cambio, se configura como 'itinerancia', y en este sentido, constituye un elemento unificador de los distintos tipos de espacio: en el camino pueden aparecer espacios verticales o más o menos lejanos que tendrán entonces, respecto a esa forma imaginaria esencial (la horizontal) un valor positivo o negativo: valles y montañas respecto a Camelot y la Mesa Redonda (signos de esta imagen profunda), o los dos tipos de florestas respecto a la Corte. Hecho que hace posible que los distintos espacios sean contiguos (el maravilloso, el onírico, el sagrado). Por esta circunstancia el otro mundo no se puede configurar como un espacio alternativo: será o inverso o proposición de lo mismo.<sup>66</sup>

En el capítulo XIX se cuenta cómo Arturo, tras haber dormido con su hermana sin saberlo, tiene un sueño premonitorio de su muerte (consecuencia del incesto). Arturo no lo comprende, pero lo domina un oscuro presentimiento:

El rey ovo grand pavor deste sueño, de que se despertó, e fue muy desconortado, e ovo atán gran pesar, que se no sabía dar consejo e pensó en ello toda la noche. E de mañana, quando se levantó [...] fizo aderessar para correr monte [...] e tanto andovieron fasta que llegaron a una montaña muy áspera e, tanto que entraron en ella, falló el Rey un muy grand ciervo [...] E començó a seguir el ciervo [...] e tanto se acució de ir en pos dél, que en poca de ora dexó su compañía más de dos leguas [...] E tanto fué el rey en pos del ciervo que cansó e asentose cabe una fuente por folgar, e començó a pensar en el sueño. E así pensando, oyó un ladrido de canes [...] e alçó la cabeça e vio venir una vestia muy grande, la más desemejada que ombre nunca vio par de su figura [...] E después que bevió [...] se partió la bestia de

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 198 y ss.

<sup>66</sup> Aunque los límites entre estos espacios se encuentran bien delimitados, pues se marcan como fronteras, aparecen en el texto como contiguos.

la fuente. E el rey la cató mientras que la vió, e quedó tan espantado desta maravilla, que no sabía si dormía ni si velaba; e ella se fue a tan grand andar que en poca de hora no la vió ni la oyó, e començó a pensar más que de ante. E mientras que él así pensava llegó a él un caballero e díxole:

— ¿Oyes tú, cavallero? ¿Qué piensas?. Dime si viste la desemejada vestia [...] El rey le dixo:

— Yo la vi agora e no va aún media legua (XIX, 69-70).

Al despertar Arturo no puede disipar los efectos del sueño, ni siquiera la partida de caza con la que intenta distraerse lo aparta de los graves pensamientos que lo abruman. El motivo del ciervo es generador de la lejanía espacial que permitirá la aparición de la Bestia ladradora. La horizontalidad está en la base de la estructura imaginaria de toda persecución, y por lo tanto, de toda cacería. La combinación con un elemento vertical, la ‘montaña muy áspera’ (de signo casi siempre negativo, porque en el texto implica un descenso, una caída) contribuye a marcar la ambigüedad espacial que caracteriza el episodio.

Mientras Arturo cavila junto a la fuente ve *venir* una bestia que *a poca de hora* se aleja. Es decir, no aparece de pronto, no viene de otra dimensión, no rompe la realidad en la que el rey se encuentra: el mismo hecho de que Arturo dude si ‘duerme o vela’ indica que su presencia no ha roto la homogeneidad espacial. Esa falta de marcas es lo que le está angustiando, y con razón, pues ésta es precisamente la condición que hace posible la pesadilla: uno no puede saber si está durmiendo o si vela. La bestia se acerca lentamente a beber de la fuente y se va un poco más de prisa, ignorando a todos, y esto con una naturalidad que desmentiría el gusto por las apariciones ostentosas o excéntricas de los seres monstruosos en la novela de caballerías, si no fuera por los escandalosos ladridos de su vientre. La cotidianeidad con la que actúa un ser tan monstruoso y con la que aparece en el espacio novelesco es una cualidad común de la configuración del espacio maravilloso en la obra.

La influencia del espacio onírico contribuye a subrayar la ambigüedad en la que cae Arturo (*no sabía si dormía ni si veía*). Aunque sueño y visión eran dos conceptos que en la Edad Media frecuentemente se confundían (esta vacilación ya estaba presente en la Biblia),<sup>67</sup> es posible distinguir -según Le Goff- una distinción elemental: aquella que existe entre dormición y vigilia. La *visión* sobreviene cuando se está despierto, mientras que todo lo que ocurre mientras se duerme es dominio del sueño.<sup>68</sup> Sin embargo, como ha señalado Julián Acebrón Ruiz, si bien son muchas las manifestaciones sobrenaturales que se dan como visión, no son menos los portentos que ocurren mientras el personaje duerme, y son llamados *visión*, no *sueño*.<sup>69</sup> La causa de esa ambigüedad estaría, según Acebrón Ruiz, en la necesidad de destacar los sueños verídicos de aquellos que no lo son: “los primeros refuerzan su credibilidad apelando a un sentido corporal objetivo -la vista- y se distancian en lo posible de la incertidumbre subjetiva que rige la mayoría de las imágenes generadas por la mente durante el reposo”.<sup>70</sup>

Volvamos al texto. Después de haber yacido juntos se cuenta que Elena, la hermana de Arturo: “*despertó e vio una grand luz de un ángel que le denunció el peccado que contra Dios cometía*” (XIX, 69). Mientras que de Arturo sabemos que: “la noche adelante, el Rey *soñó un sueño*, que le *parecía* que estava en una silla, la más rica del mundo [...]” (XIX, 69). Elena ha tenido una *visión*; al estar relacionada con la sensibilidad despierta expresa más directamente la naturaleza del portento sobrenatural, su transmisión directa y el carácter espiritual de su

---

<sup>67</sup> “Vendrá a ser como un sueño y visión nocturna”, *Isaías* 29, 7.

<sup>68</sup> Le Goff, “Los sueños en la cultura y la psicología colectiva del Occidente medieval”, en *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 282-288.

<sup>69</sup> Julián Acebrón Ruiz, <<“No entendades que es sueño, mas visyón çierta”. De las visiones medievales a la revitalización de los sueños en las historias fingidas>>, en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. Rafael Beltrán, Valencia, Universitat de Valencia, 1998, pp. 248-257.

<sup>70</sup> *Id.*

protagonista: un ángel. Por el contrario, el sueño de Arturo es parece inseguro y peligroso, pues le *parecía* ver una serpiente enorme que:

andava balando por todo el reino [...] E por todos los lugares que iva quemava todo quanto avía [...] vino a los que estaban con el Rey e cometiolos e matolos; e fuese para el Rey e combatiose con él [...] en poco estubo que no matava el Rey a la sierpe e él quedava llagado mortalmente (XIX, 69).

Después de la visión Elena queda atónita y triste, pero está cierta de la naturaleza del aviso; el despertar de Arturo, en cambio, está dominado por el ‘pavor’ y la incertidumbre, puede ser todo un engaño del demonio, de ahí su estar *desconortado* y pesaroso: *que se no sabía dar consejo e pensó en ello toda la noche*.

Toda la jornada del rey estuvo empañada por el sueño. Ámbito contiguo al de la realidad y no sobrepuesto a ésta. El temor y el estado meditabundo de Arturo sólo se pueden explicar por el hecho de que creía, y con razón, en la importancia de los sueños. La aparición de la ‘desemejada bestia’ subraya esa continuidad entre los espacios: la relación adyacente que se establece entre las dos figuras (la serpiente del sueño y la Bestia ladradora), una planteada en la dimensión onírica y otra en la dimensión de la vigilia del personaje, se confirma en las actitudes similares que frente a ellas adopta Arturo: asombro, espanto y reflexión.

Pero la distinción entre la naturaleza benigna de la visión y la maligna del sueño no es tan clara. Una noche Arturo decide matar a los niños que tiene encerrados en una torre, entonces:

el Rey así cuidando, *adormiose; e parecióle* que venía a él un ombre, el mayor que nunca vio, e que le traía quatro bestias, mas *no pudo conocer qué bestias eran*. E [...] dixo al Rey:

-¿Por qué te apercibes de fazer tan gran mal [...]? E más valiera que el Señor del cielo e de la tierra que te no diera esta tierra que te dio. [...]

E el Rey [...] maravillábase de lo que le dezía; e començó a pensar. E el ombre bueno le dixo: -Yo te diré lo que farás [...] Fazlos meter en una nave

sin remos e sin governalle e sin maestre [...] Entonces despertó el Rey e aún bien le *pareció* que el ombre bueno *estava ant'el*; e quando vio que era sueño, *signose e encomendose a Dios e dixo que faría de los niños lo que el hombre bueno dixera* (XXII, 90).

Ángel o no, sabemos que ese hombre bueno es un mensajero divino, las connotaciones bíblicas del pasaje remiten a ciertas imágenes del *Apocalipsis*. Arturo no puede reconocer a las bestias que lo acompañan y esto porque o bien se trata de bestias imposibles o bien porque el carácter brumoso del sueño le impide reconocerlas. Los monstruos se distinguen por las partes que los conforman, es la mezcla lo que produce el espanto, pero al fin pueden ser reconocidos e interpretados. Las bestias imposibles no, su ascendencia apocalíptica remite a un misterio inmediato, subrayado además por estar presentes en un sueño: hay que sumar entonces su condición brumosa y cambiante. La visión se puede presentar también en sueños y entonces contagiara a éste de su condición: por eso le cuesta a Arturo discernir; por eso, al despertar no duda y *ordena atabiar una nave*. El estado pensativo de Arturo (lo vimos con la Bestia ladradora) también aparece dentro de este sueño. El motivo resalta la trascendencia de los fenómenos que el personaje acaba de presenciar para otorgarles una realidad objetiva superior: algo tenían que anunciarle, algo debían significar, pues -aunque dimensiones diferentes- pertenecían al mismo plano de la realidad.

Así pues, la distinción entre sueño y visión no se ciñe al discurso onirológico medieval (que había matizado las diferencias entre ambos conceptos para sancionar las experiencias auténticas de las 'subjetivas'). Al contrario, asume y potencia las posibilidades narrativas que brinda la materia onírica. Así estos ambitos pueden seguir siendo, no obstante su distinta naturaleza, contiguos al

universo del personaje en cuestión. De ahí la presencia no conflictiva en los relatos oníricos de los términos sueño/visión.<sup>71</sup>

Ahora bien, el único personaje que rompe con esa forma imaginaria profunda (la horizontalidad espacial) es Merlín, quien no está sujeto a las mismas leyes que el resto de los personajes. Merlín sí aparece en la realidad diegética estableciendo una ruptura con ella por varias razones: 1) nunca se sabe en qué momento va a aparecer; 2) cuando es él quien anuncia su presencia para una fecha determinada, tampoco conocemos la forma en que se presentará; 3) la condición de profeta con la que se define a sí mismo —y con la que es reconocido— implica necesariamente una relación de verticalidad espacial; 4) la forma misteriosa en la que desaparece: nadie lo ve alejarse, parece esfumarse; y 5) su manifiesto carácter protagónico y su predilección por los disfraces. Siempre busca suscitar, con sus sorprendentes transformaciones, el asombro y el desconcierto entre los caballeros de la corte artúrica. Reacciones que, al parecer, le provocan un verdadero deleite; aunque en algunas ocasiones se justifique diciendo que lo hace para protegerse. Veamos algunos ejemplos:

E Merlín [disfrazado de montañés] les dixo: — Merlín bien sabe que vois lo buscáis, mas no lo fallaréis si él no lo quisiere (X, 34).

E así pasarán los once días que me verán e no me conocerán, e otro día de mañana mostrarme he a amos juntos (XI, 37).

E los mensajeros cuando esto oyeron volviéronse a mirar el uno al otro, e al mirarse perdieron de vista al buen hombre, e quando non le vieron fueron maravillados e dixeron: — Cierta éste es el adevino (X, 34).

E dixo Ulfín: — Señor, ¿podrá ser verdad que ninguno se pudiese desfigurar? E el rey le dixo: -Sí, e cree de cierto que éste que tu ves es

---

<sup>71</sup> Para un estudio de las posibilidades que brinda la materia onírica aplicadas a la estregia narrativa véase J. Acebrón, “Del artificio narrativo a la digresión sermonaria. Dos singulares lances en los libros V y VI de Amadís”, *Scriptura*, 11, 1996, pp. 7-30; y “E como le vino el sueño soñava... Experiencia onírica y aventura en el Palmerín de Olivia”, *Scriptura*, 5, 1989, pp. 7-16.

Merlín, que se anda así riendo de nos; e bien te fará saber cuando quisiere quién es (XVI, 37).

Merlín dixo:[...] — Yo sé mejor quién es mi padre que no vos el vuestro [...] e el juez e todos los que estaban en la cámara asombráronse (V, 14).

E Merlín comenzó a reir, e ellos le preguntaron por qué reía. E él dixo: — De una maravilla que veo. Ellos le rogaron que lo dixiese (VIII, 22).

La forma de vida de Merlín supone otra ruptura de la linealidad espacial: a veces, *por fuerza de natura*, tiene que *andar en el aire por encima de las gentes*. Su naturaleza semihumana explica la verticalidad de sus movimientos. Esta percepción no era exclusivamente literaria. En la cosmografía medieval el aire fue el lugar idóneo de los demonios, considerados seres aéreos. En un principio se creía que estas criaturas podían ser buenas y malas; pero, en la medida que fue avanzando la Edad Media, se impuso la opinión de que todos los demonios eran malos; se estableció así una relación intrínseca entre ángeles caídos y diablos.<sup>72</sup> En un tratado filosófico de gran difusión durante los últimos siglos del Medievo, Marciano Capella clasificó en 1286 los diferentes tipos de demonios y espíritus menores que rondaban en el aire y que frecuentemente hacían su aparición sobre la tierra. Dicho tratado generó una proliferación de escritos que intentaban explicar, desde un punto de vista 'científico', la existencia de tales seres: a) como una tercera especie racional distinta de los ángeles y de los hombres; b) como una clase especial de ángeles que han sido "degradados"; c) como una clase especial de muertos que vagan entre el cielo y la tierra; y d) simplemente como ángeles caídos o demonios.<sup>73</sup> Merlín estaría naturalmente en esta última categoría, y, por esta circunstancia, es también el personaje que mejor representa la idea de itinerancia.

---

<sup>72</sup> Alano, San Bernardo y Santo Tomás equipararon claramente a los ángeles caídos con los diablos. C. S. Lewis, *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*, Barcelona, Península, 1964, p. 96.

<sup>73</sup> *Ibid.*, pp. 108-110.

La itinerancia define al caballero andante como la figura laica del *homo viator*, frecuentemente invocada por una tradición religiosa que viene de la epístola de San Pablo a los hebreos, en la que se identifica a la vida con una peregrinación, y a la condición humana, con la del viajero; la ascesis, por la que el hombre alcanzará su meta es comparable al desarraigo del lugar en el que ha vivido. Por ser “un tiempo donde no hay lugar”,<sup>74</sup> la itinerancia se configura como función: la de movilidad.

De la itinerancia Merlín hace profesión. Viaja de Londres a Irlanda, de Oriente a Francia, del bosque a la corte con una rapidez y facilidad asombrosas, en las que el texto pone énfasis. Es el viajero más frecuente del *Baladro*. Aprovecha todos los momentos de paz en la corte de Arturo para visitar a su amigo Blaisén. Las continuas visitas al ermitaño no pretendían únicamente presionarlo para que escribiera con un ardor casi convulsivo, o para señalar al lector que lo único que les importaba a los dos viejos amigos era la verdad; sino para demostrar, y esto quizá tenga algo que ver con la natural vanidad del mago, que era capaz de realizar el trayecto con la tranquilidad del que tiene cerca su casa. Respecto a este último punto se advierte cómo paulatinamente la ubicación de Blaisén se va acercando a la de Merlín, expresión de la limitación de sus poderes que ya no le permiten recorrer tanta lejanía en tan breve tiempo. Pero esto sólo ocurre hacia el final de la novela, cuando vemos el lado más humano del personaje.

La itinerancia de Merlín es también de tipo intelectual: su conocimiento espacial lo convierte en el mejor estratega; y de tipo espiritual: la condena de todo ángel caído es su perpetua ansiedad de asimilarse al cielo o al hombre.

---

<sup>74</sup> P. Zumthor, *La medida*, p. 197.



### 3.1.4 Apertura y descubrimiento

El caballero necesita amplitud geográfica, el héroe debe recorrer una serie de lugares que se abren ante él para probar su condición personal y social. Apertura y descubrimiento son condiciones necesarias para configurar el espacio surcado por el caballero andante, que es “ simbólicamente el espacio del poder – de un poder sobre la realidad”.<sup>75</sup> Es necesario, pues, suponer el espacio. En el *Baladro*, el exponente máximo de este poder es Merlín. La apertura es, por otra parte, el carácter necesario de todo relato de orígenes: la fundación de Camelot y la Mesa Redonda abren la posibilidad a la existencia de un universo; prometen todas las aventuras y todos los espacios. El marco espacial es extenso por la propia concepción de la novela. La movilidad del caballero funciona como símbolo de valor físico y moral; la de Merlín es fundacional y vinculante, no sólo en el espacio terrestre (anunciando sucesos futuros y descodificando pasados), también ‘abre’ y ‘descubre’ ámbitos celestes e infernales.

Sin embargo, como ha puntualizado Zumthor, desde principios del siglo XIII se despliegan en los grandes ciclos incesantes alusiones que ponen de manifiesto una incertidumbre sobre este poder, una vacilación “del espíritu y del corazón en la frontera tan imprecisa entre el bien y el mal, entre el amor y el pecado”.<sup>76</sup> Y llegamos así al relato apocalíptico que supone el cierre y el ocultamiento de este universo. El *Baladro*, en este sentido, representa la culminación de esta incertidumbre iniciada dos siglos antes. Ya hemos visto cómo en los espacios del texto predominan las atmósferas opresivas. La profecía, por otra parte, presenta esta misma vacilación: descubre a través de un ocultamiento. La oscuridad semántica de la profecía tiene varias funciones; una estructural: permite ‘reinterpretar’ los mismos acontecimientos, o adscribir a este

---

<sup>75</sup> P. Zumthor, *op. cit.*, p. 195.

<sup>76</sup> *Id.*

universo otros que se escriben para explicar, justificar o dar mayor coherencia al texto y al ciclo. Una función social, extratextual: ofrece la posibilidad de ser aplicada a cualquier circunstancia histórica y política, y se regenera a ella misma en caso de no cumplirse, ya que puede ser justificada en su interpretación; nunca se pierde la confianza en la profecía. Y una función estética: contribuye a la creación de la atmósfera oclusiva y fatalista de la obra. Por esta razón los caminos siguen siendo imprevisibles; todo futuro esperado debe ser conquistado.

Debido al carácter de las dos estructuras narrativas predominantes en la novela (concéntrica y por sucesión de ciclos) el espacio se amplia: la proliferación de personajes justifica esa apertura, pues se siguen los pasos de varios de ellos y no sólo los de los héroes más importantes. Al final del capítulo XXIX del *Baladro*, que relata la boda del rey Arturo con Ginebra, se introduce el motivo generador de tres secuencias narrativas que tendrán, a su vez, su propio héroe y un específico desarrollo espacial:

Mucho fue la alegría grande e la fiesta que los ricosombres del reino de Londres fizieron aquel día en la cibdad de Camelot. E el grand palacio onde el rey tenía asentadas sus bodas era en tal manera asentado, que estava encima de la cibdad contra la grand floresta, que floresta dizen en francés por una tierra espesa de árboles sin fruta de comer, e en que no ha cosa de mata. E el palacio era todo cercado de grandes huertas e maravillosas, e así espesas como si fuese una floresta. E seyendo todos aparejados para se querer ir, porque la fiesta se iba ya acabando, Merlín dixo:

— Señores [...] yo os digo que oirés aquí tres aventuras maravillosas [...] tres caballeros deste palacio las acabarán [...]

E vieron venir por la huerta un ciervo a grandes saltos, e un sagüeso en pos dél, e en pos dellos iban treinta canes sueltos [...] e con ellos una doncella.[...] E cuando el ciervo entró en palacio no dexó por ninguno de entrar dentro (XXX, 86)

Y tal como había vaticinado Merlín, Gauvain va en pos del ciervo, Tor sigue al sabueso y el rey Pelinor, a la doncella. Hay que señalar la cuidadosa descripción

del espacio en el que se desarrolla la boda de Arturo.<sup>77</sup> Ya vimos las connotaciones negativas que la floresta tiene en la obra. De ahí que la boda no se lleve a cabo dentro de ella, sino *contra* ella. La huerta introduce un principio organizador de la Naturaleza; se opone al caos que simbólicamente representa el bosque. No es gratuito que sean Arturo y Ginebra los que presidan este espacio como ejes reguladores del orden y civilización que representa su corte.

Merlín introduce los tres ciclos narrativos siguientes. Las bodas son interrumpidas por un ciervo que huye del sabueso perteneciente a la doncella cazadora (La Dama del Lago). El motivo de la persecución tendrá entonces tres niveles que serán el motor de las aventuras narradas en los siguientes capítulos. La aparición de estos elementos supone una ruptura del orden que la boda de Arturo y Ginebra había establecido. La misión de los caballeros elegidos será restaurarlo: “la vida errante recorre un mundo diferente, que el caballero tiene la dolorosa tarea de integrar en el nuestro”.<sup>78</sup>

### 3.1.5 Carácter ilimitado e imprevisible

La profecía y la presencia rectora de Merlín no suponen un conflicto en el carácter imprevisible de la aventura; en el plano de la fábula permite la inserción de otras secuencias, pues hasta ese final providencial pueden ocurrir muchas cosas. Se conoce el final, esto es lo que da la profecía, pero en el desarrollo de la aventura permanece el enigma de la narración en presente: en todo caso, la esperanza de cambiar un destino parece influir menos que el interés por presenciar cómo no se pudo cambiar el final. Las aventuras del Grial, de las que el *Baladro* cuenta su inicio, son aventuras predeterminadas; en principio parecería que no hay algo más limitado y previsible: por los mandatos divinos, por el peso

<sup>77</sup> Y que ya aparece en la *Suite du Merlin*.

<sup>78</sup> P. Zumthor, *op. cit.*, p. 196.

de la tradición, por las profecías de Merlín. Sin embargo, son, al mismo tiempo, las aventuras más enigmáticas y llenas de misterios. Y es que la progresión espacial suele carecer de meta definida. Es decir, el caballero sabe que tiene que cumplir una demanda, sabe muchas veces a quién persigue o qué busca y por qué lo hace, pero no sabe exactamente dónde encontrarlo: sólo que tiene que salir. Precisamente en ese movimiento se encontrará con aquello que busca.<sup>79</sup>

El azar no se opone al destino, establece con él una relación dinámica. Como forma imaginaria profunda, el carácter imprevisible tiene la función de crear una tensión narrativa entre el desenlace de cada aventura (que, por ser anunciado y esperado, juega con las expectativas del lector) y el desarrollo de la misma. No importa tanto descubrir el final como acompañar la exposición de esa fatalidad: es aquí donde la actualidad narrativa da cabida al 'azar', porque al final será interpretado como destino. Hay un ejemplo elocuente de cómo esta relación azar-destino contribuye a crear una tensión dramática. Merlín le ha anunciado a Arturo en varias ocasiones la imposibilidad que tiene de escapar a su destino: Mordret destruirá su reino y lo matará. Arturo no desiste, manda encerrar a todos los niños del reino en una torre y, creyendo que entre ellos se encuentra Mordret, decide matarlos. Ya vimos lo que sueña el rey esa noche. El 'ombre bueno' que se le aparece le indica lo que debe hacer: meter a los niños en una nave *sin remos e sin goernalle e sin mestre*. Arturo cree que se trata de un consejo que lo ayudará a la

---

<sup>79</sup> La etimología de la palabra es reveladora de esta circunstancia. El término viene del vocablo latino *ad ventura*, que significa 'hacia lo que vendrá, a lo que venga'. Designa los acontecimientos que le vendrán al caballero, sometido, no sin cierto sentido lúdico, al azar que el destino le depare (*Ibid.*, p. 199). Existen otras filiaciones, una asociada a la palabra *eventus*, que significa 'acontecimiento'; otra relacionada con *adventus*, proveniente del lenguaje litúrgico, cuya acepción es la de 'llegada, venida, lo que va a venir'. Ambas designan lo que, todavía no realizado, se le ofrece al héroe bien como un favor del destino, bien como caminos providenciales (*Id.*): "Yo iba por esta montaña solo como veis, e la ventura me levó a do aquellos villanos estaban cortando robles" (XXXII,145); "la ventura me traxo a este sitio" (XV, 90); "e yo creo cierto que Nuestro Señor nos echó aquí en este camino por oír estas nuevas e por las decir al rey Artur" (XXXIII, 120).

consecución de sus planes, pero en realidad es un castigo, un juego con sus expectativas respecto al futuro:

E el Rey dixo: -Maravillosa vengança me enseñastes; e ya en otra guisa no lo faré, sino así como dezís.

El hombre bueno dixo: -Esto no es vengança, que tú tomarás, ca ellos nunca lo merecieron a ti nin a otro; *mas esto es por que tú cumplas tu voluntad*, ca tú cuidas que por esto estorvarás el destruímiento del reino de Londres, *mas no lo farás, ca todo así averrá* como el fijo del diablo te enseñó (XXII, 90).

Arturo, como descubrimos al final de la novela, sigue sin perder la esperanza, pues se sorprende cuando Merlín le anuncia que Mordret está a salvo. Llama la atención, por otra parte, la dualidad misma que está en el reconocimiento que el enviado de Dios hace de Merlín, llamándole hijo del diablo y autorizando al mismo tiempo su autoridad profética. Esto ocurre hacia el final de la novela, cuando las marcas negativas del personaje comienzan a ser más frecuentes.

El carácter imprevisible del adivino, subrayado en el texto constantemente, forma parte de su atractivo. Pero más importante que su poder caracterizador, la imprevisibilidad es la que lo convierte en uno de los personajes más funcionales de la novela. Pues según cada caso, cada matiz, cada reinterpretación siempre se dispondrá de Merlín. Su ambigüedad no lo limita, lo enriquece.

El número reducido y reiterado de lugares en que se sitúan las acciones de los personajes (el castillo, la fuente, la floresta, etc.) no contradice el carácter ilimitado de la aventura, más bien lo potencia. Esto se explica por dos circunstancias. Primera, debido a las distintas funciones narrativas que puede cumplir un mismo espacio. Una distribución diferente de los mismos *topoi* otorga nuevas significaciones. Segunda, debido a que la relación persistente entre aventura y espacio se construye según una dialéctica compleja que, como ha señalado Cacho Bleuca, “se establece de acuerdo con unos valores antropológicos, un contexto sociohistórico y, en especial, una rica tradición, que

los escritores reelaboran a partir de unas pautas retóricas y estéticas, conformadas con su propia experiencia vital”.<sup>80</sup> La combinación de estos elementos intra y extra-textuales permite la construcción de un espacio ilimitado a partir de un número reducido y ‘codificado’ de *topoi*.

M. Stanesco destacaba que en la Edad Media toda reflexión social era solidaria de una ontología.<sup>81</sup> De ahí que el espacio no se limite a rodear o a condicionar a quien lo habita: “el caballero *vive* el espacio por el que camina”.<sup>82</sup> Por eso pudo Zumthor, aunque con alguna salvedad, compararlo con el espacio sacralizado que recorren los peregrinos en su búsqueda del milagro: “lo maravilloso y mágico que se despliega ante los pasos del caballero andante podría existir únicamente a modo de sustituto aristocrático de lo sagrado”.<sup>83</sup> Es precisamente por este intento de cambiar su naturaleza que el espacio se configura como un mundo ambiguo lleno de lugares encantados, enanos, gigantes, florestas peligrosas: las formas del mundo desconocido.

De las tres formas elementales que, según Paul Zumthor, la estructura imaginaria relaciona de manera espontánea con la idea de caballería -horizontalidad e itinerancia, apertura y descubrimiento, y carácter ilimitado e imprevisible-, tal vez sea esta última la que mejor explica desde el punto de vista de la configuración narrativa del espacio el sentido profundo de la caballería andante. El dominio del espacio exterior, escribe Marie-Luce Chênerie, es el dominio simbólico del espacio de la muerte; con ello se entrega a la vida: no es otro el sentido de la integración del allá al aquí, de lo ‘otro’.<sup>84</sup> Tal es la profesión

---

<sup>80</sup> Juan Manuel Cacho Blecua, “La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los límites”, en *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1995, pp. 99-127, p. 99.

<sup>81</sup> M. Stanesco, *Jeux d'errance du chevalier*, Leyde, Brill, 1988, p. 33.

<sup>82</sup> P. Zumthor, *op. cit.*, p. 202.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>84</sup> M. L. Chênerie, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XIIIe et XIIIe siècle*, Ginebra, Droz, 1986, p. 504

del caballero. En este contexto se entiende lo que significaría la limitación espacial, el encierro, para aquel que encarnó estos valores, en un principio, de dominio, poder, y esperanza en el espacio del universo artúrico; Merlín, el fundador de la Mesa Redonda, centro fijo de la corte, del que emanan todos los espacios y al que se reintegran purificados por las conquistas del caballero. La ilimitación espacial es a tal punto sustancial a Merlín que su encierro va a provocar su muerte.

La última etapa de reelaboración, la *Post-Vulgata*, construye el universo caballeresco como un 'verdadero dispositivo de autodestrucción': "una ambigüedad definitiva mancilla la vida errante caballeresca y deja paso a las interpretaciones más desfavorables".<sup>85</sup> El pesimismo que emana de los textos, la visión fatalista que domina en el *Baladro* es expresión de esa interrogante que surge respecto a la misión de la clase caballeresca, fundada por Merlín: ya no tiene poder sobre el mundo; las marcas de encierro dominan la espacialidad del texto. Zumthor ha señalado dos tendencias en que se manifiesta ese 'enturbiamiento de la imagen': por un lado, a través de la introducción en el relato de toques cómicos, irónicos o satíricos; por otro, a través de la elaboración de un cúmulo de alegorías. Son las marcas del discurso por las que se despoja al caballero "de su función de mantenimiento y reagrupación del espacio".<sup>86</sup> En el *Baladro* a través de Merlín se introducen ambas tendencias: la ironía caracteriza gran parte de sus actuaciones y en la mayoría de las ocasiones es él quien interpreta los espacios como alegorías y símbolos. De ahí que, al significar en él los elementos que 'enturbian la imagen' del universo artúrico (Merlín es el personaje ambiguo por excelencia) sea preciso sacrificarlo. Dados los vínculos

---

<sup>85</sup> P. Zumthor, *op. cit.*, p. 203.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 204.

espaciales entre profeta y reino, su encierro es también el anuncio de la destrucción del universo artúrico.

La configuración imaginaria del pecado es el encierro: atmósfera opresiva, imagen de un destino al que no se puede sobreponer la voluntad. La soledad produce una atmósfera deformante en el adivino engañado por amor, que en el último momento se da a los diablos, preso de la desesperación. Bandemagus había sido liberado por una doncella; en su huida se encuentran con la cueva en la que muere Merlín:

llegaron a un valle extraño e muy fondo e enojoso de andar, ca de una parte e de otra era todo peña viva; e era todo el camino empedrado e lleno de grandes peñas. E entraron en el fondo del valle [...] e yendo más adelante [...] entraron en una cueva que era en aquel valle [...] Esta Donzella del Lago encerró aí un monumento de estraña manera fecho ca hera de mármol bermejo; e a Merlín metiolo dentro, en manera que, con los encantamentos que le mostró, no pudo dende salir, fasta que murió allí. E la manera cómo fue cuenta aquí el autor (XXXVIII, 169-170).

La presencia de Bandemagus era imprescindible; será el único testigo de la desesperación del Mago y quien cuente la historia en la corte. Se dan además los elementos externos del lugar en el que se encuentra la tumba de Merlín y que posteriormente no se vuelven a mencionar: se describe aquí el espacio exterior, el valle y la peña. El autor rompe el discurso narrativo para anunciar el relato de la muerte; sin embargo introduce previamente un parlamento en el que resume los materiales que había expuesto con anterioridad: a) la razón de la sabiduría de Merlín y de sus oscuras palabras, b) la imposibilidad de evitar su destino a pesar de su sabiduría, y c) cómo una mujer se aprovecha de su conocimiento para dañarlo.<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> Véase la nota 401, p. 170 de la edición de María Isabel Hernández, *op. cit.*



En este parlamento se deja oír otra voz narrativa, una que compadece y que está del lado de Merlín. Pues aunque inicia afirmando la veracidad del origen diabólico del mago, se encarece su sabiduría y se subraya cómo ayudó a ‘muchos buenos ombres’. Se precisa que aunque La Dama del Lago aprendió de él muchas cosas, ‘Merlín sabía más’. Se afirma que ‘él la amava de todo su coraçón. E ella le desamava en quanto podía’ y aún se precisa que ‘nunca muger desamó tanto a un hombre’ como ‘bien le mostró en la fin’ (XXXVIII, 170). Pero la marca narrativa más importante para saber de qué lado está esa voz es que el autor cita las palabras de Merlín como autoridad de las afirmaciones que hace.<sup>88</sup> Sólo entonces continúa con el relato:

E un día llegaron allí, la Donzella del Lago dixo a Merlín:

-¿Parésceos este lugar bien extraño?

-Sí -dixo Merlín-, pero no es tan extraño que en él non vos amuestre la más rica cámara e más fermosa que nunca vistes [relato de los amantes desdichados]

La Donzella del Lago dixo:

-Esta cámara quiero ir a ver, que dezís que es tan bien fecha e en tan extraño lugar.

E esto era ya tarde, al sereno de la noche. E fizo Merlín encender muchas candelas e fuese con la donzella a la cueva e cavalleros e escuderos e donzellas con ellos [...] E quando llegaron a la cueva, fallaron una puerta de fierro [...] e abriéronla e entraron dentro e fallaron aquel lugar tan rico e fermoso, que no ha ombre que lo contar pudiese. E fueron a la cámara e fallaron otra puerta de fierro, e abriéronla e entraron dentro e fallaron aí aquel monumento, cubierto de cobertura de seda colorada. [...] E a poca de hora tornó Merlín muy triste e a fazer mal contenente. E la donzella le dixo que qué avía. E él le dixo:

-Cierto, señora, que todo el cuerpo me duele e todos mis miembros me triemen e falléceme la fuerça del coraçón; e tomo tan gran espanto, que no sé qué pueda ser de mí [...] después que esto dixo, cenaron e fuese Merlín

---

<sup>88</sup> Reconocemos aquí el motivo folclórico de la sabiduría impotente del mago: <<E él así lo dixo: “E esto acaece en muchos lugares, que los que son maestros e sabios e dan consejo e prefetiçan a otros e a sí no pueden dar consejo ni profetizar lo que les aprovecha a su muerte” >> (XXXVIII, 170). Son las mismas palabras que, con ligeras variaciones, Merlín utiliza en el capítulo XVIII, p. 67.

acostar; e durmiose luego, como aquél que avía sueño mortal. Después que la donzella lo vio dormido, fizo sobre él su encantamento, que le él mesmo enseñó; e encantolo tan fuerte que no sentía cosa que le ficiesen. E llamó aquellos de su compañía [...] e díxoles:

-Tomad a Merlín e traetlo por esta casa por los cabellos e por los braços e veré si acordará.

E todos lo fizieron [...] E después que esto uvo fecho, dixo [...] –Amigos, ¿qué os parece de mi saber, que es bien encantado éste que solía a los otros encantar? [...] E mandó luego tomarlo a aquellos sus hombres, e metiéronlo dentro en aquel monumento que estaba abierto; e fízolo cerrar así como ante estaba. E fizo encima del monumento su encantamento con letras e carátulas que le él mesmo enseñara, tan fuertes, que jamás no verná tan rezio onbre que pueda abrir ni alçar la cobertura del monumento, ni sobre él tirarla [...] E este encantamento fizo ella en tal manera, que él yazía sobre los dos amadores; e puso sobre el monumento una campana por tal vía, que de ninguno pudiese ser alçada fasta que viniese aquél que avía de amar más lealmente que todos los que hamaron. (XXXVIII, 170-174).

La existencia de una cámara, *la más rica y fermosa* en un lugar tan *extraño* expresa la ambivalencia propia de toda imagen del mundo subterráneo, fascinante y temible. La ubicación espacial de la cueva nos da indicios de la acción que en ella tendrá lugar. En su estudio sobre las cuevas en los libros de caballerías Juan Manuel Cacho Blecua anota que, por lo general, estas se encuentran ubicadas “en lugares de difícil acceso, apartados y despoblados, que por sí mismos pueden causar temor, calificados significativamente como ‘asperos y esquivos’. Por su situación, ya externamente suele identificarse como un *locus terribilis*, de modo que su presencia anticipa una aventura peligrosa y temible, confirmada por la singularidad de su interior.”<sup>89</sup> La muerte de Merlín está marcada por la señales de la caída y el encierro, con todas las connotaciones bíblicas y morales que esto supone (la caída del ángel y de Adán; el encierro del Diablo en el infierno). El extraño valle al que llegan es un signo de la ruptura con la horizontalidad espacial;

---

<sup>89</sup> J. M. Cacho Blecua, “La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los límites”, en *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1995, pp. 99-127, cit. p. 13. *art. cit.*, p. 103.

ambos personajes comenzarán un descenso progresivo y escalonado a las profundidades de la tierra. La verticalidad que había distinguido a Merlín como profeta tendía su flecha hacia arriba y, por lo tanto, era positiva. Pero ahora se ha invertido la dirección. En el esquema medieval del mundo, una línea horizontal relacionaba a la tierra (en el centro) con el cielo y el infierno. Era pues, indudable, a dónde se dirigía Merlín, y el signo negativo intrínseco de su viaje.<sup>90</sup> El espacio del descenso tenía que corresponder a este signo: se insiste por ello en las dificultades del camino (el valle *era muy fondo e enojoso de andar*), en el paisaje pedregoso y lleno de peñas, que contribuye a generar una atmósfera sepulcral. El paisaje rocoso es una marca narrativa y semántica de la atmósfera oclusiva que enmarca el encierro lapidario del profeta.

Reflejo de esta condición ambivalente es el juego de luces que existe en el interior de la cueva, la alternancia de claridad y oscuridad. El lugar es tan rico y hermoso *que no ha ombre que lo contar pudiese*, y más adelante, cuando Bandemagus llega con su doncella se compara la cámara de su interior con un paraíso (XXXVIII, 174); sabemos también que tiene ventanas y que hay ‘grand lumbre’ (XXXVIII, 174). Se subraya así el contraste con la oscuridad que sobreviene con la muerte de Merlín y la presencia de una multitud de demonios: el paraíso trocado en infierno.

El motivo de la cueva como ámbito infernal es frecuente en los libros de caballerías; Cacho Blecua reconoció en él unas fuentes clásicas y cristianas, pero también una concepción vigente en el mundo de la época, aquella asimilable a las tradiciones legendarias sobre cuevas mágicas y presupuestos demoníacos asociadas a ellas: “A partir de Marco, Pselio, Titemio, etc., los expertos en demonología distinguían un género específico de demonios ‘que está en las

---

<sup>90</sup> El cristianismo prestigió como sistema de orientación del espacio simbólico la oposición arriba-abajo, este sistema orientará la espacialización del pensamiento y la dialéctica de los valores en la Edad Media. Véase Jacques Le Goff, *El nacimiento del purgatorio*, p. 11.

cavernas y concavidades de la tierra”.<sup>91</sup> Seguramente, de este tipo fueron los que acudieron al llamado de Merlín y los que provocaron el desmayo de Bandemagus. No obstante, Merlín no aparece vinculado a la caverna en la tradición textual más que en su muerte, a diferencia de otros magos que tienen en la cueva su mansión encantada, vinculada al conocimiento y el saber oculto. La cueva como espacio de aprendizaje y ejercicio de la magia no era necesaria al fundador de ésta en el mundo. Sus aprendices la requieren; Merlín no: él sabe por naturaleza.

En la secuencia narrativa final se insiste en la renuncia de Merlín; la historia de los amantes desdichados cumple por un lado con una función ejemplar: “así lo dexé yo por vuestro amor. Que bien sabéis como yo hera señor de la Grant Bretaña e de la Pequeña e del Rey Artur e de su fazienda toda; e quánta honra me fazían todas las gentes; e creían quanto yo dezía e guiávanse por consejo mío; e todo lo dexé por vuestro amor” (XXXVIII, 173). Por otro, contribuye a señalar la ambivalencia de la cueva, pues en un principio representó para ellos un refugio, un espacio salvador que al ser descubierto se convierte en su última morada.<sup>92</sup>

Antes dijimos cómo uno de los elementos más estables en la caracterización de un personaje tan ambiguo como Merlín había sido su poder sobre el espacio. Ahora bien, será precisamente por esta circunstancia por la que el profeta sea, a su vez, el personaje más determinado por el ámbito en el que se encuentra. En efecto, debido a su carácter ambiguo, su caracterización va a

---

<sup>91</sup> J. M. Cacho Blecua, *art. cit.*, p. 106. Y más adelante: “la utilización constante del motivo de la cueva temible y maravillosa de los libros de caballerías venía favorecida por la existencia de un variado folclore del mundo subterráneo, sumado a tradiciones legendarias sobre cuevas mágicas, más una rica literatura que recreaba el viaje al ‘otro mundo’ como la clásica y la artúrica, actualizada en múltiples aspectos por las leyendas sobre las sibilas, sin olvidar los jardines reales y literarios [...] Si a esto añadimos su presencia en las fiestas cortesanas, en la épica culta, en la pastoral y en la ‘novela griega’ o bizantina, con múltiples y recíprocas influencias sobre la literatura caballeresca, tendremos diseñado en sus grandes rasgos un panorama complejo en el que proliferan las cuevas”, *ibid.*, p. 113-114.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 120.

depender en mayor medida del espacio que habite o construya. Si existe un ejemplo paradigmático de la vinculación espacio-personaje-acción es el de Merlín. Mientras permanece en la corte encarna valores cortesanos y contribuye a fundarlos, mientras que cuando permanece demasiado tiempo en el monte, suele aparecer disfrazado de montañés o cabrero y mostrar un sentido del humor un tanto preocupante, pues mueve más a temor que a risa. Se deduce entonces lo que el alejamiento definitivo de la sociedad cortesana supone en la caracterización final: tenía pues, que darse a los diablos. La reclusión, la inactividad y la soledad eran definitivas.

La cueva donde muere Merlín es una prisión; las dos puertas de hierro que debe atravesar para llegar al interior de la cámara acentúan este significado y la frecuencia con la que se señalan las oposiciones espaciales dentro/fuera contribuyen a potenciar la idea del encierro: *e fallaron una puerta de fierro, e abriéronla e entraron dentro [...]* *e fallaron otra puerta de fierro, e abriéronla e entraron dentro*, y más adelante: *metiéronlo dentro en aquel monumento que estaba abierto; e fizolo cerrar*. El elemento que más se reitera es el de la reclusión. El descenso de Merlín es un paulatino confinamiento, cada vez más estrecho. Sufre una serie de encierros progresivos por los que finalmente morirá: baja el valle, entra a una cueva, después a una cámara que guarda un monumento, que será su tumba.

El *Baladro* incluye todas las formas de encierro que había presentado la tradición textual (la piedra, la cueva, la cámara y la campana), potenciando así un espacio de sufrimiento y penalidad. Lejos estamos de aquellas versiones en que si bien el misterio y la oscuridad estaban presentes, el retiro de Merlín podía ofrecer alguna esperanza. En la *Vita Merlini* el profeta se retira a una mansión de setenta puertas y setenta ventanas en la floresta de Calidón. En otras versiones que dependen de Borón, se recluye en una residencia en medio del bosque llamada

Esplumeor de Merlín.<sup>93</sup> El extraño nombre permite pensar, no obstante, en un retiro digno:

Acaso allí Merlín ha cambiado de figura, desprendiéndose de su envoltura humana, ‘desplumándose’ como sugiere el término francés, o es que tal vez está allí prisionero como un pájaro en su jaula, o bien se entrega en compañía de su fiel secretario Blaise, a escribir sus profecías y memorias. Acaso ‘esplumeor’ sea una variante de ‘emplumeor’, y se trate de un escritorio [...] en el que el viejo mago maneja la pluma y apaciblemente jubilado, rememora unos tiempos gloriosos que no volverán [...] Solitario acaso, sin otra compañía que sus fantasmas y algunas visitas de hadas ocasionales, así pudo acabar Merlín, al margen del mundanal ruido.<sup>94</sup>

En el *Baladro* no hay ninguna concesión. Es significativo que en el texto se suprima el material del que está hecho la misteriosa ‘campana’ que Niviana pone sobre el monumento. En la *Suite du Merlin* se anota que esta campana era de cristal, el material por excelencia del Otro Mundo. En la atmósfera pedregosa y oclusiva que el *Baladro* presenta, el cristal debía parecer, pese a estas connotaciones, algo permisivo.

Por otra parte, la gestualidad de Merlín es significativa porque en ella se concentran aspectos de la interioridad del personaje, en definitiva, la novelización del mago. Antes de ser hechizado *tomó Merlín muy triste e a fazer mal conenente*. Las últimas palabras de Merlín atestiguan el temor ante el futuro, él que lo había conocido y que en numerosas ocasiones lo hizo reír: *el cuerpo me duele e todos mis miembros me triemen e falléceme la fuerça del corazón [...]; e tomo tan gran espanto, que no sé qué pueda ser de mí*. El espanto y la incertidumbre que lo dominan están muy lejos del carácter estoico y resignado que había mostrado a lo largo de la novela. Niviana no se conforma con encerrarlo: manda arrastrar el cuerpo dormido de

---

<sup>93</sup> Para los problemas que plantea el término y su sentido veáse P. Zumthor, *Merlin, le prophète. Un thème de la littérature polémique, de l'historiographie et des romans*, Ginebra, Slatkine, 1973, pp. 236-260.

<sup>94</sup> C. García Gual, *op. cit.*, pp. xxxvii-xxxviii.

Merlín *por los cabellos e por los braços*, como signo del dominio completo sobre el otro.

La muerte de Merlín se ha interpretado como el símbolo eterno del amor desagradecido que hace del enamorado víctima de sus propias ilusiones; también se ha visto en ella la oposición entre el contexto pagano y el cristiano. Sin embargo, Niviana no aparece en el texto como instrumento de Dios o como mediadora entre la imperfecta vida del mago enamorado y la suprema virtud que ella representa (la virginidad), sino como encarnación de la vanidad virtuosa.<sup>95</sup>

Finalmente, Bandemagus encuentra a Merlín. Toda la secuencia narrativa se construye según un movimiento de ida y vuelta entre la caracterización de los gritos de Merlín y el espanto provocado en Bandemagus, entre las quejas y profecías del mago y las preguntas y compasión del caballero. Antes de darse a los demonios, Merlín se queja amargamente, llamándose cautivo y dando no uno sino muchos gritos. Bandemagus puede oír *una voz espantosa, una grand boz mucho dolorosa e muy espantosa de oír, otro baladro muy doloroso, un gran baladro doloroso que el cielo traspasó* (XXXVIII, 174-176). La vivencia en la cueva constituye para Bandemagus una experiencia iniciática,<sup>96</sup> al superar el miedo y recuperar el control de sí mismo demuestra su condición heroica. Cacho Blecua puntualizaba al estudiar este motivo cómo el peligro físico estriba en la existencia de un lugar en el que se concentran los poderes mágicos; atravesar el umbral de este ámbito implica para el caballero caer bajo su influencia.<sup>97</sup> Las reacciones de Bandemagus después de cada 'grand boz' no se limitan al espanto o a la compasión (*e fue*

---

<sup>95</sup> J. García Morales, introducción a la edición del *Baladro*, *op. cit.*, p. XXXI.

<sup>96</sup> "Bajar en vida a los infiernos, enfrentarse con los monstruos y demonios infernales, es sufrir una prueba iniciática [...] tales descensos a los Infiernos [...] constituye un elemento peculiar de las iniciaciones heroicas" *Iniciaciones místicas*, Madrid, Taurus, 1975, p. 104.

<sup>97</sup> J. M. Cacho Blecua, *art. cit.*, p. 123.

*espantado [...]; fue él tan espantado, que no ovo qué dezir nin supo qué fiziese [...]; e él estava toclavía mucho espantado [...], entonces se signó Bandemagus, fue mucho espantado [...]; iruo del grand cuita e sentimiento XXXVIII, 174-176)* sino a la pérdida del control de su cuerpo, como se verá más adelante. A pesar del temor Bandemagús se comporta como tenía que hacer un caballero: “e quisose ir, pero dixo: -Grand vergüença me sería [...]e esforçose más e fabló más osadamente” (XXXVIII, 175). Pero más importante es que la voz narrativa se identifica con Bandemagus, otro indicio del apego hacia el profeta: “E Merlín fizo dentro su duelo muy doloroso e esquibo a maravilla, que no ay corazón humano que no ubiese dello grand sentimiento” (XXXVIII, 176). Resulta pues sospechosa la invocación final de Merlín. Parece algo impuesta por las representaciones simbólicas y alegóricas que el espacio tiene en la *Post-Vulgata* y en el *Baladro*:

Entonces vino un grand tronido con relámpagos e piedra e agua e escuridad tan grande, que parecía noche escura. E Bandemagús cayó en tierra e perdió grant parte de su fuerça. Un poco después de ora de nona dio Merlín un grand baladro e un gemido espantoso, que Bandemagús uvo grand miedo. E a cabo de una pieça fabló no en voz de ombre, mas de diablo e dixo:

-¡Ay, mala criatura e vil e fea e espantosa de ver e de oír, mal aventurado e de mal fazer, que ya fuiste flor de veldad e ya fuiste en la bendita silla en la gloria celestial con toda alegría e con todo bien cumplido! ¡Criatura maldita e de mala parte, desconocida e soberbia, que por tu orgullo quesiste ser en lugar de Dios, e por ende fuiste derribado con tu mezquina e cativa compañía; e tirote del lugar de alegría e plazer por tu culpa e metiote en tiniebra e en cuita que te no fallecerá en ningund tiempo. E esto as tú por tu grant soberbia ganado, cosa maldita, que me feziste contra razón. Pues que tú vees que ansí me escarnece mi peccado, porque Dios de mí no quiere aver parte, ¿por qué no vienes tú por mí con tu grande e mala compañía de tus servientes e fazme aver mala fin, ca yo soy tu carne? Ven e tómame, que de ti vine por mala ventura e a ti me quiero tornar; que yo soy tuyo de comienço; que siempre fize tus obras. E yo no quiero ni amo sino a ti e a ti ruego e a ti demando que me no dexes. ¡Ay, infierno, que siempre estás abierto para mí e para otros! Alégrate, que Merlín entrará en ti e a ti me do derechamente.[...]

E [...] vino un grant trueno e pedrisco e tan grond roído espantoso e tan grand escuridad, que no vio ni punto, más que si fuese noche escura, aunque era un poco ante de nona. E oyó en la casa buelta e alborço tan grande



como si estoviesen allí mill ombres e que diese cada uno las mayores bozes que pudiese. E avía entre ellas muchas bozes feas e espantosas, de las quales Bandemagús uvo grant miedo, que no se pudo tener en los pies; e paresciole que le fallescía el coraçón e que toda la fuerça del cuerpo le menguava; e cayó atordido en tierra e muy sin virtud, que creyó luego ser muerto, tanto uvo gran miedo. E él así yaziendo en tierra, oyó un baladro tan grande como si mill onbres diesen voces todos a una. E entre todas avía una boz tan grande, que sonaba sobre todas las otras e parecía que llorava al cielo. E dezía aquella boz:

-¡Ay, cativo! ¿Por qué nascí, pues mi fin con tan gran dolor lo he? ¿Di, mezquino Merlín, e dónde vas a te perder? ¡Ay, qué pérdida tan dolorosa! (XXXVIII, 177-178).

La invocación de Merlín aparece enmarcada en la descripción de dos fenómenos atmosféricos: la tormenta viene acompañada de piedras, el elemento fundamental de la configuración imaginaria del texto: ahora como signo de castigo. El episodio está dominado por elementos auditivos más que por propiamente visuales, el *gran tronido con relámpagos e piedras* anuncia el *alboroto tan grande como si estoviesen allí mill ombres* que se escucha después. Con gran coherencia semántica, no serán visiones las que contextualicen el baladro de Merlín, sino sonidos, *truenos*, *pedriscos*, *gran roído* y *mayores bozes*. Enrique Bonavides, siguiendo el marco de las tradiciones religiosas de los celtas, partió de esta reiteración de los sonidos y de los gritos para explicar el baladro como un intento desesperado del mago para romper con el hechizo.<sup>98</sup> Pero desde un punto de vista interno se encuentra una explicación más rigurosa; Paloma Gracia lo interpretó desde el punto de vista de la tradición textual: por un lado, a través del estudio de los vínculos de risas y gritos con la muerte; por otro lado, a través de la evolución de

---

<sup>98</sup> E. Bonavides Mateos, "El baladro de Merlín", *Palabra e Imagen en la Edad Media*, editores Aurelio González, Lilian von der Walde y Concepción Company, México, UNAM, 1995, pp. 247-255.

un pasaje de la *Historia Regum Britanniae* que habría sido el germen a este cambio, hasta el punto de llegar a condicionar la suerte del adivino en el *Baladro*.<sup>99</sup>

En el cristianismo las risas, los ruidos y estridencias fueron considerados atributos infernales. Serán pues ‘atributos’ que señalen el origen del mago y condicionen su final.<sup>100</sup> Paloma Gracia señala la existencia de numerosos casos en la hagiografía en que al exorcizar a un santo o a un poseso se escuchan las voces y los gritos del diablo. Y recuerda cómo, desde las primeras obras artúricas, los monstruos fueron caracterizados con notas diabólicas; los combates contra ellos cobraron progresivamente el significado de un exorcismo.<sup>101</sup> Basta recordar el simbolismo y los grandes ruidos que hacía la Bestia Ladradora.

El contexto escatológico de fines de la Edad Media pudo haber sugerido, según Paloma Gracia, una lectura nueva del grito de Merlín, convirtiéndolo en expresión diabólica.<sup>102</sup> Ya Pedro Bohigas creía que el episodio de la muerte de Merlín habría tenido origen en la voluntad de dar un cierre a la obra que fuera acorde con el relato diabólico inicial.<sup>103</sup>

La oscuridad y la pérdida de Bandemagus del dominio sobre su cuerpo son otros elementos en los que se enmarca la invocación. El mediodía y la medianoche eran los momentos más propicios para la aparición del diablo. La oscuridad en pleno día subraya la naturaleza excepcional del acontecimiento:

---

<sup>99</sup> Paloma Gracia, “‘E morió con un muy doloroso baladro...’ De la risa al grito: la muerte de Merlín en el Baladro”, en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 18, 1993, pp. 149-158, p. 149.

<sup>100</sup> En la *Historia Britonum* la risa de Merlín se sugiere, pero en la *Historia Regum Britanniae* ya es explícita. En este primer momento estaría relacionada con una forma de expresión de la sabiduría. Véase Lewis Thorpe, “Merlin’s sardonic laughter”, en *Studies in Medieval Literature and Languages in Memory of Frederick Whitehead*, ed. W. Rothwell et al., Manchester, University Press, 1973, pp. 323-339; y María Jesús Lacarra, “De la risa profética a la nostalgia del Paraíso en el *Libro del Cavallero Zifar*”, en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Cosmos, IV, 1993, pp. 75-78.

<sup>101</sup> Paloma Gracia, *art. cit.*, pp. 151-152.

<sup>102</sup> *Idem*, p. 155.

<sup>103</sup> P. Bohigas, “Estudio”, *et. cit.*, p. 179.

La escatología sirve al pasaje los fenómenos que envuelven el grito: truenos, rayos, pedrisco.... y oscuridad proceden al advenimiento del fin de los tiempos en el *Apocalipsis*. Motivos afines enmarcan la muerte de Jesucristo, cuyo grito en la cruz, precedido por tinieblas, podría haber inspirado el de Merlín, tal como sugirió Paul Zumthor; es más, ambos comparten que fuera proferido en torno a la hora nona, resultando más verosímil la posibilidad de un vínculo.<sup>104</sup>

El desmayo de Bandemagus pertenece a esta misma tradición. Cacho Blecua cita varios ejemplos de cómo al atravesar un umbral mágico los héroes de los libros de caballerías pierden el control sobre sí mismos.<sup>105</sup>

Ahora bien, en la invocación de Merlín es posible distinguir dos voces narrativas distintas y contrapuestas. En la primera parte Merlín increpa al diablo recordando la historia de la caída (con la que se había iniciado la novela) y subrayando su soberbia. Termina esta primera voz con la maldición del demonio, tras una larga serie de imprecaciones (*mala criatura e vil e fe e espantosa, maldita e de mala parte, desconocida e soberbia, mezquina*). Merlín le reprocha haberlo hecho contra razón. Nada hace suponer hasta este momento la petición siguiente *¿por qué no vienes tú por mí?* Empieza aquí una segunda voz que entra en contradicción con la primera y con las acciones de Merlín a lo largo de la novela; el profeta no sólo reconoce ser carne del diablo, sino haber hecho siempre sus obras, pese a que en el texto se señala su bautizo y se insiste en la voluntad de Merlín por asimilarse a Dios. Compárese con la queja que da después, con la voz que *llorava al cielo*, la compasión que siente por su destino está muy lejos de este darse a los demonios:

Estas palabras e otras muy sentibles dixo. E sobre esto Merlín calló e murió con un muy doloroso baladro, que fue tan en alta boz, que, según lo escribe el autor e otros muchos que desto fablaron, este baladro que entonces dio Merlín fue oído sobre todas las otras bozes, que sonó a dos jornadas a todas

---

<sup>104</sup> P. Gracia, *art. cit.*, p. 155.

<sup>105</sup> Pierden la memoria, se quedan sin hablar o ríen sin motivo. Ver J. M. Cacho Blecua, *art. cit.*, pp. 123- 124.

partes. E oy día están aí los padrones que los buenos de aquel tiempo fizieron poner. E están aí porque sea sabido por do fue la boz oída e fastado llegó el sonido della. E las candelas que él fizo arder siempre de luengo tiempo sobre los treze reis que mató el rey Artur, quando venció al hermano del rey Rión, fueron luego muertas. E otras muchas cosas acaescieron aquel día que Merlín murió, que las tovieron por maravilla. [...] E desde en su acuerdo tornó, [Bandemagus] vio tanta multitud de diablos, que le pareció que toda la tierra cobrían. E salió de allí con grant espando e con mucho dolor, porque no puedo remediar en cosa la muerte de Merlín (XXXVIII, 177).

La visión de la multitud de diablos no cambia en nada el sentimiento de Bandemagus. Las visiones y los ruidos al interior de las cuevas son un motivo frecuente en los libros de caballerías. “La cueva, escribe Cacho Blecua, resuena constantemente con toda clase de ruidos [...] llegando a ser en algún caso tan extraordinariamente intenso, que mata a algún caballero en su interior y a los que estaban en sus proximidades”.<sup>106</sup> El baladro se escuchó a dos jornadas a todas partes. Los padrones atestiguan la última manifestación del poder espacial de mago, esta vez en su grito.

El baladro de Merlín se ha considerado expresión del terror enloquecido del mago o grito de sufrimiento y desesperación. Otra explicación lo atribuye al último intento por liberarse del hechizo. Merlín habría pretendido romper el encantamiento con la fuerza de su voz. No lo consigue: Niviana había escrito el hechizo y al hacerlo adquirió un carácter absoluto.<sup>107</sup> Para Jean Marx el grito de Merlín expresa la desesperación de verse abandonado por Dios a causa de sus pecados.<sup>108</sup> Un pecado que debía tener como causa el amor, pues así se daba lugar a la formulación del ‘eros y tánatos’ tan característica del mundo artúrico. Pero, como ha señalado Paloma Gracia “un examen atento de los pasajes

<sup>106</sup> J. M. Cacho Blecua, *art. cit.*, p. 124.

<sup>107</sup> E. Bonavides Mateos, *art. cit.*, pp. 247-255.

<sup>108</sup> Jean Marx, “Le sort de l’âme de Merlin mis en cause par l’évolution de son caractère”, en *Mélanges René Crozet*, ed. Pierre Gallais e Yves-Jean Riou, Poitiers, 1966, t. II, pp. 981-983.

relativos al caso revela las fisuras de esta interpretación [...] Crece así la sensación de que es una fuerza maldita la que mueve el amor del profeta”<sup>109</sup> Este dejarse morir que es el amor del profeta no estaba en proporción con su destino infernal. Ni la *Suite* ni el *Baladro* ponen de manifiesto una justificación coherente de su final. Paloma Gracia explica esta falta de coherencia como el resultado de los distintos matices de un personaje que al ser adaptado de un texto a otro resiente su unidad:

En síntesis, primero, la relectura que Robert de Boron había hecho de Merlín y las dificultades de armonizar su personalidad con los principios teológicos de la obra; después su inclusión en el ciclo de la *Post-Vulgata* – construido a partir de postulados radicalmente distintos– trajo consigo el fin del personaje por amor y el grito en consecuencia, así que esa risa sardónica que un Merlín omnipotente articulaba ante la muerte ajena dio paso al grito de desesperación ante la propia. Por último, en la versión castellana, un gusto particular por lo infernal, la consonancia con el relato de su nacimiento y el olvido de los valores que Robert de Boron le confiriera convirtió al baladro en expresión demoníaca.<sup>110</sup>

Sin embargo, según los elementos analizados a la luz de un estudio estructural, creo que se puede justificar la interpretación del baladro de Merlín como una marca de encierro, y en este sentido, de limitación del que fue el poder más importante del mago: su movilidad espacial y temporal. En este sentido, las últimas palabras de Merlín testimonian la nostalgia sentida por la compañía de sus viejos amigos. Aunque siempre había sido solitario, la grandeza de la soledad que le imponía el encierro no estaba ya en proporción a su corazón. De ahí, y no por su naturaleza diabólica, su invocación a Satán. Su origen, su amor por las mujeres, su gusto por los disfraces, su imperfección, no alcanzan a justificar su muerte. Y la soledad, de la cual fue máximo exponente, sólo puede confirmar su bondad. “La vida errante, escribió Zumthor, es santidad en sí misma; pero una

---

<sup>109</sup> P. Gracia, *art. cit.*, pp. 156-157.

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 158.

santidad específica, cuyos criterios no tienen una referencia religiosa directa: es la rectitud propia de aquel que va solo y lo sabe”.<sup>111</sup> Merlín debía cruzar además otras fronteras, ser aceptado en una sociedad que siempre dudó de sus intenciones. Debía sumergirse en el mundo humano que tanto amó sin provocar sospechas. Cuando por fin logró asimilarse a aquellos a los que amaba, en el amor, fue duramente castigado.

Aunque el nivel de la historia contextualiza su baladro en un ámbito muy específico, el religioso y moral, en el nivel del discurso este último grito aparece polisémico. Tal vez le molestaba llevarse como última impresión la de que el mundo continuaba siendo tan negligente, tal vez por eso, desde su bóveda dorada se reflejó de lejos la tristeza de todo lo que aún no estaba vencido.

---

<sup>111</sup> P. Zumthor, *La medida*, p. 197.

## 3.2 Nivel de la intriga

-¿Qué? ¿Una historia sin Dios? ¿Pero es eso posible? En efecto, es verdad. Si alguien me hubiera pedido una narración así, creo que hubiera tenido que pensar durante toda mi vida, en vano...

-No lo tome usted tan a pecho. Creo que uno no puede nunca saber si Dios está en una historia antes de haberla terminado completamente. Porque si faltan solamente dos palabras... Más aún: si falta únicamente la pausa después de la última palabra de la historia, Dios aún puede llegar.

Rilke<sup>112</sup>

### 3.2.1 Niveles discursivos de la construcción espacial

En este apartado estudio el espacio narrativo, cómo se produce el efecto estilístico del espacio según la estructura artística de la obra. Es necesario diferenciar los distintos niveles discursivos de la construcción espacial. El primero está determinado por la estructura global de la obra y, por lo tanto, del 'género' al que pertenece. Las dos técnicas narrativas de la novela de caballerías, concéntrica y por sucesión de ciclos, determinan una espacialidad lineal y otra concéntrica que mantienen entre sí una relación dinámica. La disposición por sucesión de ciclos determina la estructura episódica de las aventuras: una detrás de otra; las aventuras se suceden por ciclos a los que sucesivamente se agregan otros a manera de espiral. El viaje, la aventura y el paralelismo por el que se establecen conexiones intertextuales con las otras partes de los ciclos narrativos tienen esta forma espacial.

En la estructura concéntrica, la aventura troncal se desarrolla paulatinamente al tiempo que surgen aventuras arborescentes. Esta construcción permite destacar aquellos espacios significativos en el itinerario de la vida errante. Estos espacios fijos atraen y jalonan el mundo de la aventura; son verdaderos

---

<sup>112</sup> Rainer María Rilke, *Las historias del Buen Dios*, México, Jus, 2000, p. 55.

centros de imantación semántica, espacios de sentido, de origen y muerte: la Mesa Redonda marca el punto de encuentro en el mundo artúrico; su fundación está vinculada al advenimiento de las aventuras del Grial y, por lo tanto, a la desaparición de su universo una vez realizadas. La Mesa Redonda es la etapa previa del acceso de Galaz a la Mesa del Grial. En el *Baladro* predomina la estructura narrativa lineal. Como relato de orígenes y fundacional da preeminencia a la sucesión de ciclos. Sólo hacia el final, en el capítulo XXIX cuando empiezan ‘a venir las aventuras’ a la corte artúrica se estructura la narración de manera concéntrica. Significativamente es cuando se inicia la condensación de espacios y acciones que terminarán en la reclusión de Merlín.

El espacio de las aventuras troncales es menos estereotipado que el de las arborescentes; en las aventuras secundarias los espacios están más tipificados ya que las acciones que los caballeros realizan en ellas también lo son (aquí los personajes se definen por su función y por eso no necesitan nombre). Por el contrario, y dado el vínculo acción-espacio, en las aventuras troncales el nombre de los héroes está estrechamente vinculado a un espacio caracterizador y, por lo tanto, menos estereotipado. Merlín es más Merlín en las aventuras troncales que en las arborescentes, porque en éstas es sólo el profeta y funciona como estereotipo. Cuando se profundiza en el personaje, aparecen espacios más complejos y mejor caracterizados; por ejemplo, cuando se expresa su sentido del humor (descripción de los disfraces que utiliza y construcción narrativa de una escenografía propicia a la demostración de sus poderes); su debilidad por las mujeres (el espacio se convierte en pretexto para contar otras historias, el Lago de Diana, la Bestia Ladradora y la cueva de los amantes desdichados); o su condición demediada (la escena final con su atmósfera apocalíptica).

El espacio presenta un grado mayor de convencionalismo cuando el personaje se limita a actuar funcionalmente. En cambio, cuando el personaje se



particulariza las referencias espaciales suelen ser más específicas. Merlín actúa sobre el espacio cuando se individualiza, cuando se le caracteriza en sus distintas facetas. Merlín celoso: transforma a la Dama del Lago en león; Merlín enamorado: construye palacios para su amada; Merlín guardián de la fe: encierra y quema a los arpistas hechiceros. En cambio, cuando Merlín cumple una función narrativa estereotipada, cuando funciona como profeta o adivino, el espacio apenas se menciona.

En la novela de caballerías el manejo de la dimensión espacial tiene que ver con un problema de construcción de género ¿cómo se insertan estas obras en una sociedad en la que la función literaria toma en cuenta la recepción auditiva? Aún aquellos textos que no se pueden definir genéricamente desde la oralidad, como la novela, van a estar funcionando de acuerdo a unos mecanismos determinados por la recepción auditiva. Es decir, se da una manipulación de ciertos recursos propios de la literatura oral en la composición escrita (incluso la imprenta mostrará estos rasgos). La recurrencia y el uso del sistema deíctico se justifican desde esta perspectiva. La repetición actualiza contenidos que remiten al receptor a un terreno conocido y lleva en sí misma una forma concreta de narrar: la morosidad en el relato. El aparente ‘desfase’ capitular también tiene coherencia desde la perspectiva de la oralidad. Los capítulos no son autónomos; existe una superestructura, una secuencia episódica que agrupa a varios de ellos. Estas secuencias podrían haber funcionado muy bien como unidades de lectura en voz alta. Estas marcas de oralidad, evidentemente, no convierten a la novela de caballerías en un texto oral -existe el reconocimiento de una tradición escrita- pero sí la condiciona, porque el texto nunca pierde estas marcas, está imbricado de ellas. De ahí que el *déjà vu* que experimentamos con la lectura de estas novelas no sea únicamente temático sino estilístico. En la medida en que es mayor el engarce entre el contexto cultural, la forma de recepción y la forma de

composición será mayor la incidencia del mecanismo de transmisión en la composición de la obra. La supuesta 'marginalización descriptiva' de la novela de caballerías tiene que ver con este aspecto.

### 3.2.2 La descripción

Los espacios van a funcionar de acuerdo a un código estructurado por el género (la cueva se encontrará en la montaña; un ermitaño será más santo si vive en el desierto; más sabio si vive en el bosque; y habrá sido más pecador si vive en la montaña). Las palabras 'bosque', 'corte' o 'fuente' funcionaban como centros de imantación semántica (cargados con significados culturales e intertextuales). Esta circunstancia permitía que al mencionar un lugar el receptor pudiera reconstruir, a partir de su ubicación en el texto y de los personajes que en él aparecen, una atmósfera y unos sentidos que completaban el espacio narrativo. Estos significados no aparecen explicitados en el nivel de la fábula porque se suponía una prenotoriedad temática de los mismos en el receptor. Camelot no se describe porque se supone una prenotoriedad y con ella unos niveles de connotación; el primero, como lugar histórico; el segundo, como país de la justicia y del orden; el tercero, como punto central del universo artúrico. En cambio, sí se describen los lugares maravillosos, que se detallan porque de ellos no existe una prenotoriedad (así, por ejemplo, el espacio donde se encuentran los encantadores arpistas XXXVI, 157-158). Del lugar maravilloso sólo sabemos lo que de él se nos dice, por eso los motivos que lo introducen (la caza, el ciervo, la fuente, el cruce de caminos) están fuertemente tipificados. Había que preparar al receptor; establecer el pacto narrativo de lo imprevisible. En algunos casos lo maravilloso funciona como identificador de un topónimo (es el caso de Avalón o

de Brocelianda) o de un accidente geográfico (el Vado de la Reina, la Cruz Venturosa o la Montaña Peligrosa).

La combinación de los distintos *topoi* implica la fusión de sus significados; por lo que se intensifican las connotaciones y se posibilita la creación de atmósferas. Se comprende entonces por qué el número reducido de lugares de las novelas de caballerías puede potenciar el espacio por el que se mueve el caballero.

Desde el punto de vista de los vínculos entre aventura y espacio,<sup>113</sup> existe una correspondencia entre la estructura espacial predominante en el *Baladro* (lineal) y la técnica narrativa más frecuente en el texto (sucesión de ciclos). El esquema propuesto por A. Campos García Rojas en el estudio de las relaciones entre los elementos geográficos y el desarrollo heroico resulta muy útil para ejemplificar esta relación. El esquema lineal que representa el desarrollo heroico del caballero debe visualizarse como una espiral ascendente.<sup>114</sup> Sin embargo, en el *Baladro* y dada la inversión de valores que predeterminan su configuración espacial esta espiral será descendente, y no sólo para el personaje de Merlín, sino para toda la caballería artúrica. El esquema lineal se mantiene pero el movimiento conduce a la fatalidad.

Ahora bien, el transcurso del viaje, el intervalo en el que el caballero se desplaza, raras veces se describe. El desplazamiento suele indicarse con fórmulas del tipo: “e tanto anduvieron fasta que llegaron (XXII, 89), E así fueron fablando desto e de otras cosas fasta que llegaron (XXI, 88)”. Esta elipsis descriptiva no presenta una contradicción con la figura del caballero andante. Antes bien, subraya la coherencia espacial que tanto en el nivel de la historia como en el del discurso tiene la novela; la errancia del caballero, ya sea larga o breve, “es un

---

<sup>113</sup> Un ejemplo de esta articulación es el episodio de la batalla entre Gauvain y el Caballero del Vado. Gauvain lo vence porque pudo pasar ‘un río muy crecido’, cruzar esta frontera es triunfar sobre el espacio, hecho que, en el episodio relatado, le confiere la superioridad corporal y espiritual (XXXI, 90-101).

<sup>114</sup> A. Campos García Rojas, *Geografía y desarrollo*, p. 16.

tiempo donde no hay lugar”,<sup>115</sup> porque mientras se camina no se pertenece a ningún sitio. Cuando se mencionan algunos elementos del paisaje, éstos aparecen como una enumeración de lugares convencionales: valles, montes, castillos, florestas. En estos casos el espacio sólo tiene entidad por lo que simboliza. Este valor se construye por medio de esquemas simbólicos preestablecidos, en parte heredados de la tradición literaria anterior y codificados por el propio género.<sup>116</sup> Uno de los ejemplos más significativos del valor simbólico del espacio es cuando la acción de los personajes queda situada al amparo de alguno de los elementos que lo integran.<sup>117</sup> El caso más frecuente es el del árbol. No es casual que este uso simbólico aparezca en la aventura que inaugura el reinado de Arturo. El caballero del Tendejón se ubica en ‘la entrada de la montaña’, su tienda está junto a ‘un árbol’ en el que hace poner las lanzas y los escudos de los caballeros vencidos (XX, 79). La presencia de estos elementos basta para crear un fondo paisajístico y una atmósfera que anuncia la presencia de la aventura, el peligro y la maravilla.

Desde el punto de vista del modo narrativo y la situación del narrador predomina una espacialidad caracterizada por la actualización dramática. La mayor parte del *Baladro* es diálogo. La distancia establecida entre narrador-narración y lector es mínima. De esta manera se gana en verosimilitud y se consigue cierta familiaridad con los personajes; sobre todo con Merlín, cuyos poderes podían sugerir incredulidad y provocar una ruptura con el pacto narrativo. Se sitúa así al receptor en el plano de la fábula y, por consiguiente, se disminuye la distancia entre él y lo narrado. La distancia del modo narrativo produce una determinación espacial.

---

<sup>115</sup> P. Zumthor, *La medida*, p. 197.

<sup>116</sup> Marie-Luce Chênerie estudió estas representaciones en *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XIIe et XIIIe siècle*, Ginebra: Droz, 1986, 143-241.

<sup>117</sup> Manuel Bruña Cuevas ha estudiado esta función simbólica del espacio; destaca la presencia del árbol en distintos ejemplos de la literatura medieval francesa, “Apuntes sobre el paisaje y la naturaleza en la literatura medieval francesa”, en *Paisaje y Naturaleza en la Edad Media*, La Laguna: Centro de Estudios Medievales y Renacentistas, 7, 1999, 141-165.

Desde el punto de vista de la función, el espacio se muestra como un atributo del tipo de función de los personajes. La acción del personaje diseña el paisaje y sólo gracias a ella el espacio deviene en la historia. El paisaje y los ambientes están precedidos de una acción que permite diseñar ese espacio. El espacio se configura así como campo funcional en el que el héroe desarrolla una acción determinada.

Los *topoi* van a poner a funcionar una serie de significaciones históricas, culturales e intertextuales por las que se configuran como centros de imantación semántica. Más importante que la imagen visual que provocan es la atmósfera que evocan. Esto es posible porque en el lugar común -“reserva conceptual disponible en todo momento”, como lo llamó Zumthor (*La medida*, 358) inciden la tradición, la memoria y el lenguaje.

Las circunstancias que rodean la muerte de Merlín (la traición, la tormenta, su tristeza) no contribuyen tanto a acercar al personaje como la insistencia en sus gritos. Los baladros lo acercan. La risa había sido un elemento distanciador, pues recordaba su origen diabólico. Su extraño sentido del humor producía temor más que hilaridad. En las últimas palabras de Merlín se reconocen dos voces contradictorias que vuelven polifónico el baladro (una lo condena, otra lo compadece) y potencian la novelización del personaje. Merlín fue aprisionado pero sus profecías tuvieron una larga andadura: la palabra sobrevivió al grito.

## CONCLUSIONES

La aportación más importante de los impresos castellanos frente a sus fuentes francesas es el relato de la muerte de Merlín. La nueva significación que adquiere el personaje y la novela ha sido interpretada, generalmente, bien como una evolución del personaje a través del rastreo de las fuentes; bien como una contextualización de las fuentes al ámbito hispánico de fines del siglo XV y principios del siglo XVI. Sin embargo, el aspecto textual ha sido poco estudiado: en qué medida las exigencias mismas de la narración influyeron o determinaron esa interpretación. El análisis de la construcción del espacio narrativo en el *Baladro del sabio Merlín* (Burgos, 1498) descubre el grado de dependencia que esta nueva significación establece con la construcción de un espacio narrativo: será precisamente la configuración espacial del episodio de la muerte de Merlín la que encauce la reinterpretación del contenido textual.

En el *Baladro* la repercusión del cronotopo es mayor respecto a otras novelas de caballerías debido a la peculiaridad de su tema: la organización y la fundación del mundo artúrico. Las líneas principales de este devenir se establecen a través de la figura de Merlín (sabio, consejero y profeta de la corte de Arturo), quien, por este hecho, se constituye en el eje rector de la novela: es el fundador en el tiempo y el espacio del comportamiento cortesano y parte esencial del imaginario caballeresco. Pero ya que todo relato de orígenes es, al mismo tiempo, un relato apocalíptico, el *Baladro* narra las vicisitudes que llevan a la destrucción de este universo; el principio del fin. Y visto que, en el contexto cristiano, todo final se explica por el pecado, será una historia de cómo y por qué se pecó, y en este sentido, un relato del desgarramiento interior en el que se debaten los personajes. La peculiaridad del texto castellano es que todos estos sentidos adquieren plena coherencia desde una perspectiva espacial: la muerte de Merlín sobreviene como

pérdida de sus poderes espaciales: su muerte como 'no lugar' prefigura la desaparición del universo artúrico como 'no aventura'.

El sentido último del dominio del espacio exterior (del que hace profesión la caballería artúrica) es el dominio de la vida sobre la muerte. En este contexto se entiende lo que significaría la limitación espacial (el encierro) para aquel que encarnó los valores, en un principio, de dominio, poder y esperanza en el espacio del universo artúrico: Merlín, el fundador y organizador de la corte artúrica: ámbito del que emanan todos los espacios y al que se reintegran purificados por las conquistas del caballero.

La ilimitación espacial es a tal punto sustancial a Merlín que su encierro va a provocar su muerte (del que el baladro será una marca). Y, dados los vínculos espaciales entre profeta y reino, su encierro es también el anuncio de la destrucción del universo artúrico. La magia de Merlín había sido, en gran medida, dominio del espacio. Al configurar los esquemas de espacio y tiempo en los que se mueven los personajes y por los que cumplen su destino, Merlín se convierte en paradigma de ese universo. De ahí que su final, como relato de caída, determine la valoración de los espacios narrativos: la ambivalencia propia de lugares como la cámara, la torre, el bosque o el lago tiende a resolverse negativamente; las marcas de encierro dominan la espacialidad del texto. La imposibilidad de imponer la voluntad al destino, el castigo implacable del pecado por desconocimiento y los sentimientos de culpa que abruman a los personajes configuran una atmósfera oclusiva en la que termina por desaparecer el espacio.

Es muy significativo que en el estudio fenomenológico de los espacios felices realizado por Gastón Bachelard predominen los espacios cerrados, y sean el vientre, la concha, el nido y las imágenes de la intimidad vinculadas con el hogar y la casa las expresiones más acabadas de un espacio vital.<sup>1</sup> En el *Baladro* se

---

<sup>1</sup> Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, México, F. C. E., 2000.

han invertido los signos, las marcas de encierro crean un espacio a donde se va para morir. Está muy presente en el texto la vinculación bíblica de la tierra con las palabras 'trabajo', 'sudor', 'sangre' y 'dolor'.

El espacio está marcado por la inversión: una cámara paradisiaca refugio de amantes termina siendo un monumento fúnebre. La ambigüedad de los espacios casi siempre tiende a resolverse con un signo negativo. De igual manera, la amplitud, el mundo vasto, la promesa de encuentro con el otro que supone la vida errante ha sufrido una transformación. Merlín encarna los valores de esa vida, pero también aquellos que la cuestionan. El poder sobre el espacio es el de la movilidad y el de la libertad que permiten la aventura y el conocimiento: Merlín no pudo ensanchar su encierro, como había podido ensanchar el mundo al fundar la Mesa Redonda y con ella un universo. La predeterminación propia de toda visión pesimista del mundo impone imágenes lapidarias e imagina espacios cerrados.

El baladro es una marca de encierro, signo de la pérdida de un espacio, anuncio de otro espacio, ajeno, que es el nuestro y el de don Quijote. Porque todo espacio es una cuestión de significados y, en la Edad Media, mucho más que hoy, de costumbres. Merlín instaure nuevas costumbres en el espacio: funda la cortesía y el universo artúrico. El espacio de justicia y orden que representa esta institución será defendido por los caballeros que en su desplazamiento instaurarán ese orden. Merlín instituye el espacio cortés, un espacio mítico, que es en fin la fundación del espacio en el tiempo, al establecer vínculos temporales con el espacio sagrado en el pasado (el de la Última Cena) y en el futuro (con la manifestación del Grial).

En el nivel de la intriga se crea esta oclusión a través de varios procedimientos narrativos: hacia el final de la novela se condensa la acción, la técnica del entrelazamiento coincide con el inicio de las aventuras del Grial y



rompe con la estructura líneal que había predominado hasta ese momento. Se introducen algunas metahistorias a través de Merlín que potencian los significados y las inversiones de sentido (amantes fieles/amante no correspondido, refugio/tumba, paraíso/infierno), e introducen otras voces que se compadecen del profeta. Se concentran aquí también las descripciones espaciales más amplias del texto y de la interioridad de los personajes.

También por el modo narrativo se establece una cercanía entre el personaje y el receptor. Si pensamos la distancia como determinación espacial comprenderemos por qué la actualización dramática es el modo narrativo que predomina en el texto. La existencia de un personaje como Merlín, cuyos poderes y origen podían mover a incredulidad pero cuyas profecías tenían implicaciones en la vida social y política de la época, exigía se situara al receptor en el plano de la fábula; pues al disminuir la distancia entre el receptor y lo narrado no se imponía al receptor la suspensión de la incredulidad. Y este solo hecho confirmaba el pacto narrativo.

Las circunstancias que rodean la muerte de Merlín (la traición, la tormenta, su tristeza) no contribuyen tanto a acercar al personaje como la insistencia en sus gritos. Los baladros lo acercan. En la tradición textual los gritos y estridencias se relacionaban con seres malignos; también recordaban peligrosamente los exorcismos. Sin embargo, en el *Baladro* los gritos desesperados de Merlín que pretendían en principio vincularlo con su origen diabólico y rebajarlo a una condición animal, consiguen resaltar la humanidad del personaje y disminuir la distancia con el receptor. La risa había sido un elemento distanciador. Su extraño sentido del humor producía temor más que hilaridad. El grito final es la culminación de la conversión estilística de su cuerpo en espacio: un lamento que expresa la disolución futura de la vida errante. Los poderes de Merlín atestiguaban la existencia de un espacio topográfico real e inmediato como

ámbito de la acción humana (la cortesía y la aventura); con su encierro los valores que sustentan ese universo se ponen en entredicho. La expresión de este hecho es la ambigüedad misma de su condición; con la invocación a los demonios perdía el último reducto espacial que le quedaba: el de su alma, que era también el de su cuerpo.

Las implicaciones del concepto del *ordo* que predominan como línea estructural de la narración imponen un espacio poético configurado como metáfora cósmica: la Encarnación santificó el espacio terrestre y permitió el acceso del hombre al espacio sagrado, pero también generó las constantes intrigas del Mal y su incesante búsqueda para la humanidad de otra Caída. De ahí las simetrías, los ecos, las correspondencias que se establecen entre Merlín (y el mundo artúrico) y la historia sagrada. En el nivel de la intriga estas correspondencias se señalan por la repetición, la recurrencias, los paralelismos explícitos e implícitos.

El vocabulario descriptivo es poco variado y está fuertemente topicalizado, pero por esta misma razón se encuentra potenciado. Las palabras poseen una carga connotativa enorme; tienen una vocación de espejo en el mundo no verbal y por eso aspiran a la máxima ilusión de realidad, identificar la palabra con lo nombrado. Este es el valor de la profecía y uno de los poderes en que se fundamenta la magia. Los *topoi* van a poner a funcionar una serie de significaciones históricas, culturales e intertextuales cuyo dominio se presupone en los receptores. En el lugar común incide la tradición, la memoria y el lenguaje. La fórmula tiene una función preservadora a la vez que agonística; permite establecer el pacto narrativo con el receptor y, al presuponer una prenotoriedad temática, hace posible la construcción de un universo homogéneo. A esto contribuyen también las dos técnicas narrativas predominantes en la novela de caballerías, concéntrica y por sucesión de ciclos, ya que lo dotan de compacidad y

flexibilidad. La técnica del entrelazamiento establece una homogeneidad en la construcción formularia del espacio. Tenemos así dos niveles de construcción espacial, uno es preexistente al texto, hace posible la existencia de la fórmula y es, por lo tanto, referencial; otro es el que engendra la acción y es interpretativo.

Las nociones de aventura, búsqueda y viaje dan a la novela de caballerías un predominio del espacio sobre el tiempo. El relato se construye por una sucesión de aventuras; los viajes y las búsquedas testifican la existencia del desorden en el mundo y la posibilidad de corregirlo. La búsqueda sólo puede surgir en un ámbito en el que el espacio es concebido como una continuidad: puesto que toda búsqueda parte de la creencia en la existencia de un sentido último, este sentido unifica las distintas aventuras secundarias y sus espacios. De ahí que el espacio formulario no sea fragmentado. De ahí también que los distintos reinos y cortes que aparecen en el texto no sean presentados jamás como espacios alternativos o independientes respecto al de la corte propuesta; ya que, o bien recrean la misma atmósfera o bien presentan su modelo inverso, en cuyo caso el caballero tiene la función de reinvertirlo y restaurar así el único modelo cortés existente.

La creación de espacios responde en gran medida a una necesidad de la acción del personaje; pero hay otros lugares que son centros de imantación semántica y, por lo tanto, mueven a los caballeros (la Mesa Redonda, Camelot). Son lugares estables que jalonan con sus significados el ambivalente mundo de la aventura. El espacio no sólo es un continente en el que se desarrollan los hechos; en el *Baladro* todos los espacios están marcados: las fuentes, las torres, los castillos, los pasos y los monumentos guardan un secreto y una historia: cuentan un suceso pasado o anuncian una desgracia futura (que también explica el presente de la historia). De esta manera se potencia la creación de atmósferas. Merlín es enterrado en el mismo sitio en donde habían muerto los amantes

desdichados, y la inscripción que Niviana pone en su tumba anuncia las desdichas futuras de Tristán. El espacio de la muerte del profeta se convierte entonces en un ámbito activo: le permite contar otras historias por las que podemos entender al personaje desde otra perspectiva.

Aunque retoma tópicos espaciales de la tradición textual y del modelo narrativo al que pertenece<sup>2</sup> el *Baladro* recrea estos elementos básicamente en los siguientes direcciones:

1. La ambigüedad de los *topoi* se resuelve siempre negativamente. La atmósfera apocalíptica del capítulo final determina la invocación diabólica del personaje y la valoración negativa de todos los espacios en la novela: la cámara en la tradición textual también fue un ámbito paradisiaco, lugar de placer y amor; en el texto es *locus terribilis*, un pasaje al infierno. La torre siempre será prisión; la corte misma anuncia su fragilidad interna: en ella, y frente al rey, un caballero mata a una doncella.

2. Pero este mismo espacio manchado por el pecado permite la introducción de otros espacios, pues sirven de puente para contar una historia (construcción de un meta-espacio). Por esta razón las marcas espaciales se convierten en agentes narrativos. Las dos historias de amor que cuenta Merlín surgen a partir de monumentos fúnebres, uno de los cuales será también su tumba. Se potencia así el espacio y se permite la creación de atmósferas. En estos relatos se introduce una voz narrativa que compadece al profeta y que lo valora positivamente.

3. Como expresión de la reelaboración castellana, lo maravilloso en el *Baladro* se empieza a transformar (y en esto se aleja también de sus fuentes francesas) en el espacio arquitectónico que tanta suerte tendrá en la novela de caballerías hispánica del siglo XVI. El espacio artesanal resultado del 'ingenio' es

---

<sup>2</sup> Dado que al pertenecer a un género formulístico tiene que emplearlos para establecer el pacto narrativo con el receptor.

un anuncio de la transformación del espacio maravilloso en la ceremonia lúdica y festiva (en la que los ingenios y las construcciones mecánicas ocuparán un lugar central) que será cada vez más frente en los libros de caballerías hispánicos.

Aunque marca de encierro, el baladro de Merlín representa, no obstante, un triunfo sobre el espacio, porque lo dota de un fin. La novela, en este sentido, establece un paralelismo entre el plano cósmico y el poético. La idea del fin del mundo, según Frank Kermode, nos viene a través del canón bíblico; el Occidente cristiano configuró su idea del fin según el *Apocalipsis*, significando el fin del mundo con el fin del libro.<sup>3</sup> La congruencia entre mundo y libro también se establece en el *Baladro*; la itinerancia de Merlín se justifica en gran parte por ser el testigo presencial de los hechos trascendentes que relata a Blaisén, y que permite que se escriba la *Sancta historia del sancto Greal*. La trama de la novela se convierte así en una imagen de la gran trama de la historia del mundo. La vida de Merlín explica y vincula el *Génesis* y el *Apocalipsis* del universo artúrico. “El mito escatológico, escribe Paul Ricoeur, y el *mythos* aristotélico se asemejan en su manera de vincular un comienzo con un fin y de ofrecer a la imaginación el triunfo de la concordancia sobre la discordancia”.<sup>4</sup> El modelo apocalíptico produce una transformación en la concepción del fin: de inminente se ha hecho inmanente.<sup>5</sup> Este es el poder de la fabulación frente a la realidad, el del sentido. El último grito de Merlín pretendía ser ejemplar, pero más allá de la expresión de una moral que no convencía ni al narrador ni a los personajes, era la expresión del sentido de su vida y de su muerte. “¿No deberían al fin volverse fértiles, estos, los más viejos dolores?”<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Frank Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford, 1968.

<sup>4</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y narración, I*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1984, p. 48.

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> R. M. Rilke, *Las elegías de Duino*, Barcelona, Lumen, 1984.

## BIBLIOGRAFÍA

- Acebrón Ruiz, Julián, "Del artificio narrativo a la digresión sermonaria. Dos singulares lances en los libros V y VI de *Amadís*", *Scriptura*, 11, 1996, pp. 7-30.
- , "E como le vino el sueño soñava... Experiencia onírica y aventura en el Palmerín de Olivia", *Scriptura*, 5, 1989, pp. 7-16.
- , " 'No entendades que es sueño, mas visyón çierta'. De las visiones medievales a la revitalización de los sueños en las historias fingidas", en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. Rafael Beltrán, Valencia, Universitat de Valencia, 1998, pp. 248-257.
- Adolf, Helen, "The Esplumoir Merlin. A Study in Its Cabalistic Sources", *Speculum*, 21, 1946, pp. 173-193.
- , "On Mediaeval Laughter", *Speculum*, 22, 1947, pp. 251-153.
- Ainsworth, P., T. Scott, ed. *Regions and Landscapes. Reality and Imagination in Late Medieval and Early Modern Europe*. Oxford, Leng, 2000.
- Alvar, Carlos, ed., *Historia de Merlín*, Madrid, Siruela, 1988, 2 vols.
- , "Poesía gallego-portuguesa y Materia de Bretaña: algunas hipótesis", en *Actas do Congreso "O Cantar dos trovadores"*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, pp. 31-55.
- Auerbach, Erich, *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- , *Mimésis. La realidad en la literatura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.
- Aznar Vallejo, E., *Viajes y descubrimientos en la Edad Media*, Madrid, 1994.
- Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Bartra, Roger, *El salvaje en el espejo*, México, UNAM & Era, 1992.
- Beckhingham, C. F., *Between Islam and Christendom: Travellers, Facts, Legends in the*

*Middle Ages and de Renaissance*, Londres, 1983.

Bernardi, Cl., "L'inferno nella cultura popolare", en *Inferno*, ed. E. Bruno, E. Alberione, Milán, San Fedele, 1996, pp. 34-56.

Bernheimer, Richard, *Wild Men in the Middle Ages: A Study in Art, Sentiment, and Demonology*, Cambridge, Harvard, 1952.

Bloch, Howard, "Le rire de Merlin", *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 37, 1985, pp. 7-21.

Bogdanow, Fanni, "An Attempt to Classify the Extant Texts of the Spanish *Demanda del Sancto Grial*", en *Studies in Honor of Tatiana Fotitch*, ed. Josep Ma. Solà Solé et al., Washington, The Catholic University of America, 1972, pp. 213-226.

-----, "Another Manuscript of a Fragment of the Post-Vulgate *Roman du Graal*", *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, XXVIII, 1976, pp. 189-190.

-----, "Essai de classement des manuscrits de la *Suite du Merlin*", *Romania*, 81, 1960, pp. 188-198.

-----, "La trilogie de Robert de Boron: le *Perceval* en prose", en *Grundriss der romanische Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, 1978, vol. IV/1, pp. 515-535.

-----, "Textual Criticism and the Portuguese *Demanda do Santo Graal*" en *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, Oviedo y Madrid, Universidad de Oviedo y Gredos, 1985, vol II, pp. 301-312.

-----, "The Relationship of the Portuguese and Spanish *Demandas* to the Extant French Manuscripts of the Post-Vulgate *Queste del Saint Graal*", *Bulletin of Hispanic Studies*, LII, 1975, pp. 13-32,

-----, *The Romance of the Grail. A Study of the Structure and Genesis of a Thirteenth-Century Arthurian Prose Romance*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press y Barnes & Noble, 1966.

-----, "The Spanish *Baladro* and the *Conte del Brai*", *Romania*, LXXXIII, 1962, pp. 383-399.

- , "The *Suite du Merlin* and the Post-Vulgate *Roman du Graal*", en *Arthurian Literature in the Middle Ages*, ed. Roger S. Loomis, Oxford, Clarendon Press, 1959, pp. 325-335.
- Bognolo, Anna, *I cronotopi della corte e dell'avventura nei "Libros de caballerias": Amadís de Gaula e Palmerin de Olivia*, Tesis doctoral, Universidad de Pisa, 1991.
- , *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, ETS, 1997.
- Bohigas, Pedro, ed. *Baladro del sabio Merlín*, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1957- 1962, 3 vols.
- , "La matière de Bretagne en Catalogne", *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, 13, 1961, pp. 81-98.
- , *Los textos españoles y gallego-portugueses de la Demanda del Santo Grial*, Madrid, Imprenta Clásica Española, Anejo VII de la *Revista de Filología Española*, 1925.
- , "La matière de Bretagne en Catalogne", *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, 13, 1961, pp. 81-98.
- Boklund, K. M., "On the Spatial and Cultural Characteristics of Courtly Romance", *Semiotica*, 20, 1977, pp. 1-37.
- Bonavides Mateos, Enrique, "El baladro de Merlín", *Palabra e Imagen en la Edad Media*, eds. Aurelio González, Lilian von der Walde y Concepción Company, México, UNAM, 1995, pp. 247-255.
- Bonilla, Adolfo, ed. *Libros de Caballerías, I, Cido artúrico*, junto al *Baladro del sabio Merlín*, Madrid, NBAE, VI, 1907, pp. 3-338.
- Box, J. B. H., "The Conte del Brait and the Hispanic *Demanda del Sancto Grial*", *Medieval Romance*, 3, 1976, pp. 449-455.
- Bozóky, Edina, "La 'Bête Glatissant' et le Graal. Les transformations d'un thème allégorique dans quelques romans arthuriens", *Revue de l'histoire des religions*, CLXXXVI, 1974, pp. 127-148.



- Brown, Arthur C. L., "The Esplumoir and Viviane", *Speculum*, XX, 1945, pp. 426-432.
- Bouché, Thérèse, et Hélène Charpentier, ed., *Le rire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts. Actes du Colloque International*, Burdeos, Presses Universitaires des Bourdeaux, 1990.
- Cacho Blecua, Juan Manuel, "La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los límites", en *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez, Universidad de Sevilla, 1995, pp. 99-127.
- Campos García Rojas, Axayácatl, *Geografía y desarrollo del héroe en Tristán de Leónís y Tristán el joven*, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.
- , "Pre-history and Origins of the Hero in *El Libro del Cavallero Zifar* and *Amadís de Gaula*", *Medievalia*, 32-33, enero-diciembre 2001, pp.1-10.
- Castro, Ivo, "Karl Pietsch e a sua edição dos *Spanish Grail Fragments*", en *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Cáceres, 1987, ed. M. Ariza, A. Salvador y A. Viudas, Madrid, Arco Libros, II, 1988, pp. 1123-1129.
- Cirlot, Victoria, *La novela artúrica*, Barcelona, Montesinos, 1987.
- Crombie, C., *Historia de la ciencia*, Madrid, Alianza, 1980.
- Chênerie, M. L., *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XIIe et XIIIe siècle*, Ginebra, Droz, 1986, p. 504
- Deyermond, Alan, *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, México, UNAM, 1993.
- Douglas Bruce, James, *The Evolution of Arthurian Romance. From the Beginnings Down to the Year 1300*, Göttingen, 1928; reimpr. por Slatkine, Reprints, Ginebra, 1974.
- Eco, Umberto, *La isla del día de antes*, Barcelona, Plaza & Janes, 1998.
- Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza, 1985.

- , *Iniciaciones místicas*, Madrid, Taurus, 1975.
- Entwistle, William J., *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*, Londres, J. M. Dent, 1925.
- Frappier, J., “La matière de Bretagne: ses origines et son développement”, en *GRLMA*, vol. IV/1, pp. 183-211.
- Gautier Dalché, P., “Le renouvellement de la perception de l’espace au XIIe siècle”, en *Renouación intelectual del Occidente europeo (siglo XII)*, 24, Semana de Estudios Medievales de Estella, Pamplona, 1998.
- García Gual, Carlos, *Orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, 1972.
- , *Primeras novelas europeas*, Madrid, Istmo, 1990.
- , ed., *Vida de Merlín*, Madrid, Siruela, 1984.
- García Morales, Justo, ed., *El Baladro del Sabio Merlín*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1956.
- Gaston Paris y Jacob Ulrich, ed., *Merlin. Roman en prose du XIII siecle*, París, S.A.T.F., 1886, 2 vols.
- Gimeno Casualdero, Joaquín, “La profecía medieval en la literatura castellana y su relación con las corrientes proféticas europeas”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 20, 1971, pp. 81-84.
- Gracia, Paloma, “‘E morió con un muy doloroso baladro...’ De la risa al grito: la muerte de Merlín en el Baladro”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 18, 1993, pp. 149-158.
- , “El ciclo de la Post-Vulgata artúrica y sus versiones hispánicas”, *Voz y Letra*, 7, 1996, pp. 5-15.
- , “La Bestia ladradora”, “La Beste Glatissant” y el pecado del rey Arturo”, *Anuario Medieval*, II, 1990, pp. 91-101.
- , *Roman de Thèbes*, Madrid, Gredos, 1997.

- Gomez Redondo, Fernando, *Historia de la prosa medieval castellana*, v. II, Madrid, Cátedra, 1999.
- , *La prosa del siglo XIV*, Madrid, Júcar, 1994.
- Guadalajara Medina, José, *Las profecías del Anticristo en la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1996.
- Guriévich, Aron, *Las categorías de la cultura medieval*, Madrid, Taurus, 1990.
- Gutiérrez, Santiago, *Merlín y su historia*, Madrid, Alianza, 1999.
- 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*", *Revue de Littérature Comparée*, 56, 1982, pp. 423-436.
- Hernández, María Isabel, ed., *Baladro del sabio Merlín con sus profecías*, Oviedo, Trea, 1999.
- Hook, David, "Dormus Artix: Arthurian Nomenclature in 13th-c. Burgos", *Romance Philology*, 44, 1990, pp. 162-164.
- , *The Earliest Arthurian Names in Spain and Portugal*, St. Albans, Fontaine Notre Dame, 1991.
- Juan de Mandeville, *Libro de las maravillas del mundo*, ed. de G. Santoja, Madrid, Visor, 1984.
- Kappler, C., *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal, 1986.
- Kermode, Frank, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of fiction*, Nueva York, Oxford University Press, 1968.
- Krappe, A. H., "Le rire du prophète", *Studies in English Philology, a Miscellany in Honor of Frederik Klaeber*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1929, pp. 340-361.
- Lacarra, María Jesús, "De la risa profética a la nostalgia del Paraíso en el *Libro del*

Cavallero Zifar”, en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Cosmos, 1993, vol. IV, pp. 75-78.

Ladero Quesada, Miguel Ángel, “El Preste Juan de las Indias y los reyes de armas castellanos del siglo XVI”, en *Medievo Hispano. Estudios in memoriam del Prof. Derek W. Lomax*, Madrid, 1994, pp. 221-234.

-----, *Los espacios del hombre medieval*, Madrid, Arco Libros, 2002.

Lastra Paz, Silvia Cristina, “Tipología espacial en el *Amadís de Gaula*”, *Incipit*, 14, 1994, pp. 173-192.

Lathuillère, Roger, “Le *Roman du Graal* postérieur à la *Vulgate* (Cycle du Pseudo-Robert de Boron)”, en *Le roman jusqu’à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle*, Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters, Heidelberg, Carl Winter, IV/ I, 1978, pp. 615-622.

Le Goff, Jacques, *El nacimiento del purgatorio*, Madrid, Taurus, 1981.

-----, “L’Occident médiéval et l’Ocean Indien”, en *Los universos insulares. Cuadernos del Centro de Estudios Medievales y Renacentistas*, 3, 1995, pp. 267-283.

-----, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1994.

-----, “Los sueños en la cultura y la psicología colectiva del Occidente medieval”, en *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 282-288.

-----, “L’utopie médiévale: le pays de Cocagne”, *Revue Européenne des Sciences Sociales*, 27, 1989, pp. 271-286.

Lendo, Rosalba, *El proceso de reescritura de la novela artúrica francesa: la Suite du Merlin*, México, UNAM, 2003.

Lewis, C. S., *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*, Barcelona, Antoni Bosh, 1980.

Lida de Malkiel, Ma. Rosa, “Arthurian Literature in Spain and Portugal”, en

*Arthurian Literature in the Middle Ages*, ed. cit., pp. 406-418 (trad. esp. en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, Losada, 1984, pp. 167-184)

Lida de Malkiel, Ma. Rosa, "Juan Rodríguez del Padrón: influencia", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 8, 1954, pp. 1-38.

-----, "La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas", pp. 371-449, en *El otro mundo en la literatura medieval*, Howard Rollin Patch, México, F.C.E., 1956.

Loomis, Roger S., ed., *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Oxford, Clarendon Press, 1959.

-----, "The Esplumeor Merlin Again", *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, 9, 1957, pp. 79-83.

Lotman, Yuri, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979.

Lucía Megías, José Manuel, "La descripción del Otro Mundo en el *Libro del Cavallero Zifar*", *Anthropos*, 154/155, 1994.

Marimón Llorca, Carmen, "El espacio y el tiempo del discurso medieval: aproximación pragmático-comunicativa al estudio del contexto", en *Actes del VII Congrés de L'associació hispànica de literatura medieval*, (Castelló de la Plana, 22-26 setembre de 1997), Castellón, Publications de la Universitat Jaume I, vol. II, 1999, pp. 385-394.

Marx, Jean, "Le sort de l'âme de Merlin mis en cause par l'évolution de son caractère", en *Mélanges René Crozet*, ed. Pierre Gallais e Yves-Jean Riou, Poitiers, 1966, t. II, pp. 981-983.

McDannel, Colleen., y Bernhard Lang, *Historia del Cielo*, Madrid, Taurus, 2001.

Meneghetti, Maria Luisa, "Palazzi sotterranei, amori proibiti", *Medioevo romanzo*, 12, pp. 443-456.

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela*, CSIC, Madrid, 1962, vol. I, pp. 440-447.

Mérida, Rafael M., "Merlín católico", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*,

74, 1988, pp. 179-212.

Micha, Alexandre, *Étude sur le "Merlin" de Robert de Boron*, Ginebra, Droz, 1980, pp. 184-185.

Morros, Bienvenido, "Los problemas ecdóticos del *Baladro del sabio Merlin*", en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santiago de Compostela, 1985, ed. Vicente Beltrán, Barcelona, PPU, 1988, pp. 457-471.

Nitze, William A., "The *Esplumoir Merlin*", *Speculum*, 18, 1943, pp. 69-79.

Patch, Howard Rollin, *El otro mundo en la literatura medieval*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

Phillips, J. R. S., *The Medieval Expansion of Europe*, Oxford, 1988.

Pickford, Cedric E., *L'Évolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Âge: d'après le manuscrit 112 du fonds français de la Bibliothèque Nationale*, Paris, A. G. Nizet, 1960.

Pietsch, Karl, ed. *Spanish Grail Fragments*, Chicago, The University of Chicago Press, 1924-1925, 2 vols.

Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración, I*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1984.

Rilke, Rainer Maria, *Las elegías de Duino*, Barcelona, Lumen, 1984.

-----, *Las historias del Buen Dios*, México, Jus, 2000.

-----, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, México, Ediciones Coyoacán, 1996, p. 123.

Riquer, Isabel de, "La réception du Graal en Catalogne au Moyen Age", *Transferencias de temas, transferencia de textos. Mitos, leyendas y lenguas entre Catalunya y Languedoc*, Barcelona, P.P.U., 1997, pp. 49-60

Riquer, Martin de, "El Quijote y los libros", *Papeles de Son Armadans*, 14, 1969, pp. 9-24.

-----, *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, 1984, vol. 1,

pp. 56-66, y vol. 2, pp. 193-220.

Sharrer, Harvey L., *A Critical Bibliography of Hispanic Arthurian Materia, I, Texts: The Prose Romance Cycles*, Londres, Grant & Cutler, 1977.

-----, "Juan de Burgos: impresor y refundidor de libros caballerescos", *El libro Antiguo Español. Actas del primer Coloquio Internacional*, Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986. Al cuidado de María Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988.

-----, "Notas sobre la materia artúrica hispánica, 1979-1986", *La Corónica*, 15, 2, 1986-1987, pp. 328-340.

-----, "La fusión de las novelas artúrica y sentimental a fines de la Edad Media", *El Crotalón*, I, 1984, pp. 147-157.

-----, "La materia de Bretaña en la poesía gallego-portuguesa", *Actas del I Congreso de la A. H. L. M.*, Barcelona, P.P.U., 1988, pp. 561-569.

Soberanas, Amadeu-J., "La versión galaico-portugaise de la *Suite du Merlin*", *Vox Romanica*, 38, 1978, pp. 174-193.

Stanesco, M., *Jeux d'errance du chevalier*, Leyde, Brill, 1988.

Thomas, Henry, *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*, CSIC, Madrid, 1952, pp. 115-134

Thomasset, Claude; Danièle James-Raoul (ed.), *La montagne dans le texte médiéval. Entre mythe et réalité*, París, Université d Paris- Sorbonne, 2000.

Thorpe, Lewis, "Merlin's sardonic laughter", en *Studies in Medieval Literature and Languages in Memory of Frederick Whitehead*, ed. W. Rothwell, et. al., Manchester, University Press, 1973, pp. 323-339.

Tlatlock, J. S. P., "Medieval Laughter", *Speculum*, 21, 1941, pp. 289-294.

Vinaver, Eugène, *A la recherche d'une poétique médiévale*, París, Nizet, 1970.

Zumthor, Paul, "De Perceval a Don Quichotte. L'espace du chevalier errant", *Poétique*, 87, 1991.

-----, *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*,

Madrid, Cátedra, 1994

-----, *Merlin, le prophète. Un thème de la littérature polémique, de l'historiographie et des romans*, Ginebra, Slatkine, 1973.