



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

EL SIGNIFICADO Y LA FUNCIÓN DE MERLÍN EN LOS *BALADROS*
HISPÁNICOS

TESIS

Para optar por el grado de
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS.

PRESENTA:

LORELI GONZÁLEZ BLANCAS

DIRECTOR DE TESIS:

CARLOS AL BERTO RUBIO PACHO

Ciudad Universitaria, Cd.Mx., 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I

¿QUÉ ES LA RISA?	1
1.1 Teóricos de la risa: Aristóteles y Bergson	2
1.2 La risa en la Edad Media	12
1.3 La risa ritual	22

CAPÍTULO II

LA CONFORMACIÓN DEL PERSONAJE DE MERLÍN Y SU RELACIÓN CON LA RISA	32
2 Geoffrey de Monmouth y sus fuentes	34
2.1 La <i>Historia de los reyes de Bretaña</i>	40
2.2 La <i>Vida de Merlín</i>	45
2.3 El <i>Roman de Brut</i> de Wace	51
2.4 Merlín en la obra de Robert de Boron	53
2.5 La <i>Historia de Merlín</i>	53

CAPÍTULO III

LA RISA DE MERLÍN EN LOS TESTIMONIOS CASTELLANOS	70
3.1 Diferencias entre el <i>Baladro del sabio Merlín</i> de Burgos (1498) y el de Sevilla (1535)	71
3.2 La configuración de Merlín en los <i>Baladros</i> castellanos	76
3.3 El significado y la función de la risa de Merlín en los <i>Baladros</i> hispánicos	98
CONCLUSIONES	107
BIBLIOGRAFÍA	113

AGRADECIMIENTOS

Para que los grandes procesos culminen con el resultado anhelado requieren de disciplina y compromiso no sólo del protagonista que los realiza, sino también de todos aquellos que lo apoyan. En mi caso, la presente investigación no hubiera sido posible sin la ayuda de mi asesor, el maestro Carlos Alberto Rubio Pacho, quien me orientó en los vastos temas que comprenden el mundo artúrico y sus ciclos escriturarios y, además, me facilitó los materiales difíciles de conseguir.

También agradezco al Dr. Axayácatl Campos García Rojas por permitirme ser parte del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca, del cual he obtenido enseñanzas invaluable y en el que hallé, asimismo, grandes amistades que me brindaron consejos y me dieron materiales de difícil acceso. A la Mtra. Gabriela Martín López, la Dra. Lucila Lobato Osorio y el Dr. Emilio Enrique Navarro Hernández por aclarar mis dudas en más de una ocasión y prestarme algunos libros y artículos que me permitieron tener siempre presentes los objetivos primordiales de mi investigación,

Asimismo al Dr. Daniel Gutiérrez Trápaga por leer mi tesis y conversar conmigo acerca del fascinante personaje de Merlín y el tema de la risa, aclarar mis dudas y señalarme aciertos, errores y sugerencias sumamente acertadas y esclarecedoras. A la Mtra. Carmen Elena Armijo Canto por su atenta lectura y atinados comentarios y propuestas para mi tesis, los cuales me fueron de utilidad para profundizar mis reflexiones.

Por otra parte, agradezco también a mi familia. A mi padre por alentarme a continuar y no perder de vista la disciplina, a mi madre por estar allí siempre para escucharme y, en general, a todos los integrantes de este núcleo.

Finalmente, agradezco a mis amigos por el simple hecho de estar y de animarme en los momentos difíciles para seguir y mejorar en todos los aspectos que conlleva ser un investigador principiante.

INTRODUCCIÓN

Merlín es uno de los personajes más conocidos del mundo artúrico. Las películas y series contemporáneas usualmente lo presentan con un perfil de *bonus pater* canoso, de nívea barba larga, dotado de una gran sabiduría con la que ejerce su magia. En realidad, es sintomático que se le represente de este modo: desde sus orígenes en la antigüedad y hasta llegar a los últimos testimonios documentados en la Península Ibérica en el siglo XV y XVI, Merlín es un personaje en constante cambio. Se le atribuye su función como profeta, mago, sabio y loco.

Muchas son las razones por las cuales el ser humano ríe. La risa es un fenómeno enigmático, ya por tener un dejo anárquico—rompe con la estructura de un estado previo: la seriedad, el reposo, el orden—, ya porque cuando se suscita es difícil de evitar o dominar por parte de quien lo experimenta.

En la actualidad es de mal gusto reír en un funeral, podría inclusive considerarse como una ofensa; sin embargo, en la antigua Cerdeña la risa se presentaba justamente durante los funerales debido a la creencia de que ésta era el pasaje al renacer, a una nueva vida. De manera que, como se puede ver en el ejemplo, la risa adquiere un distinto significado dependiendo de la época, la cultura y los códigos que las rigen. Lo anterior se verá reflejado en la literatura y el arte en general.

En la literatura se verán proyectadas las formas en las que se concibe la risa en las diversas latitudes espacio-temporales, por lo cual es indispensable aclarar que para el presente estudio me enfocaré en las manifestaciones literarias de la risa; es decir, la función y el significado de ésta al interior de los diversos textos que analizaré.

La presente investigación pretende averiguar y exponer la relación que existe entre Merlín—un personaje cuya naturaleza no es estrictamente humana—y su risa, cuyas características, atribuidas y complicadas mediante interpretaciones y reescrituras de las distintas historias de las cuales forma parte, son difusas y proteicas.

Al principio, como se desarrollará a lo largo de esta tesis, Merlín tendrá una caracterización preponderantemente profética y de loco o salvaje; posteriormente se divinizará su figura y, finalmente, ya en los textos castellanos, se le atribuirá una naturaleza demoniaca.

Hay diversas investigaciones acerca del sabio, también conocido como mago y profeta, más destacado de la literatura artúrica. Se cuenta con algunos estudios acerca de su risa, pero considero que este rasgo va mucho más allá; es decir, su risa no se puede encajonar en una sola teoría, es tan rica que permitirá dilucidar más acerca de su naturaleza primitivamente ritual y posteriormente cristianizada, para terminar con un final sin precedentes en la literatura española de los siglos XV y mediados del XVI en la obra *El baladro del sabio Merlín*, de la que se conservan dos impresos: uno de Burgos de 1498 y otro de Sevilla de 1535.

Merlín posee una naturaleza y funciones particulares en los textos en los que aparece. El personaje, ligado ya al mundo artúrico, se presenta por primera ocasión en la *Historia de los reyes de Bretaña*, escrita por Geoffrey de Monmouth hacia 1136; luego en la *Vida de Merlín*, escrita por el mismo autor aproximadamente en 1148 o un poco después; posteriormente será mencionado en el Roman de Brut de Wace y cobrará peculiares matices en la obra de Robert de Borón entre 1191 y 1212. De manera subsecuente formará parte de la *Vulgata*, ciclo que comprende entre 1225 y 1230 y al final llegará hasta el ciclo de la *Post Vulgata*, que se ubica entre 1230 y 1240, al cual pertenecen los textos hispánicos que analizaré en este estudio.

Sin embargo, considero que no se han explorado todas las posibilidades de la risa como rasgo caracterizador del personaje. De manera que expondré el significado que posee este elemento en boca del sabio y qué función cumple en su conformación dentro de las narraciones previas a la española—la tradición latina y la francesa— pero enfocándome en los testimonios hispánicos de la *Post-Vulgata* artúrica: los *Baladros* de Burgos y Sevilla.

A lo largo del presente análisis investigaré los múltiples significados que se le atribuyen a su risa y cómo es que se configuraron a lo largo de los siglos; luego, de qué forma funcionaba ésta en los textos previos a las obras castellanas y qué ocurría con ella en las figuras similares a Merlín. Para, finalmente, analizar su significado y función en los *Baladros* hispánicos.

La investigación está dividida en tres capítulos. En el primero se exponen las diversas teorías sobre la risa que han surgido a lo largo de las diversas épocas y latitudes, desde la Antigüedad Clásica, hasta la Modernidad, privilegiando la relevancia de la Edad Media puesto que el análisis final se centra en los manuscritos hispánicos, los cuales recogen

precisamente la visión que se tenía de la risa en ese periodo. Además, brindo un panorama general de cómo se percibía la risa en el ámbito cultural, folclórico y social.

El segundo capítulo está dedicado a la conformación del personaje de Merlín desde sus antecedentes irlandeses, escoceses y galeses, cómo se configuran en las obras de Geoffrey de Monmouth hasta llegar a la *Vulgata*, que es el ciclo que precede a los *Baladros* castellanos. Señalo entonces qué se suprimió, qué se añadió y qué se conservó durante estos ciclos de reescrituras de las que forma parte el mago, poniendo especial énfasis en lo que ocurre con su risa.

Finalmente en el tercer capítulo expongo las diferencias textuales y de contenido del *Baladro del sabio Merlín* burgalés de 1498 y el sevillano de 1535. Me aboco a la configuración del personaje en estos impresos y, paralelamente, los episodios en los que ríe. Dado que Merlín posee una naturaleza y función particular que cambia en estos textos, la risa será el hilo conductor que permitirá exponerlos y explicarlos.

Tomando como ejemplo los pasajes donde ríe y las demás virtudes y características atribuidas a Merlín, demuestro el significado y la función de la risa dentro de estos textos. A la vez, explico cómo influye este peculiar rasgo en la figura del sabio, qué nos dice sobre su naturaleza en estas obras. Es decir, cómo la risa de Merlín muestra en los *Baladros* castellanos los cambios en la configuración del personaje.

La risa de Merlín nos develará la riqueza de su conformación a lo largo de los siglos y permitirá que se observen los cambios en sus facetas más arraigadas: bueno o malo, cristiano o diabólico, profeta de Dios o hijo del demonio.

CAPÍTULO I

¿QUÉ ES LA RISA?

El *Diccionario de la Real Academia Española* define la risa como: “1) movimiento de la boca y otras partes del rostro, que demuestra alegría; 2) Voz o sonido que acompaña la risa; 3) Lo que mueve a reír”¹. Luego, se dan definiciones secundarias como la risa sardónica, la risa falsa y la de conejo, que se desprenden de expresiones coloquiales o de concepciones de la risa dentro de la sociedad.

Las anteriores definiciones exhortan a la reflexión, pero no permiten comprender cabalmente qué es la risa. Respecto a la primera acepción se aprecia una relación ineludible con los gestos. Por la segunda se conoce que el sonido es parte de los atributos que la definen. De la tercera y última, resalta la agentividad como característica determinante: algo mueve a reír. Todas estas definiciones del diccionario tienen un antecedente remoto; desde la Antigüedad se reflexionó sobre las características que definen la naturaleza de la risa y a lo largo de los siglos fue un tema de relativa inquietud y del que se ha investigado poco.

El presente capítulo proporciona un panorama general sucinto de la risa: ¿cómo se define, qué se ha teorizado sobre ella, cómo han sido sus manifestaciones, qué concepciones han tenido de ella las distintas sociedades en diversas épocas, principalmente la medieval? Es importante dejar en claro que existen dos puntos de vista desde los cuales se ha analizado y reflexionado este fenómeno: por una parte los planteamientos teóricos sobre la naturaleza de la risa y, por otra, el análisis de las manifestaciones de ésta en la sociedad y la forma como se articulaba en ella.

Naturalmente un punto de vista y el otro no se excluyen entre sí. Las teorías sobre la naturaleza de la risa son explicadas mediante ejemplos del arte—ya sea el teatro, la literatura, las representaciones pictóricas, entre otros—, pero también en las manifestaciones sociales, como las festividades, las tradiciones, costumbres, instituciones y comunidades. Como se verá, la mayoría de los teóricos combinan el análisis de las manifestaciones sociales de la risa con las culturales, puesto que estas segundas son reflejo de las concepciones sociales

¹Risa en Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. en línea, Madrid, 2014. Consultado en: <http://dle.rae.es/?id=WVeu9LN>, fecha de consulta: 21/08/ 2017.

presentes en donde fueron engendradas y a través de ellas se muestran parte de los ideales y perspectivas sobre la misma.

1.1 Teóricos de la risa: Aristóteles y Bergson

El presente apartado expone las teorías que se han formulado en torno a la risa. Se aborda primero a Aristóteles y luego a Henri Bergson, pese a que su estudio pertenece a finales del siglo XIX, dado que también propone una teoría acerca de la risa y la comicidad con base en esa primera propuesta aristotélica. A diferencia de los demás autores que han reflexionado sobre la risa, éstos en particular no se limitaron a describir los fenómenos socio-culturales y literarios en los que aparece ésta, sino que especularon posibles teorías para interpretarla. Éste será el motivo por el que aparecen juntos, aunque pudiera parecer un acomodo anacrónico, en realidad la relación entre ambos no es temporal sino de contenido.

Aristóteles es considerado uno de los primeros teóricos de la risa. En su *Poética*, se puede entrever en las palabras del filósofo que la risa es propia de lo humano pues la comedia, como la tragedia, pretende imitar la acción humana². A lo largo de la citada obra, la risa no se abordará directamente sino desde el punto de vista de lo cómico, puesto que la reflexión acerca de este tema se desprende de la consideración de Aristóteles sobre de los géneros teatrales, contraponiendo las características de la tragedia con las de la comedia. Por esta razón se hallan en la *Poética* atisbos de la importancia de la risa mediante estos contrastes cómico-trágicos.

Según el Estagirita, la comedia pretende imitar a personas peores, mientras que la tragedia a mejores. Esta imitación de lo vil y lo feo causará risa, siempre y cuando no cause el dolor. Es necesario el equilibrio entre la tragedia y la comedia, entre la risa y el llanto, para obtener una catarsis adecuada:

La comedia es —como dijimos— imitación de los peores, pero no ciertamente de toda la maldad, sino de lo risible, lo cual es una especie de lo feo. Pues lo risible es un defecto y desfiguración sin dolor ni perjuicio, así como la máscara cómica es lo feo y contorsionado sin dolor.³

² Aristóteles, *Poética*, trad. y notas de Eilhard Schlsinger, Buenos Aires, Losada, 2003, p. 33.

³ *Ibid.*, p. 40.

Aquello que es risible está emparentado no sólo con la fealdad sino también con la desfiguración. Este esbozo acerca de la deformación como susceptible de risa fue quizá el principio de la risa incitada por medio de lo grotesco que se desarrollará muchos siglos después, durante la Edad Media, el Renacimiento e incluso la modernidad.

Aristóteles trata también el origen de la comedia. Atribuye el nombre que reciben los comediantes no a la eventualidad de “ir en procesión báquica”, sino al hecho de que eran despreciados en las ciudades y vagaban fuera de ellas, por los pueblos.

La tragedia, según el filósofo, tendría entonces un origen común con la comedia: la improvisación. Por lo cual afirma: “Habiendo sido en un principio improvisaciones tanto la tragedia como la comedia (la una de los que ejecutaban el ditirambo; la otra de los que ejecutaban los cantos fálicos, que aún permanecen como costumbre en muchas ciudades)”⁴. Sin embargo, la tragedia sufrirá, en opinión de Aristóteles, una evolución en que pierde el lenguaje risible que tenía en un principio.

Según Javier Martín Camacho⁵, Aristóteles reconocía un principio estético en la risa y diferenciaba entre la comedia injuriosa y la adecuada. Respecto al principio estético, lo risible es una subdivisión de lo feo, entendido como un defecto, malformación o fealdad, pero no relacionado con el sufrimiento. Aristóteles califica algunas comedias de Aristófanes como vulgares, pues la malicia o maldad en la risa tendrá como consecuencia una desviación hacia lo vil, lo que éticamente es indeseable:

Los que se exceden en sus gracias aparecen como bufones y vulgares, perseveran en sus chistes a toda costa, tratando más de provocar risa que de decir lo correcto y evitar sufrimiento a sus víctimas. Pero aquellos que no dicen nunca cosas graciosas y que se fastidian con quienes lo hacen parecen ser salvajes y rígidos. Mas aquellos cuyos chistes son de buen gusto son llamados ingeniosos por ser inteligentes y vivaces.⁶

Además, para Aristóteles la ironía tenía un aspecto despreciativo y otro útil, pues el humor y la risa en la oratoria podían conquistar y provocar pasiones.

Se sabe que, aparte del Estagirita, existieron otros filósofos que también teorizaron sobre la risa, a propósito del humor. Según Javier Martín Camacho, los primeros fragmentos donde se refiere al tema del humor y la risa es en las citas de otros autores presocráticos; por

⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁵ Javier Martín Camacho, “La risa y el humor en la Antigüedad”, pp. 6-10.
Consultado en <http://fundacionforo.com/pdfs/archivo14.pdf>, fecha de consulta: 21/08/2017.

⁶ *Ibid.*, p. 10.

ejemplo, Heráclito: “No conviene ser tan ridículo hasta que tú mismo parezcas ridículo”⁷. Y en la *Ética a Nicómaco*, Aristóteles expresa: “Sé alegre así puedes ser serio”⁸ y “Moderación en la risa y en el vino”⁹. Por su parte, Demócrito de Abdera, conocido como “el filósofo que ríe”, escribió un tratado sobre la risa en el que señaló que algunos sofistas se relajaban mediante la risa y así se preparaban para otras actividades.

Sócrates, a juicio de Martín Camacho, consideró la risa como un placer mixto, idea que desarrollará posteriormente Platón. En este punto aclara que la risa en general en Grecia fue entendida dentro de la conducta cómica y como parte del *ethos* humano. Cabe señalar en este punto que el *ethos* es definido como “un conjunto de rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter o la identidad de una persona o comunidad”¹⁰, en tal caso volveríamos a la afirmación aristotélica de que la risa es algo propio y exclusivo del hombre, por lo que tiene sentido que Martín Camacho afirme enseguida que “tal cual fue usado el término por Platón y Aristóteles” aludiendo al término *ethos*. Es pertinente esta aclaración puesto que del término *ethos* se desprende la palabra ética y, a su vez, significa costumbre, por lo que en este caso su acepción más pertinente es la que aporta el DRAE. Se observa entonces que la risa es parte del *ethos*, un rasgo que forma el carácter del hombre.

La comedia, para Aristófanes, consistió en hacer críticas sociales y costumbristas de espíritu mordaz, además de la caracterización y sátira de Sócrates y los sofistas. Mientras que Platón en el *Filebo* compara la apreciación de lo risible con una sensación mixta en el cuerpo: sufrimiento y placer. La risa provoca en el alma un sentimiento de placer y dolor al mismo tiempo; así, establece que en la comedia existe una envidia, una satisfacción maliciosa que sentimos al ver una deformidad o minusvalía y la sensación de superioridad es la causante de la risa. Establece también las tres maneras por las cuales las personas hacen el ridículo: extravagancia, vanidad o creerse más sabios de lo que realmente son.

Platón encadena lo risible con lo ridículo. La ridiculez es consecuencia de la falta de autoconocimiento y conduce a la arrogancia ocasionada por la riqueza, la belleza, el desarrollo físico o alguna virtud, en particular la sabiduría; de tal modo que la ignorancia en

⁷*Ibid.*, p. 6.

⁸*Id.*

⁹*Id.*

¹⁰ *Ethos* en Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed. en línea, Madrid, 2014. Recuperado en: <http://dle.rae.es/?id=H3xAc5s>, fecha de consulta: 21/08/2017.

el poderoso es odiosa mientras que en el débil es simplemente ridícula. En la *República*, en cambio, propone un equilibrio necesario entre la risa y la razón, dado que la risa es un exceso que debe ser imitado por esta última. Mientras que, en las *Leyes* la risa se vincula con un sentido moral: los hombres virtuosos no deben reírse pues existe una distinción entre las bromas bien intencionadas y las mal intencionadas.

Camacho compara el contexto de la risa en la Grecia clásica con el de la Biblia. La etimología de ciertas palabras refleja que había una forma “buena” de reír y otra que no lo es, aquella relacionada con la burla; y es en la Biblia donde se percibe ese matiz lingüístico, como se observa también en la lengua griega.

En el hebreo había dos palabras distintas para designar la risa: “sakhaq” (risa feliz o desenfrenada) e “iaag” (risa burlona o denigrante). El nombre de Isaac deriva de esta última palabra. Dentro de los episodios de la *Biblia* en los que se narra la concepción de Isaac, se demuestra que mientras Abraham tiene una risa alegre o positiva, Sara tiene una negativa. Asimismo, el griego tiene dos palabras para distinguir estos tipos de risa: “Gelao” que se utiliza para “reír de alegría” o “resplandecer de alegría” y “katagelao” que designará a la risa en su aspecto negativo o denigrante; “reírse de alguien” o “burlarse de alguien”. De modo que Camacho subraya la vertiente subversiva de la risa que se volverá mucho más marcada en la Edad Media, pero también la sutil prohibición que se originó desde la época clásica que se revela a través de las palabras existentes para nombrarla.

Dentro del mismo contexto de la Antigüedad, Georges Minois¹¹, señala que en un principio los mitos justificaban que la risa era el origen de los dioses y éstos reían como señal de renacimiento y fertilidad. Asimismo, acompañaba la revelación de misterios según otras historias en las que un mortal tiene acceso a ellos y luego vuelve a su vida terrenal. Del mismo modo, estaba relacionada con la muerte puesto que era una forma de renacer y porque en algunos rituales de Sicilia y otros, dedicados a Cronos en Grecia, se quemaba a los niños o ancianos y, como consecuencia de esta abrasión, los músculos de la cara daban la ilusión de que éstos reían al morir.

Sin embargo, en la Antigüedad la risa también poseía otros significados, más allá del divino. En el caso de Aristófanes la risa será obscena y brutal, como la de los ritos dionisiacos,

¹¹Georges Minois, *Historia de la risa y de la burla. De la Antigüedad a la Edad Media*, trad. de Jorge Brash, México, Ficticia, 2015.

pero con un fin distinto: propiciar la reflexión acerca del poder político y la filosofía, al tiempo que “confronta la norma, a repetir el rito fundador, a excluir a los marginales, a los innovadores, para mantener el orden social”¹². La risa también reafirma el triunfo sobre el enemigo en esta etapa arcaica: “humilla y provoca. Es un arma temible que encontramos en todas las situaciones de conflicto”¹³, aunque ya para el siglo V será remplazada por una risa más moderada y civilizada; los filósofos trataran de dignificarla mediante el intelecto para que así esté dirigida contra los argumentos y no contra sus emisores, que deje de ser un ataque personal.

Se construye entonces una diferencia entre el significado de la risa de Demócrito de Abdera, que tiene una connotación de sabiduría y a través de la burla se constata la “radical incapacidad del hombre para conocerse y conocer el mundo. No hay nada que merezca tomarse en serio, pues todo es ilusión, apariencia, vanidad”¹⁴, constituyendo así una risa escéptica.

Mientras que, por otra parte, la risa de los cínicos es más bien irónica y persigue un fin moral: desmentir los falsos valores y que el hombre se encuentre a sí mismo a través de las paradojas. La risa cínica tiene como exponente a Diógenes de Laercio en una primera etapa y después a Platón y Jenofonte, quienes ocupaban la risa con un fin pedagógico: “afectando ignorancia e ingenuidad, animaba a los interlocutores a despojarse de las convicciones y creencias y los conducía a contradicciones irresolubles que los dejaban suspendidos por un momento sobre el abismo del absurdo”¹⁵.

La risa de los cínicos llevada al extremo se observa en Luciano de Samosata quien “se burla de todo y de todos, de los filósofos de los dioses, de los charlatanes, de los falsos profetas, de los sabios, de los locos y hasta de los escépticos, de los cínicos y de sí mismo”¹⁶. Éste inventa un personaje: el filósofo Menipo, cuya risa es manifestación de su inteligencia y siempre ríe de todo.

¹²*Ibid.*, p. 47.

¹³*Ibid.*, p. 51.

¹⁴*Ibid.*, p. 72.

¹⁵*Ibid.*, p. 75.

¹⁶*Ibid.*, pp- 76-77.

Precisamente será Luciano de Samósata uno de los enemigos del cristianismo, posteriormente, pues verán en él “la encarnación del demonio que ríe, el diablo que se burla de Dios. Su risa está en todas partes, incluso en los infiernos”¹⁷.

Finalmente cabe señalar, de estas aportaciones de George Minois a la interpretación de la risa en la Antigüedad, la que hace acerca del planteamiento aristotélico que ya he mencionado párrafos arriba. Aristóteles busca encontrar un equilibrio entre la risa y la tristeza o seriedad. A este equilibrio lo nombra “eutrapeloi” que para Minois equivale a tener un espíritu equilibrado, a la “domesticación de la risa en la buena sociedad”¹⁸.

Partiendo del primer esbozo teórico sobre la risa elaborado por Aristóteles en la Antigüedad y con base en la relación risa-sociedad, el filósofo Francés Henri Bergson fundamenta su ensayo *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*¹⁹. Mediante este texto pretende exponer los rasgos distintivos que constituyen la naturaleza de la risa, retomando algunas de las ideas aristotélicas, pero sirviéndose de ejemplos del teatro de Molière y obras literarias cómicas para amparar sus postulados teóricos.

La primera aseveración que Bergson adopta de la *Poética* es que la risa es exclusiva de lo humano: “nos reiremos de un animal pero porque en él habremos sorprendido una actitud propia del hombre o una expresión humana”²⁰. Además, asume que la risa está necesariamente emparentada con lo cómico. Debido a esto la risa se produce a partir de la indiferencia, pues ésta no tiene mayor enemigo que la emoción, del mismo modo que lo cómico se dirige directamente a la inteligencia sin intervención de los sentimientos.

Semejante a Aristóteles, quien explica la esencia de la risa mediante el contraste entre las características de la tragedia y la comedia, para Bergson esta dicotomía tragedia-comedia influye en la conformación de la risa. La diferencia entre la tragedia y la comedia es que la acción es esencial en el drama y accesoria en la comedia, puesto que la risa permite que el espectador se concentre en los actos del personaje: sus gestos, actitudes, movimientos y conversaciones.

¹⁷*Ibid.*, p. 79.

¹⁸*Ibid.*, p. 87.

¹⁹Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, trad. de María Luisa Pérez Torres, México, Alianza, 2012.

²⁰*Ibid.*, p. 12.

La tercera semejanza sustancial entre lo propuesto por Aristóteles y retomado por Bergson es el principio estético de la risa, estrechamente relacionado con la naturaleza social de la misma para el francés y que no tenía para el Estagirita. Mientras que para Aristóteles la risa tenía un principio estético que permitía distinguir entre la comedia injuriosa y la adecuada, y que lo risible estaba emparentado no sólo con la fealdad sino también con la desfiguración; para Bergson, el principio estético de la risa reposa en que tanto la sociedad como el individuo comiencen a tratarse como obras de arte y perseguir entonces un fin útil de perfeccionamiento general.

En cuando a la fealdad, Bergson considera la deformidad como un método para provocar risa, siempre y cuando esa deformidad pueda ser imitada por alguien que carezca de ella. Esta perspectiva queda explicada por una dicotomía alma-cuerpo que establece el autor: mientras que el alma, que es inmaterial, posee la gracia y la elasticidad, el cuerpo se resiste a la gracia y se empeña en fijar los movimientos, en convertirlos en hábitos.

Expone además una idea que Le Goff tomará posteriormente y abundará en ella: la risa es un fenómeno social, puesto que es necesaria la existencia de otros individuos, reales o imaginarios, para reír. La risa, para Bergson, tiene ante todo, una significación social. Con base en esta significación, fundamenta que la risa es consecuencia de lo cómico: la distracción o ingenuidad de una persona o, en el caso del teatro, del personaje, demuestran algo mecánico que es lo que incita a reír.

Existe una homologación de lo mecánico físico con lo mecánico espiritual; algunos vicios serán al carácter lo que la idea fija con respecto al espíritu. Las actitudes, los gestos y movimientos del cuerpo humano causan risa en la medida que remiten a la idea de lo mecánico. Por este motivo causará risa la similitud de un hombre con un títere movido por hilos, el automatismo que imita la vida y todo gesto repetitivo. La rigidez será más cómica cuanto más inconsciente de ella sea el individuo que la experimenta, cuanto más desconozca que actúa mecánicamente, aunque el resto sí lo observe. El hombre se convierte, en este punto, en espectador del hombre y subyace en él una rigidez de cuerpo, espíritu y carácter.

La “mecanicidad” y, a su vez, la deformidad son las expresiones corporales del deseo de concretar gestos. Se desprende entonces una división de mecanismos cómicos emparentados con esta falta de movimiento:

a) La rigidez aplicada sobre la movilidad de la vida: “oponer la rigidez inerte de la envoltura a la agilidad viviente del objeto envuelto”²¹ En la sociedad la risa aparece por toda imagen que nos sugiera la idea de una sociedad que se disfraza²²; es decir, de una máscara social. Cuando en la superficie de la sociedad viva encontramos algo inerte y ya completamente hecho nos provocará risa; un ejemplo son las ceremonias, al tratarse de un acto ritual, inmóvil, completamente terminado, en donde la atención se fija en lo ceremonioso y descuida la materia; así, cuando olvidamos la solemnidad, los participantes nos parecerán marionetas

b) La rigidez del cuerpo frente a la movilidad del alma: “Es cómico todo incidente que llama nuestra atención sobre algo físico de una persona cuando lo moral es lo importante”²³. De este modo, la importancia de la materialidad (cuerpo, necesidades fisiológicas) da paso a lo cómico. El cuerpo anteponiéndose al alma, imponiéndole hábitos, origina la ridiculización y la risa. Existirán entonces varios tipos de ridículo, entre ellos el físico, la palabra y el intelecto.

c) El ser humano como cosa, en palabras de Bergson: “Nos reímos siempre que una persona nos causa la impresión de una cosa”²⁴. Y esta cosificación humana se logrará mediante actos repetitivos a cierto ritmo *in crescendo* o, refiriéndose a las personas, como si fueran simples cosas.

Bergson examina lo cómico de las situaciones y de las frases. En cuanto a las acciones y situaciones afirma que este tipo de comicidad es fácil hallarla en la vida cotidiana y que en el teatro es visible dado que exagera y simplifica estos actos cotidianos, por lo cual la comedia implica una enseñanza para el espectador. Entonces: “Es cómica toda combinación de ocios y de acontecimientos que nos produce, insertas unas en otras, la ilusión de la vida y la sensación de una disposición mecánica”²⁵. Los ejemplos acerca de lo cómico de acciones y situaciones serán dados en relación con ese objetivo de jocosidad, de revivir sentimientos de la infancia que, a juicio de Bergson, reflejan la comicidad originada por lo mecánico.

²¹*Ibid.*, p. 35.

²²Idea ya expresada por Aristóteles sobre el teatro y ahora trasladada a la sociedad, por Bergson.

²³*Ibid.*, p. 43.

²⁴*Ibid.*, p. 47.

²⁵*Ibid.*, p. 54.

Con respecto a la comicidad de situaciones y frases, el autor interpreta el “diablo de resorte” como un conflicto entre dos obstinaciones: una mecánica que cede a la otra que encuentra diversión en ella, por lo que el resorte será un símbolo de índole moral; una idea que se expresa, se reprime e inexorablemente vuelve a brotar.

El siguiente ejemplo es el del “títere de cordelillos”, donde un personaje cree hablar y obrar libremente pero en realidad es manipulado por hilos invisibles que maneja otro que se divierte con él, por lo que se concluye: “Todo lo serio de la vida proviene de nuestra libertad”²⁶.

Finalmente está el ejemplo de la “bola de nieve” en que un efecto se propaga haciéndose más grande, de tal manera que la causa que en principio era insignificante culmina mediante un progreso imprescindible, un resultado tan importante como inesperado. Usualmente estará relacionado con objetos que en la trama tienen un peso importante, como una carta, que para determinados personajes, en la comedia sea necesario hallar a cualquier precio.

Para el francés, la rigidez constituye lo “mecánico” y la risa es el castigo a esa falta de movilidad. La rigidez mecánica del individuo es castigada por la sociedad porque ésta lo aísla de ella; la risa es un gesto social que reprime excentricidades y hace que se vuelva ágil toda rigidez mecánica que llegara a quedar en la superficie del cuerpo social. A partir de esto, Bergson propone tres procedimientos destacados.

1)La repetición: tiene lugar no sólo en frases sino también en situaciones. Circunstancias que se repiten varias veces, contrastan con el curso de constante cambio de la vida. Cuanto más compleja sea la escena que se repite y más naturalmente parezca, mucho más cómica será, porque es necesaria la verosimilitud de la vida para tal fin.

2)La inversión: ocurre cuando los personajes en una situación determinada invierten sus papeles; por ejemplo, un niño que da lecciones a sus padres. Del mismo modo, resulta cómico todo contratiempo que uno ha buscado por su misma culpa.

3)La interferencia de series: “Una situación es siempre cómica cuando a un mismo tiempo pertenece a dos series de acontecimientos enteramente independientes y puede interpretarse a la vez en dos sentidos muy diferentes”²⁷. Por un lado se encuentra el sentido

²⁶*Ibid.*, p. 61.

²⁷*Ibid.*, p.72.

posible que se presenta a los actores y de otro el real que se presenta al público, por lo que todo equívoco es cómico y a cada instante la situación parece desmoronarse pero al final se vuelve a arreglar. Para Bergson es necesario estudiar lo cómico también en su rama lingüística, por lo que estos procedimientos se trasladarán, con los cambios pertinentes, al lenguaje.

El autor distingue dos tipos de comicidad en el lenguaje: una es la que conlleva intrínsecamente, la cual es posible traducirla; la otra, la comicidad creada a partir del lenguaje, es intraducible a otros idiomas porque se debe a la estructura de la frase y a la selección que se ha hecho de las palabras.

Con base en la distinción descrita, se determinan las fuentes de lo cómico en las frases. La rigidez es la primera fuente de comicidad. Dejarse llevar por un efecto de rigidez o de velocidad adquirida cuando se dice o se hace lo que no se quería tendrá como consecuencia un absurdo: “Se obtendrá una frase cómica insertando una idea absurda en un molde de frase ya consagrada”²⁸.

La dicotomía del lenguaje es la segunda fuente de comicidad. Las palabras ofrecen un sentido propio y uno figurado que, a su vez, corresponden a un sentido físico y a uno moral. El efecto cómico aparecerá cuando alguien finja entender una palabra en sentido propio y en realidad se esté empleando en un sentido figurado o cuando parece más importante la materialidad de una metáfora que la idea expresada.

Bergson también señala cuatro métodos para que haya comicidad en las frases. El primero es la “transformación cómica de las proposiciones”, que consiste en darle la vuelta a una frase y que siga teniendo sentido, que exprese una manera distinta de dos sistemas de ideas totalmente independientes o que se trasponga una idea a otro tono, que no es el correspondiente.

Como segundo método está la inversión de la estructura sintáctica de la frase al pronunciarla de manera que adquiriera otro sentido. Un ejemplo de éste es cuando queda el sujeto en lugar de otro nombre al que se esté rigiendo y éste, a su vez, se acomode en el sitio del sujeto:

- ¿Por qué vacía usted sus pipas en mi terraza?
- ¿Por qué pone usted su terraza bajo mis pipas?

²⁸*Ibid.*, p.82.

El tercer método, la interferencia, ocurre cuando coexisten dos sistemas de ideas en una misma frase; es decir, dos significados diferentes que se superponen. En el equívoco, por ejemplo, son las mismas palabras pero se aprovecha la diversidad de sentidos de éstas, sobre todo de su sentido propio al figurado. Finalmente expone el cuarto método, que combina inversión e interferencia: los rasgos del ingenio del artista permiten la creación de juegos de palabras.

Una vez explicada la repetición en las frases, Bergson define este procedimiento en los actos a propósito de la comedia. La repetición acontece en las escenas cómicas cuando aparecen los mismos personajes pero en situaciones nuevas o viceversa; también se relaciona con el método cómico de las frases: a veces los criados o gente del pueblo reproducen en un lenguaje menos noble la escena que ya representaron los señores; se traslada la expresión natural de cierta idea a un tono distinto. Por lo anterior, para el autor la parodia surge cuando se traspone el tono solemne al tono familiar, lo que conlleva una degradación²⁹.

1.2 La risa en la Edad media

Los estudiosos de la risa en el contexto exclusivamente medieval son pocos, aunque al abordar ciertas obras literarias son muchos los que han reflexionado aunque sea de forma tangencial, sobre la misma. Cabe destacar que, pese a que existen ciertos análisis de la risa, al respecto de esta época realmente no hay teorías concretas sobre la esencia de la misma. Como se verá en este apartado, el análisis de la risa se reduce a describir la manera como se concebía dentro de la sociedad medieval, su relación directa con la comedia y el humor, cómo se delimitaba su manifestación en la Iglesia y qué tan prudente o positiva era para la visión eclesiástica sin la cual, sin embargo, no se podría comprender cabalmente la Edad Media.

Ernst Robert Curtius, filólogo, romanista y crítico literario alemán dedica un capítulo de su libro al humor, en el cual toca el fenómeno de la risa: “Bromas y veras en la literatura medieval”³⁰. Inicia con un acercamiento a la Antigüedad tardía para presentar las primeras manifestaciones clásicas en las que se concebía lo cómico y la risa: describe la epopeya

²⁹Cabe destacar que Graciela Cándano, con el fin de estudiar los *exempla* medievales en su obra: *La seriedad y la risa. La comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media*, se replantea los conceptos centrales propuestos por Bergson acerca de la risa y lo cómico.

³⁰Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad media latina*, vol. II, trads. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, FCE, Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios, 2004.

homérica recalcando los rasgos “ligeramente humorísticos” con que Homero pinta a Néstor y algunos episodios, como la infidelidad de Afrodita descubierta por Apolo, en que se hace patente cierto humor.

Curtius hará evidente la dicotomía entre lo cómico y lo trágico, que en principio eran parte del estilo épico y luego se separaron. Señala de qué manera se mezclan ambos géneros en el siglo III, cuando el término “jocoserio” surge a partir de los cínicos y estoicos a quienes imitará Horacio en sus sátiras. En el siglo III aparece también la fórmula *riendo dicere verum*, que ocupa la broma para decir la verdad y que posee este mismo sentido en la Edad Media. La retórica, asimismo, contribuyó a la fusión de lo cómico y lo serio, y con motivo de esta mezcla, menciona un punto medular que otros autores, como Bajtín, retomarán: la seriedad contrapuesta a la risa,

Curtius muestra que esta oposición seriedad-risa ya se encuentra presente desde Cicerón y llega a Quintiliano: “Como la gravedad es un tópico panegírico, suele suceder que, al hablar de ella, se alabe a un hombre por su capacidad de reprimir la risa”³¹. También Plinio el Joven, afirma: “ni los hombres más graves y dignos se abstuvieron en tales ocasiones *non modo rerum, sed ne verbis quidem nudis*”³². Y en la poesía romana se advierte que el tema de lo trágico y cómico se discute desde Augusto y es asunto favorito de Ovidio; entre otras menciones se adjudica a Virgilio y Homero haber escrito epopeyas cómicas: “la fusión de lo trágico con lo cómico no es sólo un refinamiento retórico o un juego poético, sino, como vemos en Plinio, un ideal de vida y por lo tanto un tópico panegírico”³³.

Este contraste entre seriedad y risa dará paso a un nuevo concepto en el que se pretende hallar un equilibrio entre ambas. Esta necesidad de equilibrio se ejemplifica mediante la vida de Sinesio de Cirene, obispo que repartirá su vida entre la seriedad y el placer. Con base en esta mención, Curtius expone de lleno el tema eclesiástico y su relación con la risa.

La pregunta fundamental es, cuál fue la posición de la Iglesia ante la risa y el humor, a lo que el autor contesta con una multiplicidad de ejemplos que darán cuenta de la variedad de perspectivas con respecto al tema. Por una parte estaba la prohibición apostólica a los cristianos del *stultiloquium* y la *scurrilitas* y, por otra, las disquisiciones sobre la risa de

³¹*Ibid.*, p. 595.

³²*Id.*

³³*Ibid.*, pp. 596-597.

Clemente de Alejandría y la tajante afirmación de San Juan Crisóstomo de que Cristo nunca había reído. Estas concepciones forjaron un ideal de gravedad que se heredó al monacato cristiano.

Ciertos monjes, como San Antonio y San Martín, llevaron a la práctica el modelo que se apreciaba en la Antigüedad del equilibrio entre la seriedad y la risa, actitud que coexistió durante la Edad Media con la de su extremo contrario la condena de la risa monacal, como lo hicieron San Efrén Siro, San Basilio y Casiano; prohibición que encontrará su cúspide en la regla de San Benito, cuyo antecedente pudo haber sido la frase de la escritura: “*Stultus (Vulgata Fatuus) in risu exaltat vocem suam*”³⁴, a través de la cual conocemos que San Benito admitía solamente una risa moderada: “*risum multum cut excussum*”³⁵. Será esta manera de apreciar la risa la que permanecerá a lo largo de la Edad Media, al tiempo que lo hará el ideal de equilibrio tomado de la Antigüedad, como lo demuestra el hecho de que en el siglo XIII Hugo de San Víctor ya considere necesario mezclar la seriedad con lo jocoso.

Una de las principales inquietudes de la época fue si la risa pertenecía a la esencia humana y si Cristo llegó a reír alguna vez. Por consiguiente la cuestión era qué tanto podía divertirse un buen cristiano, hasta qué punto podía bromear o reír. Esta última cuestión prevaleció como una incógnita hasta la Contrarreforma, en que se manifestó una dualidad: por un lado la corriente compuesta por seguidores del jansenismo de Rancé y por otra aquellos como Henri Bremond, que celebraban los libros de bromas.

Por otra parte, en las bromas y veras en el panegírico de los soberanos se aprecia una dicotomía entre la aceptación y el rechazo de la risa mediante ejemplos de importantes gobernantes y personajes de la época: “un esquema ideológico y formal que aparece en la teoría retórica, en la poesía, en la poética, y también en el terreno de los ideales de vida fijados por el estilo panegírico”³⁶. Se mencionan ejemplos, desde los *Dicta Catonis*, pasando por los comentarios de Teodulfo a Carlomagno, hasta Heriberto de Colonia, quien propone la aplicación de este tópico para los príncipes de la Iglesia.

La comicidad permeó también la hagiografía. La antigua poesía cristiana tuvo como continuadora la poesía eclesiástica de la Edad Media que, a partir del siglo IV, se proyecta dentro del sistema literario cristiano, como los himnos y la épica bíblica cristiana. El poeta

³⁴*Ibid.*, p. 599.

³⁵*Id.*

³⁶*Ibid.*, p. 603.

Prudencio traslada, en su obra *Peristephanon*, la forma de la poesía artística latina a las pasiones épicas.

Asimismo, Prudencio escribió poemas martirológicos en que se aprecia la curiosa inserción del humor grotesco dentro de un género poético religioso; por ejemplo en el poema en que San Lorenzo, martirizado en la parrilla ardiente, afirma que al comerlo prueben si la carne de su cuerpo está cruda o tostada. De lo anterior sorprende el sarcasmo que induce a la comicidad en un momento solemne y aunque esto lo atribuye Menéndez Pidal al carácter literario propiamente español, Curtius afirma que, en realidad, se encuentra ya en San Ambrosio y de él se transmite a un sinfín de autores; entre ellos, el propio San Agustín.

Pareciera que este “humorismo atroz” lo tomó Prudencio literalmente de la tradición romana, pero Curtius señala que se vincula estrechamente con la tradición eclesiástica de San Ambrosio, con las *passions artificielles* anónimas y estas últimas, asimismo, tienen su origen en Asia Menor y Egipto. Curtius destaca que en las vidas de santos existen igualmente elementos cómicos.

Luego analiza la comicidad en la épica, donde en principio establece que la epopeya medieval se basó en la epopeya clásica por excelencia: la *Eneida* y menciona el testimonio de Servio sobre la existencia de una intercalación muy sutil de los rasgos cómicos con la solemnidad en ésta. Mientras que “la epopeya clásica es toda patética y solemne”, la Edad Media se alejó de esas estrechas normas y mezcló seriedad y risa. Además, aclara que la concepción de la épica en la Edad Media era diferente de la clásica pues la poesía profana no podía tener la posición y la dignidad que le otorgaron otras épocas.

Se muestra entonces que en la visión medieval se genera nuevamente una dualidad entre lo sagrado y lo profano y que dentro de lo profano se encontrarán los *ludicra*. Así, “las canciones de gesta pertenecen, pues, a la misma categoría que los placeres de la mesa y las exhibiciones de los mimos”³⁷. Por lo que la epopeya medieval tenía por sí misma una tendencia a lo cómico.

Finalmente, Curtius estudia el resto de elementos humorísticos presentes en la Edad Media, que serán dos, según el autor: el “humor culinario”, un motivo cómico que parte de la tradición romana puesto que los esclavos de la comedia usualmente eran cocineros y en la Antigüedad tardía se continuó haciendo uso de la figura del cocinero como personaje cómico.

³⁷*Ibid.*, p. 611.

Y el segundo, el *ridiculum* o desnudamiento; el desnudamiento involuntario fue sumamente risible y frecuente, es parte del patrimonio folklórico intemporal y la fuente de la que abrevó fue de la poesía latina de Ausonio y de algunos pasajes bíblicos que se interpretaban de formas erróneas. Todos los motivos cómicos señalados fueron reprobados por la Iglesia en la Edad Media; sin embargo, eran tolerados en su sentido humorístico conventual en tiempos remotos.

El otro estudioso a considerar es Jacques Le Goff, quien en “La risa en la Edad Media”³⁸ se propone rescatar lo que la sociedad medieval pensaba de la risa. Afirma que la risa es un fenómeno cultural y una práctica social por lo cual, semejante a lo establecido por Bergson con anterioridad, es necesario que existan al menos “dos o tres personas, reales o imaginarias: la que provoca la risa, la que se ríe y, en su caso la que es objeto de la risa”³⁹. Para describir la risa como un fenómeno social, recurre en parte a la teoría elaborada por Henri Bergson —que tilda de decepcionante— y de la que se limita a retomar el que la risa tiene unos códigos propios, una ritualidad, determinados agentes y una teatralidad. Le Goff distingue así, dos principales criterios para analizar la risa: la teoría y la práctica; es decir, una implica las actitudes que se dan hacia la risa y otra, las manifestaciones de la misma.

El autor explica que existen varios textos regularmente teóricos o normativos que indican las actitudes ante la risa y ciertas recomendaciones de cómo reír; pero para un análisis específico de las manifestaciones de ésta, se encuentran, por una parte, los textos en los que se la juzga y, por otra, los textos cómicos que pretenden incitar a la risa. De esta dicotomía se desprende, a su vez, una dualidad distinta: la de los tipos de historia que se hallarán —ya sea una historia de los valores y de las mentalidades o una de las representaciones literarias y artísticas— dependiendo si se estudia la teoría y normatividad o la manifestación de la risa: “una historia de la risa y una historia del hacer reír.”⁴⁰

Para el estudio de la risa es imprescindible una consideración acerca del lenguaje en la Edad Media; Le Goff afirma que es importante la influencia que ejerce el uso de la lengua latina respecto a la vernácula puesto que hacia el siglo XIII, el latín se convirtió en vehículo de transmisión de los ejercicios litúrgicos, religiosos o intelectuales. Por consiguiente, el latín

³⁸Jacques Le Goff, “La risa en la Edad Media” en *Una historia cultural del humor*, Jan Bremmer y Herman Roodenburg (eds.), Madrid, Sequitur, 1999, pp. 41-54.

³⁹*Ibid.*, p.41.

⁴⁰Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 43.

fue un idioma especializado, usado por un sector privilegiado específico, mientras que la lengua vernácula, no: “se reía mejor en lengua vernácula que en latín”⁴¹. Sin embargo, el estudio de la risa va más allá del lenguaje; se deben tener en cuenta también la voz, la expresión facial y los gestos.

Le Goff retoma de Curtius, esencialmente en uno de los puntos importantes que abordó: el constante debate en torno a si Jesús rió en su vida terrenal. A esta problemática, que estuvo presente en la vida eclesiástica y universitaria, Le Goff añade que durante el siglo XIII la Universidad de París hizo un *quod libet* (conferencia abierta) al respecto.

El historiador insiste en la idea aristotélica de la risa como un rasgo propio del hombre, de la cual surgirá la figura del *homo risibilis* u “hombre dotado de la capacidad de reír”. Así, durante la Edad Media el sostener que Jesús no rió es tanto como decir que la risa es ajena al hombre, al menos al hombre cristiano, mientras que si la risa es una característica específica y distintiva del hombre, entonces éste expresará mejor su naturaleza si ríe. Pese a esto, Le Goff afirma no haber encontrado en textos de la Iglesia planteamientos heréticos sobre la risa.

Analiza entonces la risa de los reyes y de los monjes, señalando que ya para el siglo XII la Iglesia establece una clara distinción entre la risa buena y la risa mala⁴², por lo que había unas formas aceptables de reír y otras inadmisibles. A partir de esta distinción la Escolástica elaboró una codificación de usos de la risa de la que brinda ejemplos: San Bernardo se oponía a ella, mientras que Alexandre de Hales y, posteriormente, Tomás de Aquino y Alberto Magno, escribieron textos sobre los usos de la risa.

A propósito de la eutrapelia, definida por Aristóteles, Santo Tomas de Aquino (s. XIII), en la *Suma Teológica*⁴³ retoma este concepto de Platón para teorizar en torno a él: “El filósofo, por su parte, pone una virtud que se ocupa de los juegos, que él llama *eutrapelia* y que nosotros podemos llamar ‘alegría’”⁴⁴ para explicar el juego y la broma dentro de la vida religiosa. Tras elaborar diferentes disertaciones sobre la virtud de lo jocoso, se apoya en la enseñanza del evangelista San Juan en las *Colaciones de los padres* para afirmar que es necesario el juego como descanso del alma; sin embargo, es necesario evitar tres cosas de los

⁴¹*Id.*

⁴² Distinción ya presente en la Antigüedad (*vid.supra*, pp. 3-5).

⁴³ Santo Tomás de Aquino, *Suma de Teología IV*, España, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.

⁴⁴*Ibid.*, p. 561.

juegos, según Cicerón: que sean groseros, disolutos y obscenos; que a través de ellos no se pierda la armonía formada por las buenas obras y que los juegos no estén vacíos de sentido sino que posean una chispa de ingenio. De modo que el juego sólo puede ser un pecado cuando se pone un exceso de pasión en él.

Paralelo al desarrollo de esta reprobación de la risa, como ya lo señalaba Curtius, estaba su opuesto: la apertura ante la risa, el deseo de reír. Existía la figura del *Rex facetus*, o “rey guasón” que aparece en las crónicas inglesas del siglo XII, de la cual fue primer exponente conocido el rey Enrique II. A su vez el concepto de “rey guasón” tuvo su origen en el contexto social y temporal específico de la corte, puesto que bromear era una función regia casi obligada. La risa adquirió un sentido de poder que aportaba al rey una imagen que le permitía estructurar la sociedad que le circundaba. Los santos, los monjes y los reyes tuvieron distintas formas de resolver el contraste entre condena y aceptación de la risa, un ejemplo es el del rey San Luis quien resolvió no reír los viernes.

Le Goff vislumbra el cuerpo como una de las principales razones de la prohibición de la risa por parte de las corrientes eclesiásticas ortodoxas. El autor apuntala que en esta prohibición se refleja una de esas “manifestaciones de desconfianza hacia fenómenos que, en mayor o menor grado, resultan anárquicos, anormales o provocativos”⁴⁵.

Como consecuencia de la mencionada aversión hacia lo anárquico, en las reglas monásticas del siglo V hay un episodio dedicado al silencio, *taciturnitas*, en que se establece que la forma más terrible y obscena de romper con él es la risa, ya que el silencio es virtud fundamental de la vida de un monasterio. Curiosamente, con la regla de San Benito, en el siglo VI la risa pasa a ser lo contrario no del silencio sino de la humildad. Fue en los *Regula magistri* que, según Le Goff, sirvieron de modelo a la regla, donde se establece una visión completa de la fisiología cristiana y éstos a su vez tienen una base en los “textos hostiles al cuerpo”, de Gregorio el Grande. De modo que los *Regula magistri* consignan en qué punto se encuentra el cuerpo en cuanto al bien y el mal y porqué debe evitarse la risa: “En ambas direcciones, desde afuera hacia dentro o desde dentro hacia afuera, el cuerpo humano usa a modo de filtros las concavidades de la cara. Los ojos, los oídos y la boca son filtros del bien

⁴⁵Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 46.

y del mal [...] cuando la risa está a punto de estallar hay que prevenir, sea como sea, que se exprese”⁴⁶.

Tras estas observaciones, el autor se centrará en tratar de definir los tipos de risa que se conocen. Comienza con un autor moderno, John Morreal, cuyo planteamiento se centra en tres tipos diferenciados de risa correspondientes cada uno a una teoría: “teoría de la superioridad, según la cual la persona que se ríe intenta, ante todo, dominar a un interlocutor o a alguien que se enfrenta a él. La segunda es la teoría de la incongruencia: la risa provoca, básicamente, la percepción de algo que está fuera del orden normal de la naturaleza o de la sociedad⁴⁷[...] por último, la teoría del alivio según la cual los que se ríen evitan un comportamiento de expresión, y consecuencias, mucho más difíciles.”⁴⁸

El autor también vuelve la mirada a la *Biblia*: tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento se distingue la risa buena “feliz, desenfrenada” de la burlona y denigrante. Añade a esto que, al igual que las palabras griegas *gelan* y *katagelan* para distinguir una de otra, la palabra latina *risus* y la equivalente, que fue creada a partir del matiz de significado presente en el griego, *subrisus* revelan esta distinción sustancial. Acerca de este último término, Le Goff aclara que no significó “sonreír” sino “risa secreta”; es decir, “reírse para sus adentros” y que se convirtió en “sonrisa”, con el significado que le conferimos en la actualidad, cuando hubo cambio de valores y comportamientos, quizá en el siglo XII, por lo que se puede suponer que la sonrisa fue una creación de la Edad Media. Esta clase de sonrisa se puede apreciar en las representaciones de los ángeles sonrientes o en el motivo de las vírgenes sabias y de las insensatas.

Pese a la señalada prohibición de la risa, los monjes sí reían. La *risus monasticus* era ilegítima y prohibida; sin embargo, los monjes tenían momentos de diversión en los que encontraba su lugar esta risa, incluso escribieron bromas: los *joca monacorum*, de las que hay registro desde el siglo VIII. En la sociedad laica la risa grupal también se manifestó mediante chanzas que recordaban hazañas increíbles de guerreros y eran llamadas *gab* o parloteos.

Del siglo IV al X se establece un modelo monástico en que la risa está contenida y reprimida, la cual halló su contrapunto en la *joca monacorum*. Ésta última tuvo una estrecha

⁴⁶*Ibid.*, p. 47.

⁴⁷Se alude a que ésta fue precisamente la teoría central de Bergson, la que fundamenta todo su ensayo.

⁴⁸Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 48.

relación con el sueño, que también se reprimía; por tal razón surge la vertiente de la risa como algo diabólico que hipnotiza. En un segundo periodo con el auge del laicado y de la literatura vernácula, los Estados terrenales adquieren conciencia de lo ridículos que aparentan ser y a raíz de esto se desarrollaron la sátira y la parodia. Consecuentemente, se establece un tercer periodo marcado por la Escolástica y la casuística de la risa donde se cuestiona: ¿quién puede reír, qué tipo de risa es permitida, cuándo y cómo?

Con respecto a la problemática del tercer periodo se alude al ejemplo de San Francisco de Asís y su *vultus hilaris* o cara sonriente, que llegó a señalarse como un importante atributo suyo y que fue una de las manifestaciones de su santidad, aunque a los franciscanos se les reprobó hacerlo en exceso.

Por último me referiré a la propuesta de Mijail Bajtin, que Le Goff interpreta como una dicotomía: la Edad Media es una época de tristeza, porque se reprime la risa, mientras que el Renacimiento significó la liberación de ésta, visión que, a su parecer, puede ser bastante discutida.

Bajtín analiza la historia de la risa a propósito de la obra de François Rabelais, motivo por el que profundizara sobre su concepción en el Renacimiento; sin embargo, puesto que estudiosos como Curtius o Le Goff lo toman para apoyar o refutar sus ideas acerca de la risa medieval, expondré de forma sucinta los puntos centrales de su tesis.

Para Bajtín, la risa posee un vínculo con la totalidad, además de la facultad de la renovación y el nacimiento. La risa en la Edad Media se desarrollaba de manera extraoficial, fuera de los límites de la ideología y la literatura serias; según Bajtín esta situación le confirió el extremismo y la libertad que se hacían presentes en la plaza pública, las fiestas y la recreación literaria, y, como consecuencia, la risa encontró lugar principalmente en el carnaval y en la cultura popular.

En la Fiesta de los locos, la risa se mostraba en su aspecto burlón, pero con relación a la alegría de la renovación y el renacimiento material y corporal; en ella se presenta la risa festiva vinculada con la Iglesia. Otra celebración semejante fue la Fiesta del asno; dado que el burro poseía de antaño el simbolismo de lo inferior y corporal, en estas fiestas la risa cumplía la función de organizar el aspecto público y moral de las mismas.

Para Bajtin, en la “risa pascual” y la “navideña” se mezclaba el orden espiritual con los ritmos laicos y el envilecimiento de la materia, además habían tomado ciertos elementos de fiestas paganas provenientes de la Antigüedad.

Con respecto al carnaval, la risa subvertía lo alto y lo bajo a través del uso del disfraz y la inversión de jerarquías. Ésta halló un amparo de la cultura oficial también en las parodias medievales ya que permitían ciertas libertades; al igual que las canciones báquicas de sobremesa mezclaban el universalismo con la materia, el cuerpo, el tiempo y el utopismo.

Finalmente, Bajtín describe otra vertiente de la risa: ésta representó, asimismo, un triunfo sobre el terror místico, las fuerzas naturales y la moral, pues al burlarse de aquello a lo que se teme, se vuelve ridículo y se aparta ese miedo⁴⁹.

Por último es importante mencionar la obra del historiador y medievalista francés Jean Verdon: *Rire au Moyen Age*⁵⁰, en la que sobre todo destaca la ambivalencia de la risa en la Edad Media, planteada ya en el libro de Humberto Eco titulado *El nombre de la rosa*: la risa es propia del hombre y Cristo no rió jamás. También señala la dificultad respecto al término de risa y las diferencias que tendría con el de “sonrisa”, para profundizar al final acerca de la importancia del estudio de la risa. La verá entonces desde tres aspectos fundamentales: la cronología, el cambio de las mentalidades impulsadas por ésta: de la Antigüedad a la Edad Media y de ésta al Renacimiento, y el influjo recíproco de la risa y la literatura.

⁴⁹Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Fran Xoís Rabelais*, trad. de Julio Forcat y César Conroy, México, Alianza, 1990.

⁵⁰Jean Verdon, *Rire au Moyen Âge*, París, Perrin, 2001.

1.3 La risa ritual

El folclorista ruso Vladimir Propp reflexiona acerca de la risa, desde otra perspectiva, en su estudio “La risa ritual en el folklore. El cuento de la princesa Nesmejana”⁵¹. Su estudio resulta pertinente para la presente investigación sobre la risa de Merlín, puesto que en este personaje también se reflejan varias de las tradiciones que forman parte tanto del folklore celta, como de la Antigüedad Clásica e incluso de Oriente. Esclarecer el significado de la risa dentro del folklore como parte de la tradición ritual complementará la probable significación de ésta en el personaje de Merlín.

La citada obra inicia con la explicación del nombre “Nesmejana”, que en ruso significa “la que no ríe” y que será el personaje principal de un cuento del cual el autor nos menciona que, pese a que no es de gran fama, cuenta con cinco versiones conocidas y sus variadas características tienen reminiscencias de otras tramas o tipos.

La princesa nunca ríe por alguna causa desconocida; esto hace que su padre prometa su mano a aquél que logre hacerla reír. Para tal fin se procede de diferentes modos, pero Propp resalta las tres principales variantes. En la primera, el pretendiente tiene ayudantes, animales que le están agradecidos por diversas razones y, al llegar bajo la ventana de la princesa, cae en el barro o en una charca; entonces los animales lo auxilian limpiándolo y tal situación hace reír a la princesa. En la segunda, el candidato posee una oca de oro a la que queda pegado todo aquel que la toca y, puesto que así ocurre, la procesión de gente que se ha quedado pegada hace reír a la princesa. Por último, en la tercera forma de proceder, el aspirante a marido toca una flauta mágica cuyo ritmo hace bailar a tres cerditos bajo la ventana de Nesmejana, por lo cual ella ríe.

Los elementos que interesan al autor con respecto a la trama planteada son los cerditos y la ausencia de risa vinculada a la figura de la princesa. Ambos guardan, además, relación con otro cuento, “Las señales de la princesa”. En este cuento el rey también promete la mano de su hija a aquel que descifre sus señales y el pretendiente conseguirá adivinar las señales a cambio de un cerdito que posee.

Propp determina analizar el tema constituyente del cuento, que es la risa, puesto que “tenía determinada significación ritual y religiosa y si resultara que Nesmejana tiene relación con este fenómeno, se podrán en cierta medida esclarecer las raíces históricas de este tema”⁵².

⁵¹Vladimir Propp, “La risa ritual en el folklore. El cuento de Nesmejana”, en *Edipo a la luz del folklore (Cuatro estudios de etnografía histórico estructural)*, trad. de C. Caro López, Madrid, Fundamentos, 1980, pp. 47-87.

⁵²*Ibid.*, p.53.

Para llevar a cabo tal empresa esclarece antes que todo el carácter de la risa en general, motivo por el cual su estudio se distancia de Bergson: Propp pretende un análisis histórico en vez de uno basado en “filosofía abstracta”⁵³; considera que si se estudia al risa en general, se podrá inferir la relación entre la princesa que no ríe y los cerditos danzarines, que no es gratuita.

Vladimir Propp remite al mundo clásico y a otros tipos de risa. Menciona la risa pascual y la sardónica; también aquella que se presenta durante los funerales y cuya finalidad es liberar el dolor. Apunta que la risa es indispensable en la vida de los hombres y por esta razón se llegó a institucionalizar como costumbre religiosa. Asimismo, afirma que la risa Pascual medieval fue una forma de consolar los pasados días de solemnidad de la Cuaresma, por lo que permitían reír durante la misa a los feligreses, como ya lo había señalado Bajtín. Propp determina que la risa es un reflejo condicionado propio del hombre y, por tal motivo, tiene una historia⁵⁴; por eso es necesario, en su opinión, romper con el concepto de lo cómico ya que “no reímos como de antaño se reía”⁵⁵.

Inicia el análisis con el fenómeno de la prohibición de la risa, no en función de las situaciones cotidianas sino según ciertas tramas en las que se encuentra este fenómeno. La primordial prohibición hacia la risa tendrá lugar cuando el personaje vivo entra al mundo de los muertos: la risa es signo de que aún no se está purificado de la vida terrenal, por lo cual delata que todavía se está vivo. Los ejemplos que ofrece al respecto (relacionados con ritos de iniciación, sus chamanes y la agricultura) son algunos cuentos y mitos de América del Norte, pero será de particular interés la de los esquimales.

Para éstos, el alma (o chamán), quien parte hacia el mundo superior, se encuentra en la cumbre de una montaña altísima con una vieja extraña que mueve y desfigura su cuerpo con el propósito de incitar a la risa a quien la observa, y si lo consigue corta las vísceras de éste.⁵⁶ De modo que la prohibición de la risa se hallará sustentada, como lo demuestra Propp,

⁵³ Este término es utilizado por el autor para contrastar con el de “análisis histórico”.

⁵⁴ Se observa que en este punto coinciden casi todos los estudiosos, incluido Aristóteles. Propp tomará sólo la parte ritual de la risa, sin incluir la cómica.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁶ La anciana pronuncia una frase: “la abertura de mis pantalones” que podría tal vez recordar a Baubo, la diosa griega a la que se atribuye hacer reír a Deméter (misma que en el *Himno homérico* tiene el nombre de Yambe) pues de Baubo se dice también que muestra la vagina para hacer reír a quien la observa. Este vínculo es una consideración propia en la que me detendré más adelante.

en ritos y mitos de distintas culturas: “Según las creencias de Europa Occidental, los muertos no ríen ni siquiera cuando visitan a los vivos bajo semblante humano”⁵⁷.

El autor mostrará la perspectiva de la risa como portadora de vida y, en este sentido, implica no sólo la vida sino que tendrá la facultad de engendrarla; por tal motivo jugará un papel importante en los ritos de iniciación. Abundan los mitos donde el iniciado es devorado por un monstruo y luego vomitado; en ellos se refleja que mientras en la llegada al mundo de los muertos estaba prohibida la risa, al renacer era casi obligatoria.

En el caso mítico y ritual, la risa no solamente acompañará el renacer, también acentuará la oposición de la muerte con la vida y, en el caso de ciertas diosas, como las de Yakutia, la risa engendrará vida, anunciará el embarazo y el nacimiento del hijo de la mujer que ríe. El embarazo es invocado por la risa y esta misma es el umbral que separa la vida de la muerte. Estas mujeres que se ríen al concebir se relacionan con Sarah, madre de Isaac, cuando sabe que está preñada de él, al tiempo que la risa de éste será una “risa divina”, siguiendo la tradición de diversas culturas en las que el mundo se crea a partir de la risa de los dioses. Incluso se les otorga esta característica divina como a Geleón, diosa de la risa a la que adoraban los griegos y, entre los romanos, era venerada Risus.

Propp profundiza acerca de la risa sardónica, que es aquella que surge ante la muerte; la cual formaba parte de una costumbre de la población de Cerdeña que consistía en matar viejos y reír sonoramente mientras lo hacían. Para Propp, esta singular risa es una forma de mostrar piedad, lo que conlleva a transformar a la risa en un nuevo nacimiento. Del mismo modo afirma que al enterrar a sus muertos, los egipcios no paraban de reír y que en Cerdeña, durante los funerales, una *buffona* trata de hacer reír a los presentes a toda costa. Con base en los ejemplos dados se establece que la risa permita la creación de la vida, además de que “tiene la función de multiplicar el género humano y el mundo animal”⁵⁸.

Examina de lleno la figura femenina por su conexión con la risa y la producción de la vida. El punto más relevante en cuanto a este tema es que la mujer hechicera, procreadora o diosa del parto, no tiene consorte en las culturas más primitivas y será hasta mucho después cuando se presente la divinidad masculina: “Así es la vieja, arriba mencionada, de los esquimales. Es notablemente sexual, pero no erótica. No conoce consorte”⁵⁹. Y es justamente

⁵⁷*Ibid.*, pp. 60-61.

⁵⁸*Ibid.*, p. 68.

⁵⁹*Ibid.*, p. 59.

en ese punto cuando la risa se vuelve: “un medio ‘mágico’ capaz de crear vida, ‘magico’ en cuanto opuesto a racional”⁶⁰. La anterior cultura de la risa se contrapone a la prohibición cristiana de la misma, en la cual Cristo no ríe, pero ésta no guarda relación con la ausencia de la risa presente en Nesmejana.

Con relación a la risa de las diosas, analiza el tópico de las flores que se abren por una sonrisa. En la agricultura, la risa es parte fundamental del mundo vegetal, a ella estará subordinada la vida de las plantas. Siguiendo esta lógica, aparecerá la imagen de la risa de la princesa que origina que las flores se abran o hace nacer las flores—aunque es importante que sea una joven y no una mujer la que ría. Tal risa produce, igualmente, la aparición de joyas y piedras preciosas, y ésta irá acompañada del llanto en el caso de las princesas. El sentido vivificador de la risa en el terreno de la agricultura genera vida y vuelve fértiles los campos, idea central a partir de la que surgen los ritos relacionados con hacer reír a la diosa de la tierra y darle un marido para que crezcan la hierba y el grano, de allí también los ritos fálicos.

Propp relaciona los ritos agrícolas con la risa Pascual en la que el cura acostumbraba pronunciar bromas durante el sermón para hacer reír a los parroquianos, pero él va más allá de esa llana interpretación. Lejos de tratarse sólo de una forma de hallar alegría tras los días tristes, la risa Pascual está vinculada con la resurrección de la divinidad cristiana, lo que podría encontrar sus raíces en el mundo clásico, donde la tierra era considerada femenina para el agricultor: “Para él la cosecha era un parto de la tierra”⁶¹.

Como en el mundo clásico la tierra era considerada un ente femenino, se tienen datados rituales en torno al fenómeno de la siembra y la labranza, como las canciones obscenas y los gestos de desnudamiento. Ejemplos de canciones obscenas se muestran en el culto a Démeter tanto en Atenas y Alejandría, como en Grecia, Chipre y Sicilia. Respecto al desnudamiento, éste se observa en Yambe ante Démeter.

Démeter es la diosa que no ríe sino hasta que Yambe la hace reír con un gesto, del mismo modo que Nesmejana y la princesa del cuento “Las señales de la princesa”, que el autor también analiza. La risa es producida mediante el gesto, de este modo se descubre que las señales que debe hacer la princesa del cuento homónimo no son otras sino el

⁶⁰*Id.*

⁶¹*Ibid.*, p. 73.

desnudamiento: “Es ese el gesto que realiza Yambe o, según otras versiones, Baubo para hacer que Démeter ría”⁶².

La risa de la diosa es interpretada de distintas formas, ya sea como apotropaica o como generadora de vida, aunque Propp se inclina más a pensar que está vinculada con el *coitus in agro*; es decir, aunque tiene “maridos” como Jasión, Triptolemo o Disaulo por lo que no era completamente soltera: “Es una esposa que históricamente no ha alcanzado un grado completo de desarrollo”⁶³. Es necesario que ría para generar vida. Nesmejana compartirá características con esta diosa agrícola.

Con todo lo expuesto, Propp equipara a Nesmejana con las diosas generadoras de vida, de fertilidad y abundancia; el hombre con la flauta mágica tiene su origen en las danzas rituales y el cerdo contiene la simbología de la fertilidad. Éste último era portador de fertilidad ya desde el culto a Démeter, al tiempo que posee un vínculo con la vida matrimonial y la labranza; mientras que, si es una cerda tiene una connotación sexual. Así: “El protagonista, es el portador de la fertilidad, y la princesa hace para él el gesto de Iamba.”⁶⁴ Es decir, que las señales de la princesa son una provocación.

Propp concluye que estos cuentos que se complementan, revelan la magia de la risa y la significación de la misma para la agricultura en tanto que se traslada el sentido de la generación de vida en general, y de las plantas y la siembra en particular.

Como se puede observar, la teoría de la risa ritual de Propp se refleja en la cultura de los pueblos y comunidades a través de sus mitos y ritos. Siguiendo esta misma línea, me parece prudente exponer cómo se manifiesta esta clase de risa en la Antigüedad.

Es posible conocer parcialmente el papel de la risa ritual en la Antigüedad gracias al *Himno Homérico a Deméter*⁶⁵. Tal himno es la fuente más antigua que se tiene sobre las celebraciones de los Misterios de Eleusis en Grecia.

Los Misterios se desarrollaban el mes del Boedromión, es decir, a finales de septiembre y principios de octubre. Como actividad preliminar al inicio de la procesión se realizaba el *eleusinio*: el día catorce se trasladaban los objetos sagrados que participarían en

⁶²*Ibid.*, p. 78.

⁶³*Ibid.*, p. 79.

⁶⁴*Ibid.*, p. 84.

⁶⁵Homero, “Himno a Deméter” en *Himnos homéricos*, ed. y trad. de José B. Torres, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 69-111.

la peregrinación. Luego, el día dieciséis, los iniciados o *mýstai*, acudían al Falerno para el rito de purificación y a bañarse en el mar. De modo que el diecinueve (día en que iniciaba la procesión que constaba de 30 km., de Eleusis a Atenas) se invocaba a Yaco y se hacía una danza extática.

Tras realizar las acciones descritas, tenía lugar el hecho más sobresaliente con relación al presente capítulo: al llegar al límite entre Atenas y Eleusis, se realizaba el *gephyrismós* que consistía en el paso por el puente entre una ciudad y otra; durante éste, se producía un intercambio de pullas⁶⁶, denominado *aischrología*. El intercambio probablemente evocaba el papel asignado a Yambe en el mito. Finalmente, del veinte al veintitrés del Boedromión se celebraba la parte central del misterio, el rito de iniciación en el Telesterión.

Las etapas y acciones llevadas a cabo durante este rito se encuentran explicadas literariamente en el *Himno Homérico a Deméter*. El *Himno* fue compuesto en la segunda mitad del siglo VII a.C. La relación entre el mito plasmado en el texto y el rito que se llevaba a cabo, se explica como “una versión literaria de este mito y de este ritual”⁶⁷. El mito eleusino fue tratado por otros autores, entre ellos Ovidio en las *Metamorfosis* y en los *Fastos*; cabe señalar que para ambas su modelo directo fue el *Himno Homérico*.

El lugar que ocupa la risa dentro del mito, como consecuencia de señales obscenas, se justifica en el *Himno*. Dentro del mencionado texto homérico se describe que, tras el rapto de su hija Perséfone, la diosa Deméter bajó al mundo de los mortales con apariencia de anciana y llegó a Eleusis; entonces, las hijas del rey de la ciudad la invitan a servir en su casa, le proponen que sea nodriza de su hermano menor en el palacio de su padre. Una vez que llega a casa del rey Celeo, la reina Metanira le cede su brillante asiento; sin embargo, la diosa rehúsa sentarse y permanece en silencio con abatimiento:

hasta que Yambe, sabedora de discretos pensamientos,
le preparó
un sólido sitial: por encima extendió un cándido vellón.
Allí sentándose dejó caer ante su rostro con las manos el
velo;
largo tiempo, sin voz, afligida, estuvo sentada en el asiento,

⁶⁶ “Pulla” : (del port. *Pulha*). 1.Dicho con que indirectamente se humilla a alguien. || 2.Expresión aguda y picante dicha con prontitud. || 3. p. us. Palabra o dicho obscenos. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Tomo II, 23ª ed., Madrid, 2014, p. 1813.

⁶⁷Homero, *op.cit.* p.77.

y a nadie saludaba ni de palabra ni con un gesto,
sino que, sin reír, sin catar comida ni bebida,
sentada estaba consumida por la añoranza de su hija
de marcada cintura:
hasta que, con sus chanzas Yambe, sabedora de discretos
pensamientos,
con sus muchas burlas movió a la soberana sin mancilla
a sonreír, a reír y a tener buen ánimo;
ésta a ella luego, en adelante, le cayó en gracia a su
espíritu⁶⁸.

Se observa entonces que la figura de Yambe está directamente vinculada con lo que Propp apunta: las señales de desnudamiento y la relación de éstas con la fecundidad, puesto que se supone que esas “burlas” que se describen en el mito y que se emulaban en el ritual no eran otras sino las del desnudamiento. Posterior a la risa, Deméter busca cuidar al hijo más pequeño de Metanira, Demoofonte, que había sido concebido cuando la reina ya era mayor⁶⁹. Así, con respecto al papel de Yambe en el *Himno*, se menciona que:

con sus burlas, posiblemente obscenas[...] logrará que Deméter recupere el buen humor[...] La referencia a las chanzas y burlas de Yambe también se explica como prefiguración mítica de una costumbre observada en el ritual de Eleusis, el intercambio de pullas o aischrología⁷⁰

Yambe era hija de Pan y de Eco, vivía en Eleusis, en casa de Celeo y Metanira, y “debido a las bromas un tanto obscenas que hacía la joven Yambe, la diosa llegó a sonreír [...] Otras tradiciones hacen protagonista de este episodio a Baubo.⁷¹”

Se puede atisbar, con base en los planteamientos críticos expuestos, que existió también una risa ritual en la Grecia antigua y que se relacionaba con el acto de reír de Deméter plasmado en el Himno Homérico en su honor. El testimonio literario, por consiguiente, permite conocer parte de la vertiente ritual de la risa en la Antigüedad, al explicar por qué ésta tuvo lugar en la procesión a Eleusis, como parte del ritual que conmemoraba a Deméter.

Para finalizar, a partir de la información recopilada por los diversos estudiosos, concluyo de forma sucinta, lo que se afirma acerca del carácter de la risa en las diversas

⁶⁸*Ibid.*, pp. 95-96

⁶⁹Podría asemejarse en este punto a la concepción de Isaac por parte de Sarah, en la que también se presenta la risa en su vertiente ritual según Propp, y burlona según Martín Camacho (*vid.supra.*,pp. 3-5) y Le Goff (*vid.supra.*pp.18-20).

⁷⁰Martínez Falcón en Homero, *op.cit.* p. 96.

⁷¹Falcón Martínez, Constantino, Emilio Fernández Galiano y Raquel López Melero, *Diccionario de mitología clásica 2*, prolog. de Manuel Fernández Galiano, Madrid, Alianza, 2007.

épocas. En la Antigüedad se pueden distinguir dos vertientes que explican las características de la risa. Por una parte está la explicación de ésta en relación con lo cómico; la teoría de Aristóteles, que determina que la risa es un rasgo de lo humano, la imitación de lo vil, lo feo y lo desfigurado y que, dependiendo de si el humor que suscita a esa risa es amable (que aspira a entretener y divertir solamente) o injurioso (que conlleva una crítica social o mordaz y, por consiguiente, es vulgar) la risa adquirirá su significado positivo o negativo.

En esta misma línea se conoce que a partir del siglo III surgió una filosofía en que la principal búsqueda, tanto de los estoicos, de Horacio y de Plinio el Joven como, posteriormente, de Cicerón y Quintiliano, era el equilibrio entre la seriedad y la risa. Puedo especular, con base en lo planteado por los críticos, que en dado caso, la risa era vista como un desorden, un acto contrario a la prudencia que se aspiraba a alcanzar, porque era contraria a la solemnidad, la prueba del autoconocimiento y la sabiduría.

Supongo que se consideraba la risa como un arrebató porque se conoce que se alababa a un hombre por su capacidad de reprimirla. Sin embargo, la risa también tenía la capacidad de liberar tensión, tan es así que se afirma que era necesaria para relajarse y, por eso, se buscaba equilibrar ambos contrarios: seriedad y risa.

Dentro de la explicación de la naturaleza de la risa en la Antigüedad manifestada por una apreciación ritual de la misma, se puede deducir que la risa tiene un carácter mágico y apotropaico. Puesta en boca de las diosas (figuras arquetípicas de los mitos y ritos de la Antigüedad y de las culturas existentes) la risa dota de fertilidad y engendra la vida. Todo esto se ejemplifica en el *Himno Homérico a Deméter* y en los cuentos analizados por Propp

En este mismo sentido, podría ser similar a la forma como se concibe la risa en la Biblia, pues se podría interpretar la risa de Sarah de dos maneras. La primera, como lo advirtió Propp, estaría cercana a la idea de la risa como portadora de vida y, por tal motivo, como una señal de que está preñada de su futuro hijo Isaac, sobre todo considerando que Jesús le revela este “milagro” cuando ella ya es anciana para engendrar. La segunda interpretación de esta risa podría ser en un sentido cómico, pues el anuncio de su embarazo por parte de Jesús parece prácticamente una broma considerando su vejez como impedimento para concebir.

La interpretación que se hace de este pasaje en la Antigüedad también brinda atisbos de esa doble concepción del carácter de la risa: por un lado se afirma que la risa buena es la

de Abraham, esposo de Sarah, porque es de júbilo y alegría; por otro se afirma que la de Sarah es mala por ser burlona; ella se burla de Jesús por la noticia que le da, por lo que su risa lo ofende. Esta fue la interpretación que se le dio, asimismo, a lo largo de la Edad Media; probablemente ahí se encuentra una de las razones para condenar la risa: por su naturaleza ofensiva hacia lo sagrado.

En la Edad Media, dado que la principal fuente de conocimiento fue la *Biblia*, no es de extrañar que con base en ella se forjaran disquisiciones sobre el carácter de la misma. Coincido con Le Goff en que la prohibición de la risa tiene que ver con su carácter anárquico, en tanto que se relaciona con el cuerpo y la posición que éste ocupaba entre el bien y el mal, planteado en los textos de la época. La risa era imprudente porque rompía con el silencio, la solemnidad y el miedo a lo divino.

Caso aparte será la concepción bergsoniana de la risa y la aplicación de ésta por otros teóricos⁷². A mi parecer Bergson establece sobre todo una explicación física y social de la misma. La risa tiene un carácter social y cómico: será una señal de castigo a la torpeza del individuo y, por lo tanto, una forma de perfeccionamiento práctico.

De todo esto ¿qué clase de risa se presentará en Merlín?, ¿podrá ser sólo una o la significación de ésta variará?, ¿posee el sabio una risa diferente de las planteadas por estos estudios? Hipotéticamente podrían aplicarse uno o más criterios señalados para explicar el significado que tiene su risa, pero igualmente podría ser una combinación que varios de ellos en los que se reflejan estadios de su concepción divergentes.

A mi juicio, la risa se define como un fenómeno que abarca no sólo el gesto (la corporalidad de abrir la boca o mostrar los dientes) sino a su vez el sonido y la convulsión del cuerpo, lo que puede conducir a plantearse por qué motivo es particular del humano, además de ser social y liberadora. Dependiendo del contexto, la risa puede adquirir diversos significados: apotropaicos, rituales, divinos, sociales, pero unos no excluyen definitivamente a los otros sino que dependen de la perspectiva desde la que se tenga a la misma para que posea estos significados particulares.

⁷² Como el citado trabajo de Graciela Cándano sobre la seriedad y la risa en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media.

CAPÍTULO II

LA CONFORMACIÓN DEL PERSONAJE DE MERLÍN

Se puede afirmar que el personaje de Merlín se vincula fuertemente con el rey Arturo, celeberrimo monarca que ostenta toda una tradición caballeresca literaria; sin embargo, su figura trasciende por sí misma a través del tiempo, puesto que se le identifica como un emblema de la maravilla, la magia, la profecía y la locura. Las características esenciales de Merlín son la consecuencia de una larga tradición de escrituras y reescrituras a lo largo de la Edad Media, las cuales permanecieron incluso después de ésta. De modo que, los rasgos que se le atribuyen aún en tiempos modernos—iniciando con la película de Walt Disney *La espada en la piedra*, distintas series televisivas y videojuegos—no son sino un atisbo de su primitivo carácter, que fue transfigurándose a lo largo de siglos y tradiciones. He allí la importancia de su estudio: más allá de su don profético y su función de consejero real, Merlín es un personaje que por su naturaleza cambiante ha trascendido el tiempo y el espacio, erigiéndose como un estandarte del imaginario medieval y actual.

En el presente capítulo se analizará la conformación del personaje desde sus primeras apariciones literarias hasta los complejos ciclos escriturarios de los que formó parte, poniendo especial énfasis en la risa como una característica constante de su naturaleza.

Merlín forma parte de todo un proceso escriturario que ha sido analizado por varios estudiosos, quienes han dado las pautas para la configuración de los ciclos de esta materia. En sus estudios, tanto Paloma Gracia⁷³ como Santiago Gutiérrez⁷⁴, Carlos Alvar⁷⁵, Rosalba Lendo⁷⁶, Karla Xiomara⁷⁷ y Daniel Gutiérrez⁷⁸, exponen el desarrollo de la ciclificación de

⁷³ Paloma Gracia Alonso, “El ciclo de la 'Post-Vulgata' artúrica y sus versiones hispánicas”, en *Voz y Letra*, vol. 7, núm. 1, 1996, pp. 5-16.

⁷⁴ Santiago Gutiérrez García, *Merlín y su historia*, Madrid, Alianza, 1999.

⁷⁵ Carlos Alvar Ezquerro ed., *Historia de Merlín*, Madrid, Siruela, 1988, vol. I, pp. ix a xvii.

⁷⁶ Rosalba Lendo Fuentes, *El proceso de reescritura de la novela artúrica francesa: la suite du Merlin*, México, UNAM, 2003.

⁷⁷ Karla Xiomara Luna Mariscal, *El Baladro del sabio Merlín. La percepción espacial en una novela de caballerías hispánicas*, México, UNAM, 2006.

⁷⁸ Daniel Gutiérrez Trápaga, *Merlín: tradición e innovación de las novelas de caballerías castellanas*, tesis de maestría, México, UNAM, 2012.

_____, *El Diablo y lo diabólico en El baladro del sabio Merlin de 1498*, tesis de licenciatura, México, UNAM, FFyL, 2008.

la materia artúrica. Tal disposición en ciclos, aunque con ligeros cambios de un estudio a otro, resulta del modo que a continuación expondré.

Aunque en la *Historia Brittonum*, atribuida a Nennius, ya se bosquejaban parte de los acontecimientos épicos e históricos concernientes a Bretaña, los estudiosos consideran a Geoffrey de Monmouth y su obra, *Historia de regum Britanniae*(1136), como uno de los antecedentes más importantes de la ciclificación de la materia. A este historiador es a quien se debe la consolidación del mundo artúrico y, entre las características más destacadas, está la de darle nombre a Merlín y ligarlo a la figura del rey Arturo.

Posteriormente, en 1155 el escritor normando Wace traduce al francés la *Historia de los reyes de Bretaña* de Geoffrey de Monmouth, en un *roman* que se titula *Geste des Bretons* o *Roman de Brut*, y que es más bien una reelaboración libre en la que conserva lo esencial de la historia pero cambia la forma en la que trata los hechos. Con esta traducción a una lengua vulgar se difunde la literatura a ámbitos cortesanos. Luego, con la obra de Chretien de Troyes que abarca de 1165 a 1191 aproximadamente, se refleja el auge de la materia artúrica, aunque en ninguna de sus obras aparece Merlín.

Después se encuentra el precursor de la disposición cíclica de la materia artúrica, Robert de Boron, quien hacia 1200 elabora la trilogía que conforma el primer ciclo, también conocido como *Livres dou Graal*, integrado por: el *Roman de l'estoire du Graal* o *Josep d'Arimathie*, conservado completo en verso; *Merlin*, del que se conservan 502 versos y *Perceval*, perdido totalmente. Se conservan prosificaciones que no son de Boron mediante las cuales se ha reconstruido la trilogía original, éstas se agrupan en el ciclo llamado *Didot-Perceval*. De este segundo ciclo hay una prosificación del *Roman de l'estoire du Graal*, de los versos conservados del *Merlín* más una *Suite Vulgata*, y el manuscrito *Didot-Perceval*.

Después de Boron surge el ciclo conocido como *Vulgata* o *Lancelot-Graal*, compuesto entre 1225 y 1230, obra anónima que se supone fue elaborada por varios escritores. Éste se compone de: *la Estoire dou Saint Graal*, la cual retoma el *Roman de l'estoire du Graal* o *Josep d'Arimathie* y lo amplía; *la Estoire de Merlin* o *Suite Vulgate*, que comprende el *Merlin* de Boron más una continuación llamada *Suite Vulgate*; el *Lancelot en prose*, la *Quête du Saint Graal* y la *Mort Artu*.

Finalmente el ciclo de la *Post-Vulgata*, escrito entre 1230 y 1240, cuya composición tomó materiales de la *Vulgata* de Boron y del *Tristan en Prose*; sólo se conservan fragmentos en francés y versiones en otras lenguas, principalmente en portugués y castellano. De modo que el ciclo se constituye por la *Estoire del Saint Graal*, que está tomada de Boron y modificada; *la Suite du Merlin*, que comprende el *Merlin* en prosa de Boron y una continuación llamada *Suite Post-Vulgata*; y por la *Quête du Saint Graal* más una *Mort Artu* abreviada.

Como consecuencia de la falta de testimonios completos en las lenguas originales, las secciones que no se conservaron de las obras en lengua auténtica se reconstruyeron a partir de las siguientes versiones hispánicas: el *Josep Abaramatia*, que es la adaptación portuguesa de la *Estoire del Saint Graal Post Vulgata*; *El Baladro del sabio Merlin*, adaptación castellana de la *Suite du Merlin*; *A demanda do Santo Graal* y *La Demanda del sancto Grial*— adaptación portuguesa y castellana de la *Quête* y *Mort Artu Post Vulgata*.

Merlín está en todas las obras relativas a la materia artúrica, exceptuando la obra de Chretien de Troyes. Ahora señalaré brevemente las transformaciones del personaje en los textos mencionados.

2. Geoffrey de Monmouth y sus fuentes

Existen similitudes con tres personajes de origen celta que anteceden a Merlín y de los que se conservan solamente fragmentos tardíos: el Myrddin Celedonio o Merlín galo-medieval, el Lailoken escocés y el Suibhne irlandés. Xiomara Luna⁷⁹ y Santiago Gutiérrez⁸⁰, señalan la existencia de los testimonios escritos más antiguos: seis poemas galeses que permiten la reconstrucción de la leyenda en su estado arcaico.

En el *Libro Negro de Carmarthen*, datado hacia 1200 se conserva un poema en tres estrofas: el *Afallenau* o *Los manzanos* y otros dos, de los que también se tienen manuscritos tardíos pero que fueron compuestos originalmente alrededor del siglo VII: *Hoianau* o *Saludos*, y el *Cerdito e Ymmdiddan Myrddin a Taliesin* o *El diálogo de Myrddin y Thaliesin*. Otros dos poemas galeses están incluidos dentro del *Libro Rojo de Hergest* (h. 1400): el *Cyfoesi Myrddin a Gwenddydd ei Chwaer* o *La conversación de Myrddin y su hermana*

⁷⁹ Karla Xiomara Luna Mariscal, *op.cit.*, pp. 24-28.

⁸⁰ Santiago Gutiérrez García, *op.cit.*, pp. 21-29.

Gwenddydd y Gwasgargerdd Fyrddin y Bedd o *La canción entonada por Myrddin en la tumba*. Finalmente el sexto poema *Peirian Faban* o *La juventud exigente*, se preserva en un manuscrito tardío del siglo XVI.

De modo que, a partir de los fragmentos del *Affallenau*, se sabe que el Myrddin galomedieval es responsable de la muerte de los hijos de su hermana Gwenddyd, situación que ocurrió en circunstancias que no se esclarecen completamente en la historia. Gerald of Wales añade que este Merlín Caledonio, alzó la vista en la batalla y vio un terrible monstruo en el cielo, lo cual fue causa de su locura.

Myrddin, representado como un personaje del siglo VI, vasallo de Gwenddolau, posee cuatro características principales: la locura, la capacidad profética, la atracción por las manzanas y su reclusión en el bosque Celydon. Estas mismas características se observarán en los relatos escoceses e irlandeses.

En Escocia en la *Vida de San Kentigern* (siglo XIII), escrita por Joceline Furness, se presenta a una personaje llamado Lailoken que predice la muerte del rey Rederech. En la historia de *Lailoken y Kentigern*, se describe a San Kentigern como un ermitaño retirado en un desierto que se encuentra con Lailoken⁸¹, el cual es culpable de todas las muertes de una batalla en la que una visión lo hizo enloquecer y un espíritu infernal lo condenó a vivir en los bosques. Por último, *Lailoken y Meldred*, aparece como un añadido a *Lailoken y Kentigern* pues pretende explicar las causas de la muerte de Lailoken. Las tres mencionadas historias se hallan en un manuscrito tardío del siglo XV. Mientras que en Irlanda también hay tres cuentos: *El banquete de Dúin na nGéd*, *La batalla de Moira* y *La locura de Suibhne*.

El Lailoken escocés confiesa a San Kentigern que el motivo de su locura y reclusión en el bosque es consecuencia de su culpabilidad en la muerte de muchos hombres en una batalla:

In that fight the sky began to split above me, and I heard a tremendous din, a voice from the sky saying to me, "Lailochen, Lailochen, because you alone are responsible for the blood of all these dead men, you alone will bear the punishment for the misdeeds of all. For you will be given over to the angels of Satan, and until the day of your death you will have communion with the creatures of the wood" [...] So I was torn out of my own self and an evil spirit seized me and assigned me to the wild things of the Woods, as you see⁸².

⁸¹“Antes llamado Merlynium”, según Santiago Gutiérrez en *Merlín y su historia*, pp. 22-23.

⁸² Neil Thomas, “The Celtic Wild Man Tradition and Geoffrey of Monmouth’s ‘Vita Merlini’: Madness or ‘Contemptus Mundi’?”, *Arthuriana*, Essays of Merlin, Vol. 10, Núm. 1, p. 31, primavera del 2000.

Tras esta confesión, San Kentigern confiere una bendición de último minuto a Lailoken, antes de que muera a manos de algunos pastores del príncipe Meldred; tal asesinato depende parcialmente de la historia “Lailoken y Meldred”, en la que Meldred tiene prisionero a Lailoken en su castillo, éste ve una hoja en el cabello de la esposa de Meldred y le revela al príncipe que su esposa ha cometido adulterio en un árbol, por lo cual ella trama su asesinato como una venganza.

Por último, en la “Buile Suibhne”, Mad Sweeney o Suibhne era un legendario rey de Daln Araide marcado por el infortunio. Sufre secuelas por la Batalla de Magh Rath, ya que antes de esta batalla había asaltado a un santo de la Iglesia Renana y matado a uno de sus clérigos. San Ronan era defensor de la paz y, por este agravio, lanza una maldición contra Suibhne durante la batalla en la cual pierde la razón. Incluso, cuando éste quiere regresar a la corte, San Ronan hace que tenga una terrible visión: “of headless bodies and trunkless heads”⁸³ para evitar que el rey continúe persiguiendo a la Santa Iglesia.

A la pluma de Geoffrey se debe la configuración más temprana de la figura de Merlín, por eso es que las fuentes de las que pudo haber tomado la materia para escribir su obra son tan importantes. Debido a que la imagen de Merlín cambia considerablemente de la *Historia de los reyes de Bretaña* a la *Vida de Merlín* se ha investigado acerca de la diferencia de tradiciones de la que es producto cada historia, aunque el autor sea el mismo y el personaje también.

Con respecto a este cambio, Neil Thomas aclara tanto las probables tradiciones literarias de las que Geoffrey pudo haber extraído las características conferidas a Merlín en una y otra obra, como la hipotética manera en que construyó al Merlín “salvaje” que se aprecia en la *Vida de Merlín*. Al parecer, Gerald of Wales ya había distinguido dos Merlins que coexistían en la misma época, aunque su origen se remontaba a una tradición mucho más antigua:

There were two Merlins. The one called Ambrosius, who thus had two names, prophesied when Vortigern was king. He was the son of an incubus and he was discovered in Carmarthen, which means Merlins town, for it takes its name from the fact that he was found there. The second Merlin came from Scotland. He is called Celidonius, because he prophesied in the Caledonian Forest. He is also called Silvester, because once when he was fighting he looked up into the air and saw a terrible monster. He went mad as a result and fled to the forest where

⁸³ *Id.*

he passed the remainder of his life as a wild man of the woods. This second Merlin lived in the time of Arthur⁸⁴.

Se puede observar que Geoffrey utilizó uno de los merlines, el llamado Ambrosio, para su *Historia de los reyes de Bretaña*, cuyas características, enunciadas por Gerald, concuerdan perfectamente con lo relatado en la crónica. Por otra parte, el Merlín Celedonio servirá de base para la creación del Merlín de la *Vida de Merlín*; sin embargo, Geoffrey se encargará de transformarlo sustancialmente.

Se observa que el Merlín de la *Vida* de Geoffrey comparte rasgos con los personajes celtas descritos—por ejemplo la batalla como un hecho decisivo para recluirse en los bosques y perder la cordura—pero existe un cambio en la forma de relatar la historia que produce que los motivos no sean los mismos aunque se conserve la estructura; como lo expresa Thomas Neil: tendrá una gran similitud en la estructura narrativa pero una diferencia importante en la estructura moral.

La primera diferencia importante del Merlín de la *Vida de Merlín* con respecto a los personajes similares de la tradición es que Merlín no sufre culpabilidad ni lo aqueja ninguna clase de “fortuna adversa” motivada por ésta. Tampoco sufre de visiones infernales, de modo que Geoffrey suprime también el pasaje de la visión del monstruo en el cielo que aparecía en la historia de Suibhne, Lailoken y el Merlín Celedonio.

Por el contrario, Merlín es descrito desde el inicio de la historia como un “rey justo y pacífico”, benigno al pueblo de Demetia. Otro cambio sustancial relacionado con éste es que como rey, en el caso de la *Vida*, Merlín se encuentra en el lado ganador como partidario antes que como adversario de Rodarco.

Dado que no existe ningún agravio suyo hacia la Iglesia, no ha sido anatematizado ni perseguido por algún santo de ésta, ni es un exiliado o un fugitivo. Entonces se especula que la reclusión a los bosques y la naturaleza de este personaje están relacionadas con el deseo de Geoffrey de santificar su figura.

En el Merlín de la *Vida* se refleja el tópico literario del *Contemptus mundi*, que consiste en el desprecio del mundo y, sutilmente, de la fugacidad de la vida, a través del sufrimiento y el llanto; en esta lógica, Merlín es un “devoto de los bosques” que hace de éstos

⁸⁴*Ibid.*, p.27.

una especie de santuario y morada permanente donde se retira. Por tal motivo, Neil plantea que:

In many respects Merlin, with his eremical urge and his love of nature, takes on aspects of the “saints” of the Celtic Church, figures who were not formally canonised but who may be “defined historically as ascetic clerics, monks, anchorites, missionaries or leaders in establishing Christian foundations⁸⁵”.

En este sentido, su reclusión en los bosques será una característica que lo acerque a los ermitaños o a los hombres santificados, que aparecen no sólo como parte de la hagiografía celta sino también en el resto de la literatura medieval. Así, el Merlín de la *Vida de Merlín* enloquece por completo a causa de la matanza que presencié, pero es capaz de aprender de esta experiencia sangrienta y, a través de la execración del infortunio, elige la locura y el aislamiento antes que volver a tomar parte en las guerras. Por esta razón, Merlín rechaza los incentivos materiales que le brinda el rey Rodarco para volver a la corte y regresar a su cargo como rey.

En la obra de Geoffrey, Merlín no es nunca: “an ‘unholy wild man’ who has to ‘progress’ to be a ‘holy wild man’”⁸⁶, como sí se muestra en sus análogos Lailoken, Myrddin y Suibhne, ya que en sus historias siempre aparece el pecado de apoyar la guerra, rechazar a la Santa Iglesia o exiliarse y, finalmente, todas terminan con la absolución de los santos a estos reyes impíos; no así con Merlín, a quien se le confiere beatitud desde el momento en que está libre de pecado y, tras la batalla, se retira a la vida de sabiduría y contemplación.

El Merlín que se dibuja en la *Historia de los reyes de Bretaña* parece hallar sus fuentes en la *Historia Brittonum* de Nennius (siglo IX). En ésta ya aparece difusamente la figura de Merlín, bajo el nombre de Ambrosio, un niño sin padre que profetiza para el rey Vorteguirn, la cual retomará Geoffrey de Monmouth, a la par de la tradición celta de las vidas de los santos de las tradiciones de Cambria, entre otras probables fuentes, para escribir su *Historia de los reyes de Bretaña*.

Aunque la *Historia* del de Monmouth fue muy popular durante la Edad Media, tanto que incluso se conservan más manuscritos de ésta que de Beda el venerable⁸⁷, se conoce que

⁸⁵ *Ibid.*, p.34.

⁸⁶ *Id.*

⁸⁷ Carmen Orcástegui y Esteban Sarasa, *La historia en la Edad Media. Historiografía e historiadores en Europa Occidental: siglos V-XIII*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 181.

el supuesto libro en lengua británica que, a decir del propio autor, le fue proporcionado por su amigo Walter archidiácono de Oxford, y del que se limitaba a hacer una simple traducción, en realidad no existió. En su tiempo la obra del clérigo de Monmouth fue tomada como una autoridad incluso hasta el siglo XV, en que perdió credibilidad por la falta de rigor histórico⁸⁸. Se conoce que recurrió a varias fuentes, algunas de ellas con una larga tradición de crónicas y otras historias como:

De excidio et conquestu Britanniae de Gildas, la *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* de Beda, y la *Historia Britonum* atribuida a Nenio, pero también las crónicas de sus contemporáneos Guillermo de Malmesbury y Enrique de Huntingdon, diversas comunicaciones orales de Walter y de otros, el mundo clásico latino (Cicerón, Juvenal, Lucano, Apuleyo, Floro, Orosio, Estacio, Virgilio), la tradición bíblica y last, pero no least, las leyendas autóctonas y el folklore céltico⁸⁹.

Al parecer, hubo más de una objeción contra la *Historia de los reyes de Bretaña* pues se consideró más un compendio de diversos materiales y tradiciones que una historia con fuentes verificables, como evidencia Guillermo de Newburgh, quien hacia 1198 d.C. afirma que “escribe guiado por desordenado amor a la mentira y por el deseo de agradar a los britanos”.⁹⁰

Teniendo en cuenta esta diferencia sustancial entre las fuentes de una historia y otra, me detendré en las características de Merlín en cada una de ellas.

⁸⁸ *Ibid.*, p.180.

⁸⁹ Geoffrey de Monmouth, *Historia regum Britanniae*, Trad. y pról. de Luis Alberto de Cuenca y Prado, Madrid, Siruela, 1994,p. XIII.

⁹⁰ Carmen Orcástegui y Esteban Sarasa, *op.cit.*, p. XIV.

2.1 La Historia de los reyes de Bretaña

Geoffrey de Monmouth escribió tres obras en latín: *Las profecías de Merlín* (*Prophetiae Merlini*) antes de 1135, la *Historia de los reyes de Britania* (*Historia Regum Britanniae*), escrita hacia 1136, y la *Vida de Merlín* o *Vita Merlini* en 1148 o poco después.

En la *Historia de los reyes de Bretaña* la primera alusión al personaje ya contendrá parte los rasgos que le serán constantemente atribuidos a lo largo no sólo de ésta, sino del resto de testimonios, como la *Historia de Merlín* y parcialmente en los *Baladros*. Cuando el tirano rey Vortegirn no puede construir una torre para defenderse de los sajones, consulta a sus magos y éstos le hablan de Merlín, sin conocerlo aún: “le dijeron que buscarse un muchacho sin padre y que, una vez encontrado, lo matase, regando la argamasa y las piedras con su sangre.”⁹¹

Como se observa, la primera característica de Merlín es que no tiene padre. Luego se indica en qué lugar lo hallan los enviados del rey por primera vez: “llegan a una ciudad que más tarde se llamó Carmarthen y, viendo allí jugando a unos muchachos junto a la puerta de la ciudad se acercaron a verlos jugar”⁹². Esos niños resultan ser Merlín y un tal Dinabucio, quien confirma que Merlín no tiene padre, pero son los transeúntes los que reiteran a los mensajeros que “nadie sabía quién era su padre, pero su madre era hija de un rey de Demecia y vivía en esa misma ciudad en la iglesia de San Pedro, junto a varias monjas”⁹³. Se puede ver esbozado el motivo de la madre “casta” del personaje, que ya para la *Historia de Merlín* y los *Baladros* cobrará mayor peso como parte de la explicación de la esencia del mismo.

Los mensajeros de Vortegirn le ordenan al gobernador de la ciudad, en nombre del rey, que envíe a Merlín y a su madre hasta donde está Vortegirn. Éste los recibe y, cuando le pregunta a la madre del muchacho, quién es el padre, la respuesta lo deja estupefacto:

No conocí a nadie que me hiciera este hijo. Sólo sé una cosa, y es que, mientras me hallaba en mis habitaciones con mis doncellas, solía visitarme alguien bajo la apariencia de un joven muy gentil. A menudo, estrechándome entre sus brazos, me besaba. Tras haber estado conmigo un breve espacio de tiempo, desaparecía súbitamente, de manera que no podía verlo más. Muchas veces, también, cuando yo estaba sentada sola, hablaba conmigo pero sin hacerse visible. Después de haberme frecuentado de ese modo bastante tiempo, se unió a mí muchas veces, como un hombre lo hace, y me dejó embarazada. Que tu inteligencia decida, mi señor, quién engendró en mí este muchacho, pues no he conocido ningún otro varón⁹⁴.

⁹¹ Geoffrey de Monmouth, *op.cit.*, 1994, p. 106.

⁹² *Id.*

⁹³ *Ibid.*, p.107.

⁹⁴ *Id.*

El problema del engendramiento de Merlín aquí planteado parece muy transparente si se le analiza: la madre afirma que el muchacho gentil se unió a ella “como un hombre lo hace”, por lo que dejaría claro, a mi parecer, que se engendró de una cópula como naturalmente ocurre; aunque parece contradictorio considerando que ella afirma que no tiene padre, aunque en realidad sí lo tuvo pero no acierta a decir quién fue. A esta cuestión del origen de Merlín, volverán a insistir casi todas las obras que tratan sobre él, en el caso particular de ésta, queda relativamente explicada por el personaje Maugancio, quien afirma:

He leído en los libros de nuestros sabios y en numerosas historias que muchos hombres han sido concebidos de semejante forma. Como afirma Apuleyo en su tratado *De deo socratis*, habitan entre luna y tierra ciertos espíritus a los que llamamos demonios íncubos. Participan de la naturaleza de los hombres y de los ángeles y, cuando quieren, adoptan figuras humanas y cohabitan con mujeres⁹⁵.

En la Antigüedad un *daimon* en estricto sentido era concebido como un espíritu, despojado de esa carga negativa o diabólica que posee posteriormente. De este modo el de Monmouth se limita a explicar la manera en que se concibió Merlín.

El sabio desconoce el motivo por el cual los llevaron a él y a su madre ante Vortegirn, y cuando éste le explica que fue por orden de los magos, Merlín le pide que los traigan a su presencia para demostrar que mienten. Cuando éstos acuden ante él, Merlín afirma saber qué hay bajo los cimientos de la torre y que impide que se mantenga en pie; ellos enmudecen ante su sabiduría, aterrorizados. En este punto, se conocen dos de las características del personaje: la superioridad de su conocimiento por encima de los magos y su segundo nombre: Ambrosio.

Se suscita entonces la explicación acerca del significado de los dragones dentro de las dos piedras huecas que son la razón por las que la torre se cae y esta explicación es, asimismo, el pretexto mediante el cual el autor introduce las profecías de Merlín, que ya había terminado de redactar un poco antes de 1135, aunque aclara no son más que el resultado de “trasladar de la lengua británica a la latina las *Profecías de Merlín*”⁹⁶. Se sucede entonces una larga y misteriosa profecía que involucra el poder regio y el rumbo de Bretaña.

⁹⁵ *Ibid.*, p.108.

⁹⁶ *Ibid.*, p.109.

Es de destacar que la profecía es precedida no por la risa sino por el llanto: “Merlín al punto, estalló en lágrimas y, abandonándose a un trance profético, dijo:”⁹⁷. Entonces el personaje usa un lenguaje críptico lleno de alegorías tanto de animales como de criaturas maravillosas que no se preocupa en explicar sino que simplemente enuncia.

Como se observa, Merlín aparece en la *Historia de los reyes de Bretaña* inicialmente como profeta de un rey tirano, Vortegirn; pero una vez que los hermanos Aurelio Ambrosio y Úter Péndragon, auténticos herederos del poder, han recuperado el reino y Aurelio se disponga a construir un monumento en memoria de los barones y príncipes traicionados por la tiranía, se ensalzaré su ingenio.

A propósito de la empresa de dicho rey, el arzobispo mismo reconoce en Merlín una sabiduría inigualable y aconseja a Aurelio: “Si existe alguien capaz de llevar a cabo tu proyecto ese es Merlín, el profeta de Vortegirn. No hay, en mi opinión, otro hombre de tu reino de tan claro ingenio, ya en la predicción del futuro, ya en el diseño de artificios mecánicos”⁹⁸.

Cuando Aurelio lo manda a buscar para que lo ayude en su propósito, se sabe que Merlín se encuentra frecuentemente en territorio de los Gewiseos, junto a la fuente de Gálabes, lo cual es significativo si se considera una probable intertextualidad con la otra obra de Geoffrey de Monmouth, la *Vida de Merlín*, en que frecuentemente el personaje aparece relacionado con las fuentes aunque, como se verá, las características que lo definen tendrán un cambio sustancial en esa otra obra.

Al punto, los mensajeros lo llevan ante el rey y se le describe más bien con un carácter de solemnidad. En el momento en el que el rey lo recibe con alegría y le ordena que le revele el futuro, con el deseo de escuchar maravillas, Merlín dice: “Misterios de ese género no deben ser revelados, salvo en casos de extrema necesidad. Si yo lo diera a conocer a la ligera o para hacer reír, el espíritu que me inspira guardaría silencio y no me asistiría cuando me fuere menester”⁹⁹.

⁹⁷ *Ibid.*, p.110.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 130.

⁹⁹ *Ibid.*, p.131.

Claramente, en esta obra la gravedad es más propia de la naturaleza de Merlín que la risa o la jocosidad. Un espíritu es el que inspira su profecía y éste merece la prudencia y la solemnidad para poder manifestarse, incluso el llanto, como se hizo patente en el vaticinio a Vortegirn. La profecía no tiene el fin de entretener o de hacer reír al rey y a los que la escuchan, sino que es seria.

La ausencia de una naturaleza mágica intrínseca al personaje¹⁰⁰ se patentiza en un principio, cuando éste aconseja al rey con respecto al monumento que proyectaba construir, aunque más adelante en el texto se le designe como “mago”. Merlín le dice a Aurelio que debe enviar por el Círculo de los Gigantes, en el monte Kilarao en Hibernia, pero asegura que las enormes piedras no pueden ser movidas a menos que los hombres combinen “la inteligencia y el talento artístico”¹⁰¹. De ser así, las piedras se mantendrían como un monumento eterno, evidenciando que no es necesaria la magia sino la inteligencia. Y lo recalcará en el momento en que acompaña a los hombres del rey a mover las piedras y ordena: “Poneos a la obra, muchachos, y comprobad si puede más la inteligencia que la fuerza, o viceversa, a la hora de mover las piedras”¹⁰².

Sin embargo, la gravedad de Merlín se volverá a resaltar, precisamente vinculada al objetivo del traslado de las rocas, tanto, que inclusive censura la risa del rey Aurelio ante su consejo. Al monarca le parece absurdo tener que llevar piedras de tan lejos para el monumento, argumentando que en su reino las hay y ríe, por lo que Merlín repone:

Cesa ya tu risa frívola, rey. Lo que he dicho no tiene gracia. Esas piedras son mágicas y tienen diversas propiedades medicinales. Antaño los gigantes las transportaron desde las más remotos confines de África y las depositaron en Hibernia durante el tiempo que habitaron ese país¹⁰³.

El único pasaje en el que el sabio ríe es cuando los hombres del rey no logran mover, por medio de la fuerza, ni un ápice de las piedras y, al verlos, Merlín “se echó a reír y dispuso sus propios mecanismos. Al final, después de aparejar lo necesario, abatió las piedras con la

¹⁰⁰ Salvo el espíritu que le permite profetizar, su prodigio radica en sus conocimientos. Sin embargo, como señalé párrafos arriba sí posee una naturaleza sobrenatural por su origen como hijo de un íncubo y una mortal.

¹⁰¹ *Id.*

¹⁰² *Ibid.*, p.133.

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 131-132.

mayor facilidad de mundo”¹⁰⁴. De modo que Merlín ríe por las desventuras de los hombres, consecuencia de su ignorancia, mientras que él, al poseer el conocimiento, no requiere de la fuerza para llevar a cabo su cometido ni pasa desventuras.

Por otra parte, Merlín sí ocupa “drogas” para ayudar al rey Úter a satisfacer el gran deseo sexual que siente por Igera, esposa del duque Gorlois:

Para dar cima a tu deseo, deberás servirte de artes nuevas para tu tiempo e inauditas. Con mis drogas sé cómo darte la apariencia de Gorlois, de manera que en todo le asemejes a él. Si haces lo que te digo, te convertiré en un doble perfecto del duque, y a Ulfín en réplica exacta de su camarada Jordán de Tintagel. También yo cambiaré de forma y me uniré a la expedición¹⁰⁵.

Se puede observar, entonces, que la figura de Merlín estaría emparentada con la de un alquimista o con la de un mago que usa hierbas, sin embargo, no hay una magia que le sea connatural, como sí se observará en otras narraciones posteriores.

Las otras facetas de Merlín están ligeramente señaladas por los sustantivos con los que se le tilda. Por una parte, en el capítulo de las rocas mágicas, se le señala como mago al servicio del rey: “El mago obedeció y las plantó en el círculo, en torno a los sepulcros, de la misma manera en que se encontraban dispuestas en el monte Kilarao en Hibernia, demostrando que la inteligencia puede más que la sola fuerza”¹⁰⁶.

Se le reconoce, asimismo, como profeta virtuoso: “No obstante, si el profeta Merlín toma cartas en el asunto, pienso que con su ayuda podrías conseguir tu propósito”¹⁰⁷. Asimismo se le considera como consejero bélico, aunque no participe directamente en las batallas, esto se conoce porque cuando Úter recurre a los sabios en Cambria para que le expliquen el significado de una estrella prodigiosa que había aparecido en el cielo, Merlín se encuentra entre esos sabios dado que “había acompañado al ejército como asesor bélico”¹⁰⁸.

Finalmente, en la última aparición de Merlín dentro de la historia, se muestra de nuevo su llanto precediendo a la profecía: “Cuando estuvo en presencia de su caudillo y le fue transmitida la orden de desentrañar el misterio de la estrella, prorrumpió en llanto y después,

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.133.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.141.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.134.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.141.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.136.

recobrando el ánimo, exclamó: «¡Ah, irreparable pérdida! ¡Ah, pueblo huérfano de Britania![...]»¹⁰⁹.

Así, el llanto parece funcionar como una reacción que indudablemente precede a la profecía pero que, en este último caso, también se explica por la tristeza que Merlín siente al conocer el desolador futuro de Bretaña y las causas de este infortunio venidero, entre ellas el desprecio de la Fe cristiana por parte de los bretones.

2.2 Vida de Merlín

Por otra parte en la *Vida de Merlín*¹¹⁰, tercera y última de las obras de Geoffrey de Monmouth, Merlín es descrito como un britano famoso y respetado que llegó a ostentar el poder regio, al tiempo que se le atribuyen características de adivino: “Era rey y era adivino, daba leyes a los pueblos soberbios de Demetia y a los grandes les predecía lo por venir”¹¹¹. Aparece en el tiempo en que Peredur, caudillo de los venedotos, guerreaba contra Güenoloo, quien regía los reinos de Escocia.

Que el personaje se muestre como un rey sensible, pese a su naturaleza guerrera, lo demuestra el pasaje en que acompaña en la batalla a Peredur y a su aliado Rodarco, rey de los Cumbros. Allí, tres hermanos del rey lo acompañaban y pelearon muy ferozmente en la batalla; sin embargo, son derribados y muertos. La anterior situación suscita en Merlín un gran sufrimiento: “te llenas de dolor y vas por todo el campo derramando tristes lágrimas, y a grandes voces vas diciendo: «¿Pudo, en fin, tanto dañarme la suerte enemiga que haya podido quitarme compañeros tales, a los que ya tantos reyes, tantos reinos lejanos temían?»”¹¹²

El llanto será un elemento que aparecerá frecuentemente en el Merlín de la *Vida* cuando se encuentra fuera de sí; no en vano será una de las primeras acciones que tendrán lugar para describirlo: “así por entre las compañías va llorando con lágrimas que se le saltan de los ojos, así plañe sin cesar por los muertos”¹¹³.

¹⁰⁹ *Id.*

¹¹⁰ Geoffrey de Monmouth, *Vida de Merlín*, trad. de Louis C. Perez Castro, prolog. de Carlos García Gual, Madrid, Siruela, 1986.

¹¹¹ *Ibid.*, p.5.

¹¹² *Ibid.*, p.6.

¹¹³ *Id.*

Los britanos finalmente vencen a los escotos y después de que los tres reyes tan amados por Merlín son enterrados, éste continúa en duelo. No deja de derramar llanto y “llena de polvo sus cabellos, y rasga sus vestiduras, y echándose a tierra en ella se revuelca”¹¹⁴. De modo que, aunque Peredur, los nobles y caudillos procuren consolarlo, el llanto y el gran dolor se prolongan durante tres días sin cesar y, además, rechaza los alimentos.

En este punto, el personaje experimenta una transformación aún más importante; ya no sólo se entristece y llora sino que súbitamente enloquece y resuelve marcharse a los bosques, como hombre salvaje: “huye al interior del bosque, procurando que nadie sepa su marcha”¹¹⁵. Merlín se convierte entonces en un *homo silvester*, que se complace en esconderse en el bosque, se olvida de sus parientes, de sí mismo y del mundo civilizado para apartarse y vivir como un animal. Sin embargo, al llegar el invierno, su naturaleza cambia nuevamente: se muestra lloroso y quejumbroso por no encontrar alimento ni resguardo.

Se conoce entonces que tiene una hermana de nombre Ganiada; ésta es esposa de Rodarco, a quien Merlín acompañó, junto con Peredur, en la batalla. Ella se dolía de la desgracia de su hermano y envía a sus servidores a los desiertos más lejanos a buscarlo para hacerlo regresar. Uno de ellos va al bosque Calidón, donde habita Merlín, y lo encuentra cerca de la fuente en la cumbre de uno de los montes del bosque, quejándose de la naturaleza inclemente. Merlín es descrito como un loco que debe ser amansado por la música de la cítara del enviado de su hermana; curiosamente este atributo relacionaría la naturaleza de este personaje con la del ciervo, que también es amansado por la música de la cítara¹¹⁶.

El enviado canta sobre las penas de Güendolena, una mujer hermosa proveniente de Gales y esposa de Merlín, quien llora porque no sabe de él; el adivino siente simpatía por la melodía y repentinamente recobra el sentido: “Cobra al fin la memoria de sí y recuerda que solía él ser Merlín, se espanta de sus locuras y las aborrece. Vuélvele el sentido, vuélvele la clara mente de otros tiempos, muévele el amor a la familia y gime al oír los nombres de su hermana y de su esposa”¹¹⁷.

¹¹⁴ *Id.*

¹¹⁵ *Ibid.*, p.7.

¹¹⁶ Como se puede observar en L. Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, ed. de José de Olañeta, trad. de Francesc Gutiérrez, Barcelona, Sophia Perennis, 1997, pp. 241-260.

¹¹⁷ *Ibid.*, p.11.

Merlín y el enviado regresan juntos al palacio del rey Rodarco; sin embargo, cuando en la corte la cantidad de personas que acuden a su presencia le evocan la imagen del ejército, enloquece nuevamente y desea volver al bosque. En ese momento se reafirma el carácter asceta del vate, pues cuando Rodarco trata de convencerlo mediante riquezas, Merlín las repudia y alaba la riqueza natural: “Llévate contigo, rey Rodarco, todo: a mí me ha de tener la selva de Calidón, rica en nueces; que yo quiero más que todas las demás cosas.”¹¹⁸.

Ante tal necesidad, lo prenden con una cadena para evitar que se marche y queda tan triste que no ríe¹¹⁹: “callado, borrando toda animación, que no ha de proferir palabra ni mostrar en él risa”¹²⁰. Por tal motivo, llama la atención que después de esa gravedad, súbitamente rompa a reír en el momento en el que el rey Rodarco le quita una hoja del cabello a Ganieda: “El adivino vuelve a esto sus ojos y rompe a reír; atrayendo la atención de todos los presentes, admirados porque saben que se ha negado la risa”¹²¹.

Como consecuencia de la risa, se observa un elemento que estará constantemente en ésta y otras obras señaladas más adelante y es el cuestionamiento acerca de la risa de Merlín: “el rey se admira y pregunta al loco por qué tan de repente ha soltado la risa, y añade a sus palabras muchos ofrecimientos de regalos”¹²². Merlín se niega a explicar su risa, hasta que le conceden regresar al bosque de Calidón, entonces afirma:

He reído: porque por una misma acción has sido al mismo digno de alabanza y de reproche. Cuando hace poco quitaba la hoja que la reina llevaba sin saberlo en los cabellos, te hacías más fiel a ella que ella te lo era a ti cuando fue bajo los árboles donde el adúltero fue a

¹¹⁸ *Ibid.*, p.12.

¹¹⁹ M. Gaster considera las principales características de la leyenda de Merlín y pretende examinarlas a través de los restos literarios de tiempos antiguos; de modo que analiza la personalidad, el contexto y la biblioteca de sus autores para encontrar un vínculo entre las fuentes orientales que llegaron a éstos mediante la literatura religiosa de la época. Gaster se centra en un cuento de origen rumano titulado: “Como aconteció que el Arcángel Gabriel sirvió a un Abad por treinta años” y señala las similitudes de la actuación del Arcángel, sobre todo las relacionadas con la risa de éste tras un periodo de solemnidad ininterrumpida y la explicación que da sobre ésta el mismo Gabriel. En este caso, el Arcángel es análogo a la figura de Merlín pues ríe tras haber permanecido sin hacerlo durante esos treinta años y su risa está relacionada con la profecía. Tal cuento formaba parte de un antiguo manuscrito rumano, con los milagros de la Virgen María y San Nicolás. El origen de éste se remonta, directa o indirectamente, a una fuente griega que mediante intermediarios eslavos pudo haber llegado a Inglaterra. Aunque el resto de su teoría ya fue superada, aporta un posible rastreo de este motivo en tradiciones más antiguas. (*vid.* M. Gaster y Jessie L. Weston, “The Legend of Merlín”, *Folklore*, vol. 16, núm. 4, diciembre de 1905, pp. 407-427.)

¹²⁰ Geoffrey de Monmouth, *op.cit.*, p.12.

¹²¹ *Id.*

¹²² *Ibid.*, p.13.

encontrarla y holgó con ella. Y mientras estaba tendida en el suelo, en los sueltos cabellos se enredó una hoja que allí estaba caída y que tú sin saber nada le quitaste¹²³.

A través de esta explicación que Merlín brinda de su risa, se observa la misma, como un antecedente de la profecía, pero también quizá ligada a lo cómico que pudo resultar para el adivino que el esposo cornudo no se percata del ridículo que hace cuando le quita la hoja del cabello a su amada. Existe, a mi parecer, una mofa de Merlín hacia la ingenuidad sobre la desgracia del rey Rodarco.

La hermana de Merlín niega la acusación y para probar que miente trae a un muchacho que hace disfrazar con diferentes ropas cada vez que Merlín predice su muerte, de tal forma que predice tres muertes diferentes para el mismo¹²⁴: el marido le cree a ella al ver tal confusión. Merlín se marcha, incluso ante los ruegos de Güendolena, a quien exhorta a buscar un nuevo marido, aunque cuando esto ocurre, Merlín mata al recién desposado con el cuerno del ciervo en el que cabalgaba.

Tras matar al nuevo marido de su esposa, Merlín trata de huir nuevamente al bosque, pero logran apresarlos y se repite el comportamiento de tristeza: “y pugna por romper sus ataduras, y se niega a reír, y rechaza comida y bebida, y con su tristeza entristece a su hermana”¹²⁵. Rodarco resuelve sacarlo del palacio para tratar de aliviar su tristeza y es en ese momento en el que se suscita nuevamente la risa, tras la gravedad inicial del adivino.

Cuando encuentra un mendigo fuera del palacio rompe a reír, luego camina, se detiene y “se para a contemplar a un joven que está comprando suelas de repuesto para sus botas nuevas. De nuevo rompe entonces a reír”¹²⁶. De manera que, como todo el mundo lo contempla reír, decide marcharse de las calles y pretende regresar al bosque pero lo llevan al palacio.

Una vez allí, los criados le cuentan a Rodarco que Merlín rio nuevamente en dos ocasiones y, a raíz de esta situación, surge nuevamente el cuestionamiento sobre su risa:

¹²³ *Id.*

¹²⁴ Con respecto a este motivo de la predicción de las tres muertes, se ha realizado un rastreo en tradiciones orientales que recoge en su artículo María Alejandra Ordoñez Cruickshank, “La risa de Merlín”, Seminario de Estudios Interdisciplinarios Medievales.

Consultado en: <http://siem.filos.unam.mx/?p=702>, fecha de consulta: 23/08/2017.

¹²⁵ *Ibid.*, p.19.

¹²⁶ *Id.*

“queriendo saber qué era lo que con su risa significaba, manda prontamente que allí le suelten sus ataduras, concediéndole retornar a sus ya familiares espesuras si explica sus risas”¹²⁷. Aquí al parecer, ya la risa se sobreentiende como un símbolo de sabiduría, en tanto que el rey presupone que ésta es consecuencia de un hecho que Merlín conoce y él no; es decir, es preámbulo de una profecía que le permitirá acceder a ese conocimiento que hasta entonces ignora. Después de ser liberado Merlín explica:

Tu portero estaba sentado ante las puertas con raídas vestiduras, y como indigente rogaba a los que por allí pasaban que le hicieran limosna con la que comprar ropas. Y al mismo tiempo era él rico secreto, porque debajo de su persona tenía ocultos montones de dineros. Y por eso me reí: remueve la tierra que hay debajo de él, has de encontrar monedas mucho tiempo guardadas [...] Vi a un hombre que estaba comprando calzado y suelas de repuesto para cuando las botas que acababa de comprar estuvieran ya descocidas y agujereadas por el uso. Y también de eso me reí, que el desgraciado no va a tener tiempo de gastar las botas y menos las suelas, porque se ha ahogado y flota ya hacia la orilla. Si no me crees, vete a ver: verás.”¹²⁸.

Todo lo profetizado resulta verdadero. En cierto modo, la risa de Merlín tiene un dejo de burla ante los desdichados que ha contemplado, a los que se les avecinan desgracias futuras que desconocen por completo. La risa del sabio estaría también incentivada por lo cómico suscitado mediante la ironía de los hechos: un pobre sentado sobre abundante riqueza y unas suelas nuevas para unas botas que nunca serán desgastadas por quien las compra. Esto se puede suponer porque en profecías posteriores, relacionadas con Bretaña y su destino regio, donde no se aprecia esa ironía, Merlín no ríe.

Es vital recalcar que Merlín, en la faceta en que lo presenta el de Monmouth en la *Vida de Merlín*, como un loco, guardará relación con los elementos que caracterizan a los hombres locos (mismas que, a su vez, en ocasiones, se comparten con la figura de los hombres salvajes). Merlín loco y salvaje no sólo se reirá de otros por su ingenuidad, y la risa no sólo acompañará la profecía, sino que admirará cómo la gente se burla de otros locos porque éstos provocan risa.

Lo anterior se muestra en el momento en que Merlín recobra el juicio gracias a un fuente nueva que derrama líquidos puros, la cual brota al fondo del valle donde vive el adivino. Tras beber de sus aguas y recuperar “milagrosamente” la razón; Merlín profiere

¹²⁷ *Ibid.*, p.20.

¹²⁸ *Id.*

numerosas alabanzas al “Padre altísimo” y en este punto, llega un loco que “con terrible clamor llenaba el bosque y los aires, y como fiero jabalí espumeaba amenazante”¹²⁹. Por este pasaje, considero que la figura del loco pudo haber sido similar a la del bufón, puesto que la gente, que se había allí reunido a ver brotar la fuente en el valle, deseaba que el loco los hiciera reír, como si de un entretenimiento se tratara: “Lo atrapan al punto y le obligan a sentarse con ellos para reírse con sus dichos”¹³⁰.

Resultará que el loco es un viejo amigo de juventud de Merlín, llamado Maeldín, y el vate desea que también beba el agua de la fuente para recuperar el juicio. Merlín afirma que aquél perdió la razón porque comió una manzana que había sido preparada para él por una mujer que lo amaba, a la que no correspondió y, en venganza, deseaba que enloqueciera. Se sabe que a Merlín, como a las figuras literarias antiguas a las que los autores lo emparentan¹³¹, está vinculado al árbol de manzanas, como se evidencia en esta narración; de modo que, al parecer, el profeta se siente culpable por la locura de su amigo.

Así termina la *Vida de Merlín*: Ganieda, Merlín y sus amigos Telgesino y Maeldín se quedan a vivir en los bosques para servir al Señor; además, las facultades adivinatorias del personaje le son transmitidas a su hermana Ganieda.

El motivo de la risa en ambas obras, o más específicamente, el matiz entre la risa y el llanto, será una de las importantes diferencias entre el Merlín que es descrito en una y otra. En la *Historia de los reyes de Bretaña* Merlín tiene un carácter preponderantemente solemne que reprueba la risa, afirma que sus vaticinios no son para entretener, puesto que el espíritu que le inspira la profecía no se presta a diversiones; sólo ríe al comprobar que su sabiduría es superior a la fuerza de quienes pretenden transportar las piedras mágicas y su preámbulo profético es el llanto. Mientras que, por otra parte, en la *Vida de Merlín* se observa que el personaje se enriquece con la tradición del hombre salvaje, el loco y, probablemente, el santo¹³²; además, posee una naturaleza más jocosa que contrasta, mediante el tópico del *Contemptus mundi*, con el llanto.

¹²⁹ *Ibid.*, p.46.

¹³⁰ *Id.*

¹³¹ Los más destacados: Lailoken, Suibhne y Myrddin.

¹³² Pues al recluirse en los bosques, huir de la humanidad y encerrarse en cuevas son características también de los eremitas y hombres santos como lo señaló someramente Neil Thomas y Philippe Walter.

Se puede concluir entonces, que Geoffrey de Monmouth, construye dos facetas diferentes de Merlín a partir de la añadidura y asimilación de éstas y su imaginario propio. Estas facetas atribuyen características divergentes al personaje y serán la base de escritores posteriores.

2.3 El *Roman de Brut de Wace*

El *Roman de Brut de Wace*¹³³, como se señaló antes¹³⁴, pretende ser una traducción de la *Historia de los reyes de Bretaña* de Geoffrey de Monmouth pero en realidad se trata de una versión libre de ésta. Tal circunstancia explica la gran similitud de sus episodios y el marcado sentido de crónica que posee.

En este texto se focaliza la figura del rey Arturo y la de los caballeros de la Mesa Redonda, el rumbo del poder regio y de la nación de Bretaña; como señala Mario Botero, esta obra presenta características de la literatura épica y se inserta, como la de Geoffrey, en un contexto con pretensiones historiográficas.

No es de extrañar, teniendo en cuenta lo establecido, que en el *Roman de Brut*, la figura de Merlín aparezca únicamente con la función de interceder para que la concepción de Arturo sea posible. De modo que lo único que Wace retomará del Merlín descrito en la *Historia de los reyes de Bretaña* será el episodio, prácticamente idéntico, en el que Ulfino aconseja al rey Úter pedirle ayuda a Merlín para cumplir el propósito de yacer con la reina Igerne.

Merlín accede a ayudarlo y explica su propio poder: “Yo sé cómo cambiar la apariencia de un hombre y hacer de un ser otro: hago que un hombre se parezca a otro y que luzcan idénticos. Así que te daré sin falta el cuerpo, el rostro, el comportamiento, el modo de hablar y la apariencia del conde de Cornualles”¹³⁵. Suceden los hechos tal como están planeados y “Merlín realizó sus encantamientos: les cambió el rostro y los vestidos al rey y sus compañeros, y por la tarde entraron en Tintagel”¹³⁶. La reina Igerne, pensando que era su

¹³³Mario Botero García ed., *Libro del rey Arturo. Según la parte artúrica del Roman de Brut de Wace*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2007.

¹³⁴ *vid.supra.* pp. 32-34.

¹³⁵ *Ibid.*, p.48.

¹³⁶ *Id.*

marido, yace con el rey Úter y concibe a Arturo; la diferencia en esta historia es que concibe también a Ana, la hermana del rey, la cual nunca es mencionada en la obra de Geoffrey.

La historia continúa sin que vuelva a aparecer el sabio, en cambio, como ocurre también con la obra del de Monmouth, se incorporan otros clérigos y monjes sabios que vaticinan al rey e incluso una Sibila que profetiza sobre las batallas futuras. La figura de Merlín se ve aquí bastante menguada puesto que aparece sólo con el propósito de que aparezca en escena Arturo, cuyo valor y destreza militar serán el tema principal de la obra.

Sólo al final se hará una última mención a Merlín y será también en relación con Arturo y, retomando lo establecido por Geoffrey, con respecto a la muerte poco esclarecida del famoso rey:

Maestro Wace, que compuso este libro, no quiere decir nada más sobre el fin de Arturo que no dijo Merlín el profeta. Merlín dijo de Arturo, y con razón, que su muerte sería dudosa. El profeta dijo la verdad: desde entonces siempre se ha dudado, y se dudará, si el rey está muerto o está vivo. En verdad, él se hizo llevar a Avalón en el año quinientos cuarenta y dos después de la Encarnación¹³⁷.

Wace se limita entonces a utilizar el personaje de Merlín con el fin de mitificar la figura de Arturo; su muerte o su desaparición teñidas de misterio, y su posible regreso, se autentifican mediante la profecía que Merlín ya había dado en la obra del de Monmouth y aquí se retoma. Sin embargo, no habrá innovaciones destacadas con respecto a la naturaleza del sabio.

2.4 Merlín en la obra de Robert de Boron

Entre el *Roman de Brut* de Wace y la *Historia de Merlín* perteneciente a ciclo de la *Vulgata*, se encuentra la obra de Robert de Boron. Este borgoñón escribió entre 1191 y 1212, pero de su obra original en verso sólo se conserva el *Joseph d'Armathie* que relata el origen del Grial, y los primeros 502 versos de un *Merlín* en un manuscrito de finales del siglo XIII en la Biblioteca Nacional de Francia.

Por otra parte, se le atribuye una trilogía escrita algunos años después, constituida por la *Estoire dou Graal* prosificación del *Joseph d'Armathie*, el *Merlín* completo y un *Perceval*. Este conjunto de obras narra la historia del Grial, su origen y recorrido hasta llegar a Occidente, trasladado por José de Arimatea, hasta su conquista en la época de la caballería

¹³⁷ *Ibid.*, 112.

artúrica. Así, *Merlín* en este ciclo es el puente entre las dos etapas: el origen con José de Arimatea y la posterior búsqueda y conquista del Grial en tiempos de Arturo.

La aportación más significativa que se evidencia en esta obra respecto al personaje de Merlín es la carga religiosa que se le atribuye, además es ligado definitivamente al mundo artúrico; por lo que se convierte en:

el instrumento divino encargado no sólo de predecir la suprema aventura, sino también de preparar la llegada del reino elegido a su cumplimiento. Su misión será organizar el curso de los acontecimientos según los designios divinos: la pacificación del reino bretón, el nacimiento y la elección de Arturo y la fundación de la Mesa Redonda.¹³⁸

Con la función de llevar a cabo estos designios divinos se elabora la construcción de Merlín previa a la *Historia de Merlín*, que se verá en el apartado siguiente.

2.5 La *Historia de Merlín*

El ciclo de la *Vulgata* o *Lancelot-Graal*, compuesto entre 1225 y 1230, es una obra anónima que se especula que fue escrita por varios autores, la cual se compone de la *Estoire dou Saint Graal*, la cual retoma el *Roman de l'estoire du Graal* o *Josep d'Arimathie* y lo amplía; la *Estoire de Merlín* o *Suite Vulgate*, que comprende el *Merlin* de Boron más una continuación llamada *Suite Vulgate*; el *Lanceloten prose*, la *Quête du Saint Graal* y la *Mort Artu*.

Para la obra que aquí analizaré brevemente, la *Historia de Merlín*, debo recalcar que ésta es en realidad el *Merlin* de Robert de Boron más una continuación conocida como *Suite Vulgate*, debido a que “el libro de Robert no llegaba hasta más allá del coronamiento de Arturo”¹³⁹ por lo que se la añade la *Suite Vulgate*. De manera que, los episodios posteriores a esta coronación son en realidad lo que constituye el ciclo de la *Vulgata*.

Uno de los principales rasgos distintivos de esta obra con respecto a las precedentes es que en ésta el personaje de Merlín ocupa el papel central dentro de la trama. La figura de Merlín juega varios roles; ya no sólo destaca el poder de su profecía y sabiduría, que también son emblemáticos de su naturaleza, sino que mediante el juego de disfraces y cambios de apariencia física, su función a lo largo de los acontecimientos amorosos, cortesanos y

¹³⁸ Rosalba Lendo Fuentes, *op.cit.*, p. 16.

¹³⁹ Santiago Gutiérrez García, *op. cit.*, p. 135.

aquellos que reflejan su reclusión en los bosques, es primordial para el desarrollo del resto de los personajes.

Las batallas, el destino y la sucesión al trono del reino de Bretaña antes mediadas principalmente por la estrategia guerrera de Úter, Arturo o de los reyes en turno que las narraciones de Geoffrey y Wace mencionan, ahora estarán en manos de Merlín. Él tendrá la función de avivar los ánimos del ejército cristiano liderado por Arturo, de avisar cuando algún noble caballero de la Mesa redonda se encuentre en peligro de muerte para que el resto vaya a su auxilio y de prevenir los ataques sorpresivos de los adversarios.

A su vez, se patentiza la naturaleza enamoradiza del adivino de forma mucho más contundente de lo que podría haberse observado en la *Vida de Merlín*, cuando rechaza a su esposa Güendolena, y ausente en la *Historia de los reyes de Bretaña* y en el *Roman de Brut*.

Merlín será prácticamente el hilo conductor mediante el cual la narración amalgame una serie de episodios que pertenecen a las tradiciones que le anteceden y que enriquecen lo que el de Monmouth y Wace consideran en segundo plano, para otorgarles una relevancia mayor, como se le dará al mismo personaje. En este sentido, la *Historia de Merlín*¹⁴⁰ se encarga de tomar las piezas y reunir las.

Esta obra parece tomar las facetas que en las historias antecedentes dentro del ciclo se habían bosquejado (como su naturaleza de loco, amante de los bosques y salvaje) o que definitivamente ya habían cristalizado como parte de su esencia ingénita (como el don de la profecía y su sabiduría) así como añadirles otras o explicar de forma más detallada las que ya se le habían atribuido.

La *Historia de Merlín*¹⁴¹ comienza explicando cómo fue concebido. Un conciliábulo de demonios, enojados porque Cristo bajó a los infiernos a rescatar las almas de los pecadores, especialmente de los profetas, se proponen engendrar a un hombre que posea sus conocimientos y su juicio con el objetivo de engañar a los hombres y ganar sus almas.

Tal ser debe engendrarse en una mujer casta, por lo cual eligen a una de las tres hijas de un hombre al que los demonios traen desgracias hasta conseguir que se suicide, junto con su mujer. Los tres hijos mayores, dos hermanas y un hermano, se entregan a la perdición; sin

¹⁴⁰ *Historia de Merlín*, ed. de Carlos Alvar, Madrid, Siruela, 1988, 2 vols.

¹⁴¹ La traducción que ofrece Carlos Alvar en la edición que elabora de la *Historia de Merlín* y en la cual me baso, pertenece a la familia de la *Vulgata* que retoma la prosificación del Merlín de Robert de Boron.

embargo, la cuarta y más joven no lo hace porque toma consejo de un hombre santo quien le dice que procure no caer en la tristeza.

La doncella permanece sin tacha durante dos años, sin que el diablo consiga hacerla caer “muy a pesar suyo, que sabía que no podría vencerla si antes no le hacía olvidar las enseñanzas del santo hombre y si no lograba que se entristeciera”¹⁴². Pero a causa de una riña con su hermana la muchacha se encoleriza, se encierra en su cuarto y, una vez que está allí, el diablo hace que recuerde todas las tragedias ocurridas a su familia de tal manera que “no cesa de llorar, de lamentarse con dolor y con gran tristeza, y en medio de ese dolor se quedó dormida”¹⁴³.

En este punto de la historia, se le da una explicación diferente a la que le había atribuido Geoffrey de Monmouth a la concepción del profeta; no es un simple “hombre gentil” sino un diablo quien concibe a Merlín en la doncella, aprovechando que ella, en su desconsuelo, se queda dormida y olvida los consejos del hombre santo: “este diablo tenía el poder de concebir y de yacer con mujer. Lo preparó todo y se acostó con ella carnalmente mientras estaba dormida, y concibió”.¹⁴⁴

Sin embargo, cuando ella despierta no sabe qué ocurrió y acude desconcertada a su confesor, quien ensalza la virtud del arrepentimiento y la penitencia, aunque se rehúsa de principio a imponerle una de éstas para expiar su pecado pues está incrédulo; pero como ella se mantiene firme en lo dicho, el confesor le otorga una dura penitencia: le prohíbe completamente cualquier tipo de lujuria, salvo la que sobreviene en sueños. Ella cumple rigurosamente.

Pese a todo, con el paso del tiempo el embarazo se hace notorio y teme su muerte si los jueces se enteran. Cuando éstos la mandan llamar, el hombre santo interviene a su favor y la encierran en una torre con mujeres que la ayuden a dar a luz y permanecen con ella, hasta que nace el niño.

Se describe que Merlín tenía el poder, los conocimientos y el genio de su padre el diablo, pero Cristo lo salva del pecado mediante el bautizo. Dios le permitió conservar del diablo el don de conocer todas las cosas dichas y ocurridas en el pasado; mientras que la

¹⁴² *Historia de Merlín, op.cit.*, p. 11.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴⁴ *Id.*

virtud profética le será conferida por la gracia divina. De modo que Merlín deberá escoger si hacer el bien o el mal y él, de acuerdo con el transcurso de la historia, escogerá el bien.

Merlín recibe ese nombre por su abuelo, el padre de su madre. Cuando nace, las mujeres que acompañan a su madre lo reciben y se horrorizan de su aspecto, así tendrá lugar la primera descripción del personaje: “sintieron un gran miedo, pues era más peludo y tenía más vello que ningún niño de los que habían visto; se lo mostraron a su madre, que al verlo se santiguó, diciendo: —Este niño me da mucho miedo”.¹⁴⁵

Su madre lo cría y amamanta hasta los dieciocho meses, en este punto las mujeres que la habían acompañado querían salir del encierro, ella sabe que la ajusticiarán si ellas se van, entonces llora amargamente y le dice a su hijo que por él recibirá la muerte sin merecerla. En el instante del lamento, Merlín sonríe por primera ocasión y le dice: “No morirás por nada que haya ocurrido por mí”¹⁴⁶.

Este primer asomo de sonrisa en Merlín podría interpretarse como un guiño a su sabiduría. Su madre sólo ve una porción de la realidad, es decir, ella sólo conoce las circunstancias que indican que será ajusticiada porque es más probable que los jueces crean que incurrió en pecado a que acepten que el padre de su hijo es un incubo. Sin embargo, Merlín conoce perfectamente su origen y sabe que su madre no morirá pues él, precisamente mediante sus conocimientos, demostrará que ella es inocente de pecado.

Las mujeres que acompañan a la casta mujer lo escuchan hablar también, entonces lo divulgan al pueblo y los jueces le piden que se presente ante ellos para ajusticiarla. Cuando faltaba solamente una semana para el juicio, Merlín baja de la torre y al mirar llorar a su madre se echa a reír y a mostrar una gran alegría y afirma: “—Dulce madre—, mienten, pues no habrá nadie que se atreva a acercarse a vos mientras yo viva y nadie se atrevería a condenaros a muerte más que Dios.”¹⁴⁷

A través de esta risa se confirma lo que ya vislumbraba con el esbozo de sonrisa previo, sólo que en este caso explica el porqué de su reacción primera y lo que ocurrirá en el futuro. Aquí, la risa hará evidente ese conocimiento de forma más contundente, quizá por eso el matiz: lo que antes era una sonrisa, ahora se ha vuelto una risa completa. Además en este caso se advierte explícitamente que se debe también a la alegría que ese saber suscita.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴⁶ *Id.*

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 20.

La madre se libra de la muerte gracias a Merlín. Durante el juicio tanto el santo hombre, de nombre Blaise, como el niño—que aún no cumplía los dos años—interceden a favor de ella; Merlín muestra su sabiduría al revelar al juez que ha vivido engañado pues quien él creía que era su padre no lo era, sino un cura con quien su madre había cometido adulterio. De manera que el profeta sabe mejor quién es su padre de lo que el juez sabía del propio; explica que es hijo de un demonio que engañó a su madre: “debes saber que este tipo de demonios se llaman «enquibedes» y viven en el aire”¹⁴⁸.

Al tiempo que le revela la verdad al juez y salva a su madre, le profetiza otros hechos a éste comprobará con sus propios ojos. Cuando el juez busca a Merlín para confirmar que fue cierto todo lo dicho “éste, al oírlo se rió y le dijo—Ahora puedes saber si lo que te dije era cierto; te ruego que se lo cuentes a Blaise”¹⁴⁹. En este caso la risa funge dos roles: por una parte, nuevamente, la confirmación de un hecho que él conocía; por la otra, la burla ante la incredulidad del hombre y su posterior desengaño.

Como se puede vislumbrar hasta ahora, una fisonomía espeluznante, el desarrollo sobrenatural, la sabiduría expresada mediante la capacidad profética y la risa son las características que configuran el personaje de Merlín. Se establece también que Merlín encomienda a Blaise que escriba un libro con todas las hazañas que lleve a cabo. Le cuenta todos los hechos que antecedieron a su nacimiento y profetiza en este momento lo que le ha de ocurrir en el futuro.

Cuando Merlín ya tiene siete años, los mensajeros de Vertiguer¹⁵⁰ van a buscarlo y él, sabiendo que lo buscan, golpea con un palo a uno de los niños más ricos de la ciudad y éste empieza a llorar y a pelearse con Merlín, reprochando que había nacido sin padre, de modo que los mensajeros se acercan a él. Entonces Merlín “se acerca a ellos riendo y les dice: —Yo soy el que buscáis, al que habéis jurado que mataréis y que llevaréis su sangre al rey Vertiguer”¹⁵¹.

Merlín hace que juren que no lo matarán; el santo hombre no está muy convencido y pregunta a Merlín si dicen la verdad; él suelta una carcajada y dice que es cierto, que no

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.26.

¹⁵⁰ Cuyo nombre en otros textos aparece como Vorteguirn.

¹⁵¹ *Ibid.* p. 39.

tienen ninguna intención de hacerlo, se despide de Blaise—a quien ordena que vaya a vivir en Northumberland— y se marcha con los mensajeros.

Cabe destacar que en ambos casos la risa y la carcajada son señal del conocimiento de Merlín, cuando observa la verdad oculta tras la llegada de los mensajeros y de sus palabras, expresa estas visiones a través de su risa.

En camino hacia la corte de Vertiguer ocurre uno de los pasajes presente en la *Vida de Merlín*:

pasaron por medio de una ciudad en la que había mercado; después de atravesar la ciudad, se encontraron con un villano que había comprado unos zapatos muy fuertes y llevaba cuero para arreglarlos cuando se le estropearan, pues quería ir de peregrinación, Merlín se acercó al villano y empezó a reír¹⁵².

Tras este suceso aparece nuevamente el cuestionamiento a la risa de Merlín: “Los que lo acompañaban le preguntaron que por qué se había reído y él les contestó: —por ese villano que hay ahí; preguntadle qué quiere hacer con el cuero que lleva; os dirá que con él arreglará los zapatos. Seguidlo, y os aseguro que morirá antes de llegar a su casa”¹⁵³. Efectivamente, a una legua de allí lo encuentran muerto con los zapatos entre los brazos.

Cabe destacar en este caso que existe un matiz entre ambos episodios aunque conserven en esencia la misma estructura: Merlín es acompañado por un par de hombres— en este caso mensajeros de Vortiguern y en el de la *Vida* los enviados de su hermana Ganieda—, los cuales desconocen su sabiduría y se encuentran con un joven que compra zapatos y que morirá sin gastarlos.

La diferencia es que en el caso de la *Vida de Merlín* la risa, por el contexto, parece más bien una señal de locura ya que, tras ser aprehendido contra su voluntad y haberse mantenido solemne durante mucho tiempo como protesta a su encierro en la corte, prorrumpe repentinamente esta risa cuando está dando un paseo (aunque encadenado) con los sirvientes de su hermana. Mientras que, por su parte, en la *Historia de Merlín*, es netamente una señal de sabiduría puesto que no está siendo conducido contra su voluntad hacia ningún sitio sino más bien va con toda la certeza de que el reír, para después desentrañar el significado de esa risa ante los espectadores de ella (los mensajeros de Vortiguern), es una manera de asegurar su sobrevivencia, pues ante la confirmación de los hechos que él revela tras su risa, los

¹⁵² *Ibid.*, pp. 41-42.

¹⁵³ *Id.*

mensajeros se convencen de que vale la pena arriesgar su vida con tal de llevarlo ante el rey pues es un niño prodigioso.

Asimismo, en el caso esta *Historia* el capítulo poseerá una carga religiosa que no tenía explícitamente en la *Vida de Merlín* pues en aquella el joven compra suelas de repuesto para sus botas nuevas y se ahoga antes de usarlas: la enseñanza de Merlín mediante su risa es también la burla ante la fragilidad de la existencia humana y la incapacidad de percibir ésta; el joven no tiene conciencia de lo fugaz de la vida y se compra un repuesto para sus botas pues piensa que vivirá mucho, aunque al siguiente instante muera. Por otra parte en la *Historia de Merlín*, el joven compra unos “zapatos muy fuertes” y lleva cuero para arreglarlos pero no por cualquier motivo, sino porque tiene el deseo de ir en peregrinación. En este caso el motivo que lo impulsa es de índole religiosa, sin embargo, muere antes de cumplir su propósito; la risa de Merlín entonces no sólo indica la fugacidad de la vida humana sino también la empresa religiosa inconclusa.

Es importante señalar el momento de aparición de la risa pues en la *Vida* él ríe, acto seguido le preguntan la razón los hombres que lo acompañan, y en su respuesta va implícito que el suceso ya ha ocurrido pues afirma que el joven “se ha ahogado y flota ya hacia la orilla”; mientras que en esta *Historia*, como se observa en la cita, ríe y pide que sigan al villano pues morirá antes de llegar a su casa, dando una temporalidad futura al suceso, que efectivamente se lleva a cabo una vez que lo han seguido los hombres incrédulos.

Acontece entonces un episodio en el que Merlín nuevamente prorrumpe a reír, semejante al del juez que pretendía condenar a muerte a su madre e involucra el adulterio de cura o un sacerdote. En este pasaje Merlín y los mensajeros atravesaban una ciudad y vieron que llevaban a enterrar a un niño y, tras él, una procesión de gente lamentándose:

Cuando Merlín vio el duelo de los sacerdotes y los clérigos que cantaban y llevaban el cuerpo a enterrarlo muy de prisa, se detuvo y empezó a reír. Los que lo llevaban preguntaron por qué reía y él les contestó que porque había visto algo extraordinario.

—¿Veis a ese hombre que se lamenta de tal forma y al sacerdote que canta? [...] pues quiero que sepáis que el niño era hijo suyo y no del hombre que se lamenta de tal forma; el padre del niño canta, y parece un hecho admirable”¹⁵⁴.

Efectivamente, cuando le preguntan a la madre del niño acerca de lo dicho por Merlín ella confirma que es cierto.

¹⁵⁴ *Ibid.*, pp. 42-43.

En este caso la risa sirve para desentrañar la paradoja formada por la imagen: un hombre que debería llorar está cantando y otro que no debería estar llorando lo hace. Esta contradicción que observa Merlín se forma por la ignorancia de los dos hombres que desconocen la verdadera relación de parentesco que tienen con el infante fallecido. La risa en este contexto se vuelve irónica puesto que está incentivada por estos hechos aparentemente contradictorios sobre los que arroja luz al ser explicada: el sacerdote es padre del niño y el hombre cornudo no sabe que no es en realidad su hijo. Además posee también una carga religiosa pues el sacerdote incurrió en pecado y la risa lo señala indirectamente también.

Es en la *Historia de Merlín* donde el personaje aparece con gran cantidad de cambios de apariencia y en donde más se explica su naturaleza como adivino y mago. Tras develar el prodigio del entierro del niño se pone de relieve por primera vez su naturaleza de adivino: “Luego se dijeron los cuatro que no había habido nunca un adivino tan bueno en el mundo”¹⁵⁵.

Del mismo modo, demostrará su gran sabiduría ante Vertiguer cuando resuelve el misterio del derrumbe de la torre que tanto deseaba construir, el cual es idéntico al narrado en la *Historia de los reyes de Bretaña*, salvo que en este caso no son dos piedras huecas bajo un río las que contienen a los dragones sino que dos piedras bajo el río los cubren y, cuando al fin son liberados, luchan ferozmente y se sucede la profecía como interpretación simbólica del acontecimiento.

El primer cambio de apariencia destacado de Merlín ocurre cuando el rey Pandragón manda a buscarlo y el adivino, que estaba con Blaise, acude a la ciudad donde sabe que lo estaban buscando “como un leñador, con una gran hoz al cuello, y con gruesos zapatos, una cota despedazada, con los cabellos hirsutos y la barba muy grande, que parecía hombre salvaje”¹⁵⁶.

Merlín parece mostrar aquí de nuevo la tradición del hombre salvaje; sin embargo, en el momento en que ya está frente al rey, adquiere una apariencia de hombre noble, muy bien vestido y calzado y afirma que es él a quien ha buscado. Para comprobarlo, Merlín retoma la apariencia con la que lo había visto antes y explica por qué tomó otra, con Úter el hermano

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.43.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.55.

del rey Pandragón: “—Señor, tomé aspecto de viejo desgraciado, y hablé con él a solas; le dije que si no se guardaba muy bien aquella noche, moriría”¹⁵⁷.

Es de señalarse que los cambios de apariencia de Merlín suscitan su risa, que en algunas ocasiones estará acompañada también por la risa de los reyes, como se observa en el pasaje en el que Pandragón se da cuenta de que tanto el anciano—que ha salvado a su hermano Úter de la muerte a manos del enemigo Auguís—, como el muchacho que había hablado con él y llevado la carta de la amiga de Úter a éste, no es sino el mismo Merlín: “El rey y Merlín empiezan a reír y a divertirse los dos; Merlín le dice en secreto al rey todo lo que le había dicho a Úter de su amiga”¹⁵⁸.

Asimismo, en otro pasaje en el que, con figura de caballero pica el orgullo de Galván llamándolo cobarde y éste acepta ir con él siempre y cuando le prometa que no será para hacerle daño, Merlín: “Al oír estas palabras, el caballero se detiene y empieza a sonreírse como en burla, y le contesta que no dejará de prometérselo”¹⁵⁹. Aunque, en este caso la risa no será incentivada por el reconocimiento que Merlín hace de Galván sino por el contrario, por el desconocimiento que tiene del caballero que en realidad es el mago tratando de ayudar en combate. Así, estos cambios de apariencia serán frecuentes a lo largo de la historia como puntualizaré más adelante.

De modo que, tras explicarle a Pandragón que se trataba del mismo viejo desgraciado con el que había hablado previamente Úter, y que había visto él mismo con apariencia de leñador, Merlín queda a disposición de éste. Sus palabras serán el prolegómeno a su faceta como consejero real y, a su vez, destaca que su naturaleza de hombre salvaje permanece dentro de esta obra como característica esencial del personaje: “por la fuerza de la naturaleza tengo que vivir lejos de la gente; estad seguros de que en dondequiera que me encuentre, me acordaré de vos y de nuestras obras más que de nadie; y en cuanto sepa que tenéis dificultades en algo, acudiré a ayudaros y aconsejaros”¹⁶⁰.

Existe también otro episodio semejante al de la *Vida de Merlín*, pero con cambios, en el que predice tres muertes diferentes. En esta obra, sólo serán dos muertes distintas; un hombre—y no su hermana Ganieda—trata de desacreditarlo ante el rey y pide que le prediga

¹⁵⁷ *Ibid.*, pp. 60-61.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 65.

¹⁵⁹ *Ibid.* p. 340.

¹⁶⁰ *Ibid.* p. 66.

su muerte. Merlín iracundo, pues conoce las malas intenciones del noble, le predice una primera muerte mientras el rey está presente: “sabed que el día que muráis os caeréis de un caballo y os romperéis el cuello”¹⁶¹. El noble se marcha, se disfraza de enfermo y va a verlo a la ciudad para que le vaticine nuevamente, delante del rey.

El adivino predice por segunda ocasión: “—Quiero que sepáis, señor, que este enfermo que aquí yace, no puede morir de la enfermedad que tiene ni en esta cama [...] el día que mueras, te encontrarás colgado y estarás colgado en el sitio que morirás”¹⁶². El noble lo acusa de locura pero, al final, termina muriendo como había augurado Merlín, y el rey, junto con el resto de personas, reafirman el poder de su sabiduría.

En la narración también se repite el episodio de las piedras de Irlanda que son transportadas mediante “artes” ejercidas por Merlín, para formar un monumento en el cementerio de Salesbières, aunque en este caso no ríe. Asimismo, Merlín funda la Mesa redonda, con lo que su figura adquiere una mayor relevancia dentro del ciclo artúrico, pues la fundación de la Mesa se le atribuía a Arturo en historias anteriores¹⁶³.

Otra de sus apariencias es la de paralítico; el adivino, a la manera de Tristán, se disfraza de paralítico cuando el rey quiere hablar con él para que lo aconseje sobre su deseo hacia Igerne, esposa del rey de Cornualles. En este caso también se suscita la risa de Merlín como consecuencia del reconocimiento, pese a su apariencia de paralítico; así, cuando el rey envía a Ulfino a ponerse bajo las órdenes del paralítico, Merlín: “Al oírlo, se echa a reír y dice:—El rey se ha dado cuenta y me conoce mejor que tú. Quiero que sepas que el viejo con el que hablaste ayer me ha enviado a ti”¹⁶⁴.

Dentro de este mismo pasaje, se señala el poder que Merlín tiene para cambiar la apariencia no sólo la propia sino que transforma, a su vez, la apariencia del rey mediante hierbas con las que unta a éste y así concibe a Arturo con Igerne.

Hasta este punto de la narración, Merlín tiene diversos cambios de apariencia pero conserva los atributos que las obras de Geoffrey y la tradición, le han conferido. Sin embargo, cuando debe ayudar al rey Arturo en la batalla contra los caballeros de la Mesa redonda, quienes se rehúsan a reconocerlo como rey legítimo, surgirá una de las aportaciones más

¹⁶¹ *Ibid.*, p.69.

¹⁶² *Id.*

¹⁶³ En las obras de Wace y Geoffrey tal fundación se le atribuye a Arturo.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 98.

destacadas de la *Historia de Merlín*: privilegiar y multiplicar los pasajes en los que se producen encantamientos o prodigios relacionados con maravillas sobrenaturales.

Al momento de comenzar la batalla contra los nobles, Merlín le entrega a Arturo una bandera¹⁶⁵ con un dragón de bronce que nadie sabía de dónde lo había sacado el adivino. Este dragón tiene la capacidad de sacar fuego por las fauces contra los enemigos, lo cual le da ventaja a Arturo. Otro ejemplo de maravilla es durante esta primera batalla en la cual se describe que el vate subió a lo alto de la torre en la que se defendía Arturo y lanzó un encantamiento con el que los pabellones y tiendas de los adversarios comenzaron a arder, por lo que todos quedaron tan espantados que huyeron.

Hechos prodigiosos similares se vislumbrarán en otros episodios bélicos a lo largo de los dos volúmenes de la *Historia de Merlín*, pero me limitaré a tratar sólo dos de los más destacados. El primero ocurre en el segundo encuentro guerrero entre Arturo y los caballeros de la Mesa redonda, durante el cual Merlín envió a los contrincantes “un viento tan fuerte y un torbellino tan grande que todas las tiendas les cayeron al suelo sobre sus cabezas y hubo tal bruma que no se podían ver unos a otros sino era con dificultad”¹⁶⁶.

El segundo, durante la batalla que tuvieron los de la Mesa redonda, ya reconciliados con Arturo, contra los sajones en Aneblaise, cuando: “Merlín hizo un encantamiento admirable que provocó una riada grande y ruidosa que les cortaba el camino por que debían pasar y que pasaba por las cuencas de las montañas con tanta fuerza que nadie, por atrevido que fuera, dejaría de sentir miedo”¹⁶⁷.

Como se aprecia, los encantamientos tienen como objetivo asegurar la victoria del bien sobre el mal, de los cristianos sobre los sajones o de Arturo contra sus contrincantes, pero no será el único contexto en que Merlín tenga definitivamente una capacidad de operar mágicamente sobre los elementos de la naturaleza o sobre las criaturas feéricas como lo es el dragón.

En el momento en que el adivino se enamora de Viviana transmuta su apariencia y adquiere un aspecto juvenil y hermoso; pero lo más importante es que nuevamente se originan hechos prodigiosos, uno de ellos es el de hacer surgir gente donde antes no la había:

¹⁶⁵ Misma que estará en todas las batallas de esta obra, ya sea en manos de Merlín, de Arturo como en este caso, de Galván o de algún importante senescal.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 172.

¹⁶⁷ *Historia de Merlín, op.cit.*, vol II., p.13.

hace salir del bosque de Briosque damas, caballeros, doncellas y escuderos muy numerosos, que van cogidos de la mano cantando y mostrando la mayor alegría que nunca se había visto. Van ante la doncella con tambores y timbales y dan vuelta alrededor de la marca que Merlín había hecho¹⁶⁸.

Otros prodigios que tiene la capacidad de llevar a cabo, son explicados por el mismo mago, como parte de las maravillas que comparte durante su enamoramiento con Viviana:

podría construir aquí un castillo y podría hacer que hubiera mucha gente defendiéndose dentro de él y fuera otros muchos que atacarían el castillo; podría hacer también otras cosas, como ir sobre el agua del estanque sin mojarme los pies, o que corriera un río por donde nunca había corrido; y otras muchas cosas.¹⁶⁹

Finalmente destacan, entre la gran cantidad de cambios de apariencia¹⁷⁰, los dos que acontecen dentro de un particular episodio que retoma, nuevamente, de forma parcial los sucesos ya descritos en la *Vida de Merlín*, cuando el enviado de Ganieda lo lleva de vuelta a la corte mediante la música de la cítara—en donde se aprecia que la naturaleza de Merlín se emparienta, paralelamente con la del ciervo y con la del loco silvestre.

En el episodio de la *Historia de Merlín*, el mago deja a Arturo y se va a vivir a los bosques de Romania, que eran grandes y profundos, en tiempos en que Julio César era emperador de ésta; de modo que resuelve ir a visitar la ciudad para llegar hasta su palacio. Por esos días, el emperador había tenido un extraño sueño que no lograba descifrar; en él veía cómo una cerda de largo cabello, a la que creía conocer de antes, se entregaba a doce lobeznos, uno tras otro.

Merlín se dirige entonces hasta la entrada de Roma:

donde hizo un encantamiento y tomó una figura admirable, pues se convirtió en un ciervo mayor y más digno de admiración de cuantos se habían visto: tenía una de las patas de delante blanca y cinco astas en la cabeza, que eran las mayores que se habían visto en un ciervo. A continuación entró en Roma, bramando como si mil hombres lo persiguieran.¹⁷¹

¹⁶⁸ *Historia de Merlín, op.cit.*, vol I., p. 355.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 353.

¹⁷⁰ Son innumerables los cambios de apariencia física que se describen minuciosamente a lo largo de toda esta obra, pero destacan el de Merlín niño, anciano, loco de cabello hirsuto y andrajoso, como inválido pidiendo limosna, asimismo como fiero caballero armado y como hombre de piel morena muy fuerte y veloso. Las citadas transformaciones a nivel físico, no solamente su fisonomía sino también la vestimenta, corresponden a pasajes muy diferentes entre sí, por lo que podría parecerse un personaje que contiene dentro de sí a muchos personajes que actuarán dependiendo si están en batalla, profetizando, impresionando a la dama a la que ama, o dando consejos a los reyes y emperadores.

¹⁷¹ *Historia de Merlín, op.cit.*, vol II., p. 89.

Comienza el juego de caza hasta llegar al palacio mayor, donde estaba el emperador. El ciervo blanco le dice que busque al “hombre silvestre”, pues él le dirá la verdad de su sueño y luego sale de allí mientras los cazadores continúan persiguiéndolo.

El senescal del emperador era una doncella hermosa, hija de un duque, quien se había disfrazado de escudero en el tiempo en que llegó a la corte; ella había sido armada caballero en la fiesta de San Juan y, posteriormente, Julio César, sin conocer su verdadera identidad, la había nombrado su senescal. Ella se llamaba Agradable, pero al tomar el disfraz de varón se había cambiado el nombre por Grisandole.

Grisandole encuentra al ciervo blanco, el cual habla con ella y le da instrucciones sobre cómo atrapar al hombre silvestre: “en ningún momento podrás lograr lo que sigues, a no ser que traigas carne de cerdo aderezada con pimienta, leche, miel y pan caliente [...] pon la mesa junto al fuego y coloca en ella el pan, la leche y la miel; vosotros os colocareis un poco alejados del fuego”¹⁷².

Entonces cambia de apariencia, una vez que Grisandole ha realizado lo que el ciervo le dijo. Esta vez llega hasta el sitio donde la senescal había dispuesto lo requerido “dando grandes golpes, yendo de encina en encina: era negro e hirsuto, barbudo e iba descalzo; vestía una cota raída y se dirigió al fuego en el que se estaba asando la carne”¹⁷³. Así, se queda dormido y se le atribuyen entonces las características de un loco que, como en la *Vida de Merlín*, debe ser amansado o retenido a la fuerza, pues una vez despierto “intentó coger la maza como hombre enloquecido, pero Grisandole lo sujeta con fuerza y lo mantiene en silencio”¹⁷⁴.

Tras este episodio se suscitan tres incidentes que también guardan gran similitud con los de la *Vida*, y que se destacan porque en ellos la risa de Merlín aparece como una característica relacionada nuevamente con la profecía y reafirman la vinculación de ésta con su apariencia de hombre salvaje y loco.

El primer incidente tiene lugar cuando Grisandole lleva a Merlín encadenado y se ponen en marcha hacia el palacio de Julio César. El vate mira a Grisandole y comienza a reír con fuerza, por lo que la senescal le pregunta por qué ha reído y él sólo responde: “criatura desnaturada, de forma cambiada, que engañas y mientes sobre todo, que picas como aguijón

¹⁷² *Ibid.*, p. 90.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 91.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 92.

venenoso con veneno de serpiente, cállate; no te diré nada hasta que lleguemos ante el emperador”¹⁷⁵.

El segundo incidente ocurre mientras continúan cabalgando hacia el palacio, hasta que pasan un día frente a una abadía en la que “a la puerta había mucha gente pobre que esperaba limosna. Cuando el hombre silvestre los vio empezó a reír y Grisandole, al ver que se reía, se dirigió a él y le pidió con gran dulzura, por Dios, que le dijera porqué había reído”¹⁷⁶, sin embargo, él se niega con similares palabras a las de antes.

Finalmente, el tercer incidente acontece cuando al entrar a escuchar misa a la capilla, Grisandole y la comitiva miran cómo un escudero va hasta donde está su señor y le da una gran bofetada, esta acción que se repetirá en dos ocasiones más, produce la risa estrepitosa de Merlín. Ante la peculiar situación, nuevamente Grisandole lo cuestiona pero él se niega a contestar, repitiendo las mismas palabras con oscuro significado.

Cuando llega a la corte con el emperador, Merlín ríe nuevamente al ver a la esposa de éste y a los doce jóvenes que ella disfrazaba de doncellas para poder tener encuentros carnales con ellos sin que Julio César lo supiera; entonces, a petición de este último explica sus risas con respecto a los tres incidentes anteriores, al tiempo que descubre la infidelidad de la reina.

Afirma que rió primero porque conocía que el senescal era en realidad una mujer: “me reí porque me había apresado una mujer gracias a su poder y a su ingenio, cosa que ningún hombre había podido hacer con todas vuestras fuerzas. Sabed que Grisandole es la mujer más hermosa y mejor de toda vuestra tierra y que es doncella”¹⁷⁷. En este caso, la risa tendrá la función de revelar la sabiduría de Merlín y guardará un significado profundo: ir más allá de la apariencia. A pesar de que se creía que la senescal era un hombre, el poder de su ingenio expresado a través de su palabra, ha develado la verdad.

Luego explica que se había reído frente a la abadía “porque enterrado a la puerta de la misma está el mayor tesoro del mundo, y me reía porque estaba debajo de los pies de los que estaban esperando limosna, que tenían más riqueza bajo sus pies que lo que valía toda la

¹⁷⁵ *Id.*

¹⁷⁶ *Id.*

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 99.

abadía y sus dependencias”¹⁷⁸. Nuevamente aquí la risa tiene la función de develar el enigma que se teje a partir de la imagen paradójica que se observa.

Merlín, descrito en este punto como hombre silvestre, desentraña un complicado sentido simbólico escondido detrás de las bofetadas que el escudero había dado a su señor y por las cuales había soltado una carcajada por cada bofetada:

Allí donde estaba el criado, hay un gran tesoro reunido en la tierra; la bofetada significa que por la riqueza el hombre se hace orgulloso, de forma que a nadie estima ni aprecia a Dios, ni teme nada, del mismo modo que el escudero tampoco temía a su señor [...] La segunda bofetada representa al rico usurero que se baña en su tesoro, escarnece y se burla de sus pobres vecinos y de los que tienen necesidades de dinero y van a pedirle prestado [...] La tercera bofetada representa a los falsos abogados que venden y prestan lo de sus vecinos por detrás, por la envidia que sienten al ver que les va bien y que no los tienen bajo su poder [...] pero el criado no pensaba en eso cuando golpeó a su señor; Dios todopoderoso, que lo sabe todo y todo lo ve, quiso hacerlo así para dar ejemplo¹⁷⁹.

Sin embargo, es de destacar que aunque es evidente que en este pasaje tienen lugar la mayor cantidad de risas del sabio, habrá un par de ocasiones más dentro de esta obra en las que ría. Una de ellas ocurre cuando el ejército de Arturo ha vencido a los sajones y juntos Merlín, Arturo, Cleodalis y Ban de Benoic, son recibidos por el rey Leodagán de Carmelida, padre de Ginebra. Leodagán afirma que no ha casado a Ginebra porque no había ningún alto noble con quien hacerlo pero que dentro de tres días estaría casada con el caballero más hermoso, valiente y noble. El mago entonces “empezó a reír y miró al rey Boores, haciéndole señas de que lo había dicho por el rey Arturo, y así era”¹⁸⁰.

La otra es cuando, en medio de la batalla, y tras haber picado el orgullo de Galván—quién la afirma que luchará el doble—, Merlín: “empezó a reír y se dirigió a Keu el senescal, le quitó el dragón de la mano y le dijo que no lo debía llevar, pues la enseña del rey no se debe esconder ni ocultar”¹⁸¹.

A partir de estos incidentes se observa que particularmente en esta obra, Merlín conserva rasgos que tenía ya en las tradiciones más antiguas — en las cuales aparecen personajes celtas con los que se le hermana y que son retomados y asimilados por Geoffrey— como lo es la risa y la imagen de hombre salvaje, pero se le añadirán otros. En el caso de este

¹⁷⁸ *Id.*

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 100.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 251.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 72.

último pasaje aparece el Merlín silvestre en la corte romana para profetizar y desentrañar el significado del sueño del emperador pero, además, para dar una especie de discurso a manera de *exemplum* en el que se revelará su sabiduría en un sentido profético y, a la vez, cristiano.

Finalmente Merlín sabe que su final se aproxima, en el momento en que se marcha de la corte del rey Arturo. Después de haber ayudado al monarca y pasar juntos muchas hazañas; Merlín se va primero con su maestro Blaise para contarle todo lo sucedido, y luego a reunirse con su amiga Viviana. Arturo le demanda que vuelva pronto, pero Merlín afirma que esa sería la última vez que lo vería y lo encomienda a Dios, al tiempo que se marcha llorando.

El personaje mismo sabe que el amor lo ha sorprendido y que se quedará a vivir para siempre con Viviana. Ella ha aprendido de él un encantamiento mediante el cual construye una fortaleza hermosa de la que Merlín no puede salir pero ella sí, aunque va a visitarlo frecuentemente. Esto se lo cuenta Merlín a Galván, quien es el último que habla con él. De manera que en esta obra la perdición de Merlín se debe al amor de Viviana. Este rasgo no se encuentra en ninguno de los textos de la tradición precedente.

Algunas características de la naturaleza de Merlín aquí señaladas, serán retomadas o modificadas en los *Baladros* castellanos. Hasta aquí se ha observado, cómo cada narración añade al personaje nuevos rasgos y funciones dentro de la historia.

Tanto la risa, como la capacidad profética y la facultad de transformar su imagen a través de diversos avatares son las características distintivas del personaje; por tal motivo, en el siguiente capítulo se describirá cómo se reflejan estos rasgos en el *Baladro del sabio Merlín* de Burgos (1498) y Sevilla (1535), y se analizará el significado y la función de la risa del personaje.

CAPÍTULO III

LA RISA DE MERLÍN EN LOS TESTIMONIOS CASTELLANOS

Como se vio en el capítulo anterior, el personaje de Merlín se ha ido transfigurando a través del ciclo escriturario del que forma parte. Paralelamente a la organización en ciclos de la materia artúrica se desarrolla un proceso de adiciones y, en otras ocasiones, de simplificaciones del personaje. Asimismo se ha establecido que el ciclo de la *Post-Vulgata* aparece entre 1230 y 1240 aproximadamente; éste tomó materiales de la *Vulgata* y del *Tristán en Prose*, pero sólo quedan fragmentos en francés y versiones que pertenecen a un ciclo conformado por textos hispánicos: la *Estoire del Saint Graal*, la *Suite du Merlin* y la *Quête du Saint Graal*, que incorpora una *Mort Artu* abreviada.

Como consecuencia de esta falta de testimonios completos, el ciclo se ha reconstruido a partir de textos que se conservan en lenguas castellana y portuguesa: *Josep Abaramatia*¹⁸²; *El Baladro del sabio Merlín*, adaptación castellana de la *Suite du Merlin*; *A demanda do Santo Graal* y *La Demanda del sancto Grial*—adaptaciones portuguesa y castellana de la *Quête* y la *Mort Artu*.

El baladro del sabio Merlín será uno de los primeros testimonios literarios completos¹⁸³ que mostrarán la llegada e influencia de la materia artúrica en la Península Ibérica, puesto que se desconoce a ciencia cierta a partir de qué momento y de qué manera penetró en territorio hispánico¹⁸⁴. Pedro Cátedra menciona que ya desde el siglo XIII el noble trovador Guerau de Cabrera alude a algunos héroes de la leyenda artúrica y tristaniana en la obra *sirventes-ensenhamen*¹⁸⁵, destinada a su juglar Cabra.

¹⁸² Hoy denominada *Estoria do Santo Graal*.

¹⁸³ Aunque, como se puntualizará párrafos abajo, no será el único pues éste tendrá sus antecedentes en un códice Salmantino y en los manuscritos de Huth y Cambridge.

¹⁸⁴ Aunque existen varios estudios al respecto, empezando por el de María Rosa Lida de Malkiel, “La literatura artúrica en España y Portugal”, consultado en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-literatura-arturica-en-espana-y-portugal--0/html/ee6ec35b-cc05-40a4-bf8a-1d407c7b7652_7.html, fecha de consulta: 23/08/2017. Y también el rastreo hecho con base en la cantidad de ejemplares que se supone hubo en la época y los que se conservan en la actualidad en las diversas regiones de Cataluña, Castilla, Valencia y Mallorca, y mediante el cotejo del estado de estos ejemplares y sus características tipográficas y físicas en Lourdes Soriano Robles, “La literatura artúrica de la península Ibérica: entre *membra disiecta*, *unica* y códices repertoriales “, e-Spania en línea. Consultado en: <https://e-spania.revues.org/22792>, fecha de consulta: 23/08/2017. Entre otros.

¹⁸⁵ Pedro M. Cátedra y Jesús D. Rodríguez Velasco, *Creación y difusión de El baladro del sabio Merlín (Burgos, 1498)*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Sociedad Española de Historia del Libro, *coed.* Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2000, p. 11.

Merlín, como referencia literaria, aparece hacia 1190, fecha en que el trovador Bertran de Born lo menciona. Aunque se conoce que los cronistas medievales de la época estaban interesados en la materia artúrica por las crónicas navarras de finales del siglo XII y principios del XIII, en las cuales se menciona que en el año 542 ocurrió la batalla entre Arturo y Mordret. En realidad, aunque los primeros testimonios hispánicos están relacionados con la tradición oral, “el impacto principal es literario y, como en otros ámbitos, debido a la difusión de las obras de Geoffrey de Monmouth, que fue quien dio carta de naturaleza historiográfica a los personajes artúricos, empezando primero por Merlín y luego por su rey Arturo”¹⁸⁶.

Así, el personaje de Merlín se destaca en España mediante *El baladro del sabio Merlín*, del cual se conservan dos versiones impresas distintas, la incunable de Burgos de 1498 y la de Sevilla de 1535.

3.1 Diferencias entre el *Baladro del sabio Merlín de Burgos (1498)* y el de Sevilla (1535)

Existen evidentes divergencias entre el *Baladro del sabio Merlín* impreso por Juan de Burgos, en la ciudad homónima, en 1498, y el impreso de Sevilla de 1535 que lleva el mismo título. Por tal motivo, señalaré las principales diferencias—textuales y de contenido—que existen entre ambos y la razón por la que tomaré el de Burgos para explicar la conformación del personaje en la tradición hispánica, señalando los pasajes en que difiere con el impreso sevillano y que, a la vez, sean pertinentes debido a la manifestación de la risa.

Bienvenido Morros¹⁸⁷ se ha encargado de estudiar las diferencias entre ambos impresos basándose en los manuscritos franceses que se conservan, y en las estructuras textuales y sintácticas de los dos *Baladros*. Morros afirma que, a pesar de las discrepancias entre los impresos, ambos provienen de una misma fuente, perdida en la actualidad, a la cual se añaden innovaciones paulatinamente. De modo que supone la existencia de un “arquetipo peninsular” difícil de establecer, que tomaría como punto de partida un códice galaico-portugués en el que estarían mezcladas diversas fuentes francesas.

¹⁸⁶ Pedro M. Cátedra, *op.cit.*, p. 16.

¹⁸⁷ Bienvenido Morros, “Los problemas ecdóticos del *Baladro del sabio Merlin*, *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*”, ed. de Vicente Beltrán, Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985, PPU, 1988.

Puesto que para Morros “ninguno de los textos castellanos se atiene claramente a alguno de los testimonios franceses conocidos”¹⁸⁸; en realidad, ambos *Baladros* parten de un arquetipo común que guardaría gran similitud con el manuscrito de Salamanca, aunque cada versión castellana se encargue de rehacer de distinta forma varios pasajes concretos de este manuscrito. Sin embargo, el impreso de Burgos de 1498 introduce más novedades que el manuscrito de Salamanca y la versión de Sevilla de 1535.

Para comenzar, Burgos amplificaría el texto basándose en el “arquetipo peninsular”, variando la redacción y agregando innovaciones. Por otra parte, contiene un prólogo que carece el de Sevilla, el cual tiene la función de “entroncar el relato de Merlín con su pariente más próximo, el *Joseph de Abaramatía*; pero, sobre todo, [...] llamar la atención al lector [...] de que se está, en definitiva, al tanto de las nuevas tendencias literarias”¹⁸⁹.

Comenzando por el prólogo del de 1498, que no contiene el de 1535, Morros encuentra en éste la prueba de la importancia del *ars dictandi*, que afectó el desarrollo de la narración con un esquema dispuesto por los *dictatores*. Éste establecía desde el siglo XIII en la *oratio latina* dos maneras de construir el periodo sintáctico: el *ordo artificialis*—del que se desprendía el hipérbaton—y del *cursus* que da paso a la prosa romance. Así, en la sintaxis de este prólogo, Morros advierte la popularidad de la prosa epistolar del siglo XV, en especial del género de la novela sentimental. Lo anterior mostraría la necesidad de acercar la obra a los modelos culturales de la época.

El hecho de que en este prólogo, e igualmente en el *explicit*, se aluda al *Baladro del sabio Merlín* de 1498, como un “Tractado” demuestra, asimismo, la influencia de la novela sentimental puesto que esta palabra se utilizaba en el siglo XV “para referirse a toda una obra y las más de las novelas sentimentales se denominaron así”¹⁹⁰. Por su parte, Daniel Gutiérrez Trápaga también insistirá¹⁹¹ en señalar el citado prólogo como una de las principales diferencias entre el *Baladro* de Burgos y el de Sevilla.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 458.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 466.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 469.

¹⁹¹ Daniel Gutiérrez Trápaga, “El *ars dictaminis* en el *Baladro del sabio Merlín* (1498): prólogo, capítulos I y XXXVIII”, *Medievalia*, núm. 45, año 2013, pp. 41-51.

Según Gutiérrez Trápaga, siguiendo la opinión de Rosalba Lendo¹⁹², se especula que el prólogo es exclusivo del impreso de 1498 por dos posibles razones: porque no constituía, como el de 1535, la primera parte del ciclo de la *Demanda del Santo Grial* y la *Muerte del rey Arturo* o porque el sevillano tiene una tendencia notoria a suprimir o abreviar los pasajes del manuscrito francés que presentaban elementos maravillosos.

De manera que, al analizar este uso de la retórica a través del *ars dictaminis*—que ya señaló Morros—, y la vinculación de éste con el particular final del *Baladro* que muestra un contraste de ejemplaridad entre el rey Ebalato y la falta de ésta por parte de Merlín, Gutiérrez Trápaga afirma que la edición burgalesa se distingue de la sevillana precisamente por el uso de la retórica para narrar los episodios. Lo anterior se observará, asimismo, en el conciliábulo de demonios, por lo cual la edición sevillana tendrá mayor afinidad con la *Suite du Merlin* que la de Burgos.

Continuando con su análisis, Bienvenido Morros muestra la historia de los enamorados, que Merlín cuenta a la Dama del Lago en ambas versiones, como otro pasaje en el que se observan importantes diferencias que son consecuencia de la influencia de la novela sentimental en el texto de Burgos. Este pasaje, presente en los *Baladros*, se distingue de los manuscritos Huth y Cambridge pues mientras que estos últimos tienen un final positivo en el que los amantes viven felices por el resto de sus días—recordando, por su semejanza, la historia de Apolidón y Grimanesa del *Amadís*—, en los dos impresos castellanos el final es trágico, similar al de Píramo y Tisbe. También, en los dos impresos existen reminiscencias de *Las mil y una noches* y el *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón.

Sin embargo, en el incunable burgalés hay un poema breve, en voz del infante, que se inscribe en la tumba de los enamorados, la que puede tener su origen en la *Estoria de los amadores* de Juan Rodríguez del Padrón y en *Grimalte y Gradisa* de Juan de Flores. Mientras que el impreso sevillano de 1535 carece del poema de los enamorados, el cual es sustituido por unas letras al pie del sepulcro: “aquí yacen los dos enamorados”.

Asimismo, el *Baladro* de Sevilla se distingue del burgalés por el uso de la *abbreviatio*, que lleva a cabo el responsable de la edición “dejando más o menos intacto el periodo sintáctico de las frases”¹⁹³ o, en otras ocasiones, sigue el manuscrito de Salamanca abreviado.

¹⁹² Rosalba Lendo Fuentes, *El proceso de la reescritura en la novela artúrica francesa: la Suite du Merlin*, México, UNAM, FFyL, 2003.

¹⁹³ Bienvenido Morros, *art.cit.* p. 462.

Morros afirma que el impreso sevillano tiene mucha semejanza con el manuscrito salmantino pero, cuando se distancia de éste, tiene más afinidades con Burgos y el manuscrito Huth, las cuales están explicadas por la influencia de la *Poetria Nova* de Geoffroi de Visnuf; por lo que Sevilla emplea la *expolitio* libremente, contrastando con Burgos y Huth.

Finalmente, es de destacar que Morros apunta tres episodios que aparecen en el *Baladro del sabio Merlin* de Sevilla que están ausentes en el incunable burgalés: el golpe doloroso, la muerte de Balain (el Caballero de las Dos Espadas) y el de las reivindicaciones de la viuda de Ebrón y su hijo.

A pesar de que la historia es la misma casi en su totalidad, con las respectivas diferencias señaladas hasta ahora, habrá algunos episodios que se encuentran solamente en el impreso sevillano. Además, algunas incongruencias presentes en el de 1498 se explican debido a las lagunas que hay en esos apartados en los manuscritos franceses.

Santiago Gutiérrez¹⁹⁴ coincide con Morros en la hipótesis de que ambos impresos provienen de una misma fuente que, a su vez comparte un arquetipo con el fragmento de la *Estoria* conservada en Salamanca, por lo que rechaza que los textos castellanos sean una simple traducción de los franceses. Y también en el influjo que tiene la ficción sentimental en el *Baladro* de 1498.

Gutiérrez sostiene que para el capítulo final del impreso burgalés el copista tomó una referencia del original francés y la amplificó para luego inventar los detalles de la muerte del profeta; recalca la *amplificatio* que lleva a cabo el impresor de Burgos y añade que el capítulo XXIX exclusivo de esta versión, que trata sobre los malos encantadores que Merlín hace arder en fuego, muestran un Merlín iracundo y vengativo que evidencia la relevancia que para esa época había alcanzado su faceta de encantador.

Explica que las lagunas que contiene el impreso burgalés pueden ser explicadas por las interrupciones que en estos puntos tiene el manuscrito Huth; por ejemplo, cuando se deja en suspenso la historia de Bandemagus a su salida de la corte. Asimismo, aunque ambos *Baladros* divergen de la *Suite du Merlin* en la manera en la que introducen el encierro del sabio, el texto burgalés cierra el último capítulo (XXXVIII) interrumpiendo las desgracias de Arturo y prometiendo contar lo que ha ocurrido con Bandemagus pero luego el narrador abandona esta promesa y retoma el hilo argumental de la *Suite* francesa.

¹⁹⁴ Santiago Gutiérrez García, *op.cit.*, pp. 195-217.

Se vislumbra entonces que, tras la mencionada contradicción, el deseo del narrador castellano es relatar el encierro de Bandemagus y Merlín, soterrado en una cueva, por lo que tiene que retroceder en la narración antes de volver a la historia de Bandemagus, para explicar por qué el mago había llegado a tan trágica situación. Así, nuevamente se vislumbra cómo el impresor peninsular sigue el modelo francés pero modifica como le parece más pertinente, para luego introducir un recuento de la naturaleza diabólica de Merlín.

Se observan otras dos incongruencias debidas a este procedimiento de tomar el modelo francés y modificarlo. La primera es la aventura de Arturo, Accalon y Urien, quienes son encantados por doce doncellas que los invitan a subir a una barca en la cual se duermen y cada uno despierta en distintos sitios. Esta aventura queda a medio desarrollar en el *Baladro* de 1498.

La segunda incongruencia del incunable de Burgos es que tampoco se menciona que Morgana quería asesinar a su esposo Urien la mañana siguiente al mencionado encantamiento y, según Santiago Gutiérrez, tal omisión surge porque en este punto de la narración la *Suite du Merlin* narra el viaje de Merlín y Niviana a la Pequeña Bretaña, que es donde termina la historia.

El impreso sevillano de 1535, por otra parte, se caracteriza por abreviar los pasajes del manuscrito salmantino; tiene más episodios que el burgalés pero son más breves y, además, añade al final unas profecías que Merlín hace a propósito, ya no de Bretaña, sino de la mismísima España.

Como bien señala Santiago Gutiérrez, los pasajes que contiene, y de los que carece el impreso de Burgos, son: la búsqueda que hace Balain—el Caballero de las Dos Espadas—de Garlán, incluyendo la estancia en el castillo donde la doncella que acompañaba a Balain tuvo que donar sangre para intentar curar a una dama leprosa y la llegada de Balain al Castillo Peligroso. Asimismo, el final de Balain, los preparativos de la boda de Arturo con Ginebra por consejo de Merlín, la cesión de la Mesa redonda por parte de Leodagán de Carmelida, la elección de los caballeros que debían ocupar los cuarenta y ocho puestos vacantes, así como la institución del Asiento Peligroso¹⁹⁵.

Dado que la historia que se narra en ambos *Baladros* es prácticamente la misma, salvo las diferencias sintácticas y textuales ya establecidas aquí, en la presente investigación se

¹⁹⁵ Santiago Gutiérrez García, *op.cit.*, pp. 206-207.

privilegiará el análisis del incunable de Burgos por las particulares innovaciones que se hacen en éste con respecto a los manuscritos franceses y a la *Historia de Merlín* que ya se ha analizado en el capítulo anterior.

Sin embargo, se mostrarán las diferencias entre ambos impresos en aquellos puntos en los que la conformación de la figura de Merlín se vea afectada directamente por estos cambios textuales y de contenido. Por último, el examen final sobre el significado y la función de la risa del sabio se hará a partir de la comparación de los pasajes en que se manifiesta ésta en ambas obras, a la vez que se mostrarán las risas que sean exclusivas de uno y otro *Baladros*.

3.2 La configuración de Merlín en los *Baladros* castellanos

Como se ha mostrado hasta este punto, el personaje de Merlín se caracteriza por su multiplicidad de facetas, imágenes, comportamientos y funciones, tanto a nivel narrativo como de contenido, en cada una de las historias de las que forma parte. Uno de los rasgos sintomáticos de su capacidad profética y su sabiduría será la manifestación de su risa aunque, como se analizará en este apartado, no siempre tendrá ese único significado.

El baladro del sabio Merlín impreso en Burgos por Juan de Burgos en 1498 comienza describiendo el contexto en el que aparece esta historia. El autor narra que en Inglaterra había grandes conquistas y batallas, no sólo por las tierras y reinos sino también por cuestiones religiosas: moros (también llamados idólatras) contra cristianos.

Dentro de este contexto se explica que había dos reyes—aunque no se aclara el nombre de sus reinos— Ebalato y Meridiantes, ambos idólatras. El primero llevaba en la batalla contra Meridiantes un escudo que había pertenecido a Josep Abaramatia, quien había ensalzado la cristiandad; se trata de un objeto maravilloso ya que “corría sangre viva” por él. Ebalato, al verse en peligro de muerte, juró que si lograba salvarse y vencer en la batalla, se volvería cristiano. Ebalato se salva, cumple el juramento y se convierte al cristianismo al volver a su tierra; sin embargo, todo el pueblo se entera de su conversión y, dado que todos eran idólatras, lo capturan y lo encierran en la cárcel.

Al enterarse de la prisión de Ebalato, Jaquemin—uno de sus maestresalas—le envía un libro sobre Merlín como pasatiempo, puesto que el rey leía mucho, tanto escrituras de la sagrada Iglesia como de caballerías y oficio militar. De modo que, afirmando que el libro de

Merlín era como una fruta, es decir, una recreación para él¹⁹⁶, y que no hacía más que trasladarlo de otra lengua en la que lo había leído originalmente, inicia el prólogo de la obra que finaliza con la conocida *captatio benevolentiae*.

Tras este contexto comienza la obra propiamente dicha. Desde el comienzo, como en Robert de Boron y en la *Post Vulgata* francesa (el *Merlin* de Boron más la continuación la *Suite du Merlin*), se establece el origen de Merlín. Cristo había descendido al infierno a liberar las almas de aquellos que eran fieles a él, principalmente profetas, y a encerrar a Satanás; por esta razón se forma un conciliábulo de demonios que se proponen crear un hombre que sepa perder las almas de los hombres.

Con ese plan, Onquiveces¹⁹⁷, uno de los mayores demonios, va a buscar a una mujer que sea virgen. Este inicio, como puede observarse, es prácticamente igual al que se plantea en la obra de Boron; el motivo de la madre casta es fundamental también aquí ya que es el requisito de los demonios para engendrar en ella, además de que esto permitirá la salvación futura de Merlín, puesto que esa castidad le concede la redención de Dios.

La madre es la mayor de tres hermanas y un hermano, todos ellos son muertos o perdidos por obra del demonio. Asimismo, en esta historia la madre se encomienda al consejo del ermitaño Blaysen y, de este modo, evita durante dos años que el diablo pueda concebir en ella. Hasta que un día su hermana la visita y, tras una riña, ella “adormeciose & sin candela & sin hazer ninguna diligencia delas que el hermitaño le hauia mostrado”¹⁹⁸.

Así fue como el diablo engendró a Merlín¹⁹⁹ en su madre, aunque se observa respecto a esta cuestión, vislumbrada desde Geoffrey, que en el caso de esta obra se mencionan

¹⁹⁶ En el citado libro de Pedro M. Cátedra, éste afirma respecto a la clasificación del libro de Merlín como “fruta” frente a las “principales viandas” que esta concepción de los “antiguos” (entiéndase por antiguos la tradición grecolatina) tiene como modelo, en el caso de este *Baladro*, el *Doctrinal de los cavalleros* de Alonso de Cartagena. *Vid., op.cit.*, p. 47.

¹⁹⁷ Es relevante que la palabra *enquivedes* que en la *Historia de Merlín*(*op. cit.*, p. 25) se usaba para denominar al tipo de diablos que podían engendrar hijos con las mujeres; en el caso de este *Baladro*—en el de 1535 no ocurre—se le asigna como nombre propio al demonio que concibe a Merlín en su madre virgen: Onquiveces.

¹⁹⁸ Tracy Van Bishop, *A parallel edition of the Baladro del sabio Merlin: Burgos 1498 and Seville 1535*, tesis de doctorado, University of Wisconsin-Madison, 2002, p. 89. Todas las citas de este análisis pertenecen a esta edición de los *Baladros* castellanos puesto que se trata de una transcripción de los folios impresos y, además, señala brevemente los cambios que hay de una edición a otra.

¹⁹⁹ Aunque en el párrafo siguiente se mencione que “algunos quisieron decir” que en realidad el diablo fue a una casa donde dormía un hombre con su mujer y tomó esperma de éste para embarazar a la doncella mientras ella dormía. A juzgar por este párrafo aclaratorio, que es exclusivo de la versión burgalesa, el engendramiento de Merlín causaba polémica en la época porque el cuestionamiento acerca de cómo concebían los demonios era muy socorrida en la Edad Media.

autoridades como Vicente de Beauvais y Antonio de Florencia para sustentar que en la época la opinión general era que Merlín era hijo del diablo.

Continúa la historia del mismo modo que en la *Boron*: Blaysen impone a la mujer la penitencia de vivir sin lujuria alguna a la madre, ella la cumple, pero con el tiempo el embarazo se hace notorio y Blaysen intercede por ella ante los jueces pidiendo que la encierren en una torre con dos mujeres hasta que nazca el niño.

Merlín es descrito físicamente por primera ocasión cuando nace y las dueñas que están ayudando a su madre se asustan pues “lo vieron mas velloso & de mayor cabello que otro niño”²⁰⁰, y por este mismo motivo su madre, al observarlo, afirma que siente mucho miedo de él.

Al igual que en Robert de Boron, la doncella manda a bautizarlo con el nombre de Merlín, por haber sido éste el nombre de su abuelo y gracias a este bautismo, es salvado por la Divina Providencia. Así, la naturaleza de Merlín coincide completamente con la establecida por Boron: “no quiso Dios que perdiese el niño cosa de quanto hauia de hauer de parte de su padre, ca el diablo le fiziera por saber todas las cosas que eran fechas & dichas, e asi quiso Nuestro Señor, por la sanctidad de su madre, que supiese las cosas que auian de venir”²⁰¹.

En esta obra Merlín también aparentará una edad superior a la que realmente tiene, aunque aquí la hiperbolización es mayor, pues: “seyendo de diez meses, parecía que auía diez años”²⁰². La maravilla de hablar desde temprana edad también se hace presente en esta historia; cuando su madre llora desconsolada, pues sabe que recibirá pronto la muerte por parte de los jueces que la ajusticiarán, Merlín afirma que nunca recibirá daño por su culpa. Tras este suceso, su madre lo deja caer de sus brazos, las mujeres acuden creyendo que quiere matarlo pero él les habla también a ellas, por lo cual se marchan, cuentan aquellos sucesos sobrenaturales y los jueces mandan llamar a la madre a juicio.

Merlín ríe por primera ocasión en este *Baladro* burgalés, cuando se cumple el plazo que los jueces dieron para que su madre compareciera: “llego el plazo en que auia de ser quemada, e el niño andaba por la torre & el se començo a reyr”²⁰³. Las mujeres piensan que

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 94.

²⁰¹ *Id.*

²⁰² *Id.*

²⁰³ *Ibid.*, p. 96.

su risa es porque se toma a la ligera la futura muerte de ella; sin embargo, parece ser lo contrario, ya que Merlín le dice a su madre que: “mientras yo viuiere, no ay quien os ose matar”²⁰⁴. Así, en este caso la risa parece indicar una certeza que Merlín tiene y que las mujeres desconocen, sabe que a su madre no le harán daño mientras él viva y, más adelante, se sabrá que lo afirma porque su misma sabiduría le permitirá salvarla de la muerte.

La risa aquí podría parecer imprudente, incluso maléfica, puesto que se crea una imagen paradigmática: la madre llora porque piensa que está futura a morir y su hijo se ríe ante, aparentemente, el mismo hecho que debería causarle también tristeza por su relación de parentesco. Sin embargo, la risa de Merlín, como en Boron, no es ante el acontecimiento previsto por su madre y la mujeres de la torre que contemplan la misma posible desgracia, sino que está incentivada por una verdad diferente: su madre vivirá y no corre ningún peligro. La risa es signo de ese conocimiento que va más allá de la vista y el intelecto humano (representado por su madre y las demás mujeres testigos), es una revelación que él conoce y que aclara la razón de la repentina risa ante lo que, de principio, se valora como no risible que es la muerte.

La narración continúa del mismo modo que en Boron; Merlín se muestra como un niño sabio ante la corte del juez, a quien afirma que él sabe mejor quién es su padre—y explica tanto la forma en que fue engendrado por un demonio, como su naturaleza—de lo que el juez sabe quién es el suyo y así salva a su madre.

También en esta obra ríe cuando el juez confirma todos los hechos que, después de librar de la muerte a su madre, le había vaticinado: “& quando Merlin lo oyo, dixo riendo: - Agora puedes creer que te dixes verdad, & ruego te que asi como te lo dixes, que asi lo digas a Blaysen”²⁰⁵. En este caso, la risa parece ser una leve burla pues Merlín conocía mucho antes que el juez los hechos que acontecerían y en el momento en el que éste se convence de su sabiduría, el mago se ríe de la ingenuidad que aún tenía con respecto de lo que le auguraba.

Merlín encomienda al santo hombre Blaysen que escriba un libro acerca de sus hazañas, mandato que lleva a cabo; Merlín le cuenta sobre el Santo Grial y José de Arimatea²⁰⁶ para luego marcharse a Uverlanda, no sin antes afirmar que vendrán a buscarlo de Oriente.

²⁰⁴ *Id.*

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 101.

²⁰⁶ Aquí Abaramatia.

Aparece entonces el episodio que ha formado parte de la historia de Merlín desde Geoffrey de Monmouth, y en el resto de las narraciones, aunque ausente en Wace: la profecía a Vortiguern²⁰⁷. Del mismo modo que en las narraciones anteriores el tirano rey de Bretaña, Verenguer, tomó el trono mediante traición y decide construir una torre pero ésta se cae tres veces sin lograr nunca mantenerse en pie, por lo que manda traer sabios para que le expliquen la razón de estos derrumbes. Siete clérigos que conocen de astronomía acuden a Verenguer y descubren que un niño sin padre será la causa de su muerte, por lo que mienten al monarca y le dicen que debe buscar a éste y rociar la tierra con su sangre para que la torre pueda construirse.

Verenguer manda a buscar al niño sin padre y hace jurar a sus enviados que lo matarán y le llevarán su sangre. Cuando al fin lo encuentran, Merlín los sorprende con su sabiduría y les hace prometer que lo llevarán vivo hasta Verenguer, estos así lo prometen. Pero Blaysen tiene sus reservas, por lo que Merlín ríe nuevamente al conocer las verdaderas intenciones de los hombres del rey: “ca el se fuera por que les fiziese las preguntas el sancto hombre Blaysen.& Blaysen gelo pregunto, & Merlin cuando lo oyo, riose & dixo: -Yo se bien, muchas gracias aya Dios, que no han gana de me matar; si no, digan lo ellos”²⁰⁸. Nuevamente la risa conlleva una certeza, Merlín conoce que en realidad no desean matarlo los enviados, por lo cual ríe en el momento en el que Blaysen les pregunta a éstos sus intenciones.

Merlín se va con ellos, dejando a su madre sola ya que Blaysen se marcha también a Irlanda. Durante ese recorrido para llegar a la corte de Verenguer ocurren los pasajes presentes *Vida de Merlín* y en la *Historia de Merlín*, pero con modificaciones. Primero, cuando pasan por una villa donde había un mercado: “fallaron vn villano que mercaua vnos çapatos de cuero enla mano para adobar los, que quería yr ha Roma. E quando Merlin vio aquel villano cerca de si, començose a reyr”²⁰⁹.

A raíz de este acontecimiento la reacción es, como se observó en los textos de las tradiciones antecedentes, preguntar por qué ha reído, a lo cual él responde: “-Riome deste villano, que vosotros le preguntays que quiere fazer de aquel cuero,& dira que lo quiere para

²⁰⁷ Nombrado aquí Verenguer o Averenguer.

²⁰⁸ Tracy Van Bishop *op.cit.*, p. 111.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 113.

adouar sus çapatos quando se rompan. &y d' empos del que yo vos digo que antes que llegue a su casa, sera muerto”²¹⁰.

Los mensajeros acuden hasta el villano y le preguntan lo que les dijo Merlín, a lo que él responde como había previsto el sabio; a ellos les parece extraño ya que ven al villano sano y alegre, luego—antes de que anduvieran una legua—lo encuentran muerto con sus zapatos en las manos y se maravillan de la sabiduría del niño.

Este episodio, como señalé sucintamente en las obras anteriores, muestra la risa como sinónimo de sabiduría, pues la aparición de ésta tiene como objetivo desentrañar el significado de una imagen que aquí se vuelve aún más paradójica que en las ocasiones anteriores, ya que aquí se explicitan las características del villano: además de joven luce sano y alegre. Pese a que, a los ojos de los mensajeros de Verenguer, el villano parece sano y compra cuero para que sus zapatos duren hasta llegar a Roma en peregrinación, ha de morir antes de llegar siquiera a su casa. Nuevamente la fugacidad de la vida humana se plantea en este episodio, la risa ante la muerte pero también ante el desconocimiento de ese saber que Merlín tiene y los mortales desconocen.

Continúan su camino y, al siguiente día, ya en la tierra de Verenguer, pasaban por una villa y vieron que llevaban a un niño a enterrar “& yuan en pos del muchos onbres & clérigos. E Merlin començo ha reyr & ellos le preguntaron por que reya. & el dixo: -De vna marauilla que veo”²¹¹. Se observa nuevamente que a la manifestación de la risa de Merlín le sucede siempre el cuestionamiento acerca de la misma.

Entonces explica que su risa se debe a una situación que ocurre durante la procesión para enterrar al niño²¹². Les pregunta si ven a un hombre bueno que hace gran duelo por el infante y ellos responden que sí, entonces cuestiona si ven también a un clérigo que cantaba frente a los otros que estaban allí y afirma que “El deuia fazer aquel duelo que aquel ombre bueno faze, ca aquel niño es su fijo, & aquel que llora no a nada conel”²¹³. Merlín envía entonces a los mensajeros a que le digan a la madre del niño que aquél que llora no es su

²¹⁰ *Ibid.*, p. 114.

²¹¹ *Id.*

²¹² Este pasaje, que no aparece en la *Vida de Merlín*, como el del villano y sus zapatos que sí figura en ésta, proviene de la *Historia de Merlín*, aunque en el caso de este *Baladro* no es un sacerdote sino un clérigo el padre del niño, como se expondrá a continuación.

²¹³ Tracy Van Bishop *op.cit.*, p. 114.

padre sino el clérigo que está cantando, ellos lo hacen y confirman por boca de la propia mujer que lo que dice Merlín es cierto.

En ambos casos, la risa es una manifestación detrás de la cual se esconde un conocimiento que tiene el personaje y del cual carece el resto. A diferencia de las risas anteriores, en este caso no aparece ésta como burla de la ingenuidad, porque no ríe cuando ellos han confirmado lo que él ha predicho y de lo que no estaban convencidos, sino como un símbolo de la sabiduría: un secreto que vislumbra y que los demás desconocen.

Cuando el conocimiento es develado, la risa cobra sentido en la primera ocasión por la ironía—el hombre que compra cuero para componer sus zapatos porque quiere ir a Roma y jamás lo usa puesto que muere al poco tiempo—y en la segunda por el esposo cornudo que llora sin saber que el niño no es su hijo; aunque aquí también cabe una segunda interpretación de la risa: podría ser una burla a la ingenuidad del marido ignorante de su situación.

Merlín llega a la corte de Verenguer y los mensajeros arriesgan su vida por él cuando le dicen al rey que no llevaban su sangre ya que era un niño muy sabio. En el momento en el que los mensajeros vuelven, Merlín ríe al verlos: “& desque Merlin los vio, començo a reyr & dixo: -Vos me segurastes y fiastes a vuestro señor el rey sobre vuestras vidas”²¹⁴. Entonces Merlín les asegura que los hará escapar de la muerte y de cualquier daño en agradecimiento a su lealtad; por consiguiente, la risa aquí podría interpretarse como el conocimiento que tiene acerca de la honestidad de los mensajeros, al tiempo que como un gesto de júbilo cuando reconoce su fidelidad hacia él.

Una vez que está ante Verenguer aclara la verdad sobre sus sabios y le dice al monarca que le revelará la verdadera razón por la que la torre no se mantiene en pie. Muestra entonces el agua que corre bajo la tierra, las rocas y los dragones blanco y rojo—tal como se había narrado desde Geoffrey—, los cuales pelean y permiten a Merlín decir las profecías con respecto al reino de Bretaña, junto con el significado que tenía la lucha entre los dragones.

Cabe destacar que particularmente en el *Baladro*, este pasaje de los clérigos muestra un Merlín mucho más piadoso que en los textos anteriores, incluso que en la *Historia de Merlín*—antecedente con el que guarda mucha semejanza—, ya que les perdona la vida

²¹⁴ *Ibid.*, p. 117.

aunque ellos habían querido matarlo; la misericordia como un valor cristiano está presente en el personaje de forma contundente en este episodio del impreso hispánico.

Verenguer sabe por Merlín que los hijos de Constantes lo asesinarán quemándolo dentro de la torre, pero insiste en construirla; todo ocurre tal y como Merlín lo augura y Úter y Pándragon recuperan el reino. A Pándragon le llegan noticias sobre las maravillas que llevaba a cabo Merlín, quien se había marchado a Uverlanda tras el episodio de Verenguer, por lo que manda buscarlo.

Como en la Robert de Boron, también en este *Baladro* se suscitan muchos cambios de forma. Estas transmutaciones comienzan justamente cuando Pándragon quiere encontrarlo. Merlín le dice a Blaysen que el rey lo busca, se marcha a una villa donde sabe que se encuentran los mensajeros de éste y “el allego ay asi como ombre que viene de monte con su cuerda de lana enel cuello & sus çapatos guirnardados & vna saya vestida toda rota, pequeña, & los cabellos revueltos & la barua grande, asi que bien parecia vna cosa estraña”²¹⁵. Esta imagen es la de un ovejero, a decir de los mismos enviados del rey que lo buscaban, aunque su aspecto desaliñado lo hacen parecerse a un hombre salvaje también.

Los cambios de aspecto y el reconocimiento de Merlín, a pesar de estos, por parte de los reyes, darán lugar a la risa en casi todas las ocasiones. Como se observa en el pasaje en el que se presenta a Úter en forma de ermitaño que sirve a su amiga para entregarle cartas de ésta, y, al día siguiente, vuelve a hacerlo con la imagen de anciano que había tomado para prevenirlo de la muerte. Pándragon devela luego que Merlín era el mismo en ambos casos al enviar a un caballero al lecho en donde estaba, y éste encuentra al sabio con la figura del hombre que había salvado de la muerte al monarca: “& el cauallero fue & fallo riendo a vn nombre bueno en vn lecho,& torno al rey & dixoge lo”²¹⁶. Cuando finalmente el sabio y los dos reyes se reconocen entre sí, “el rey & Merlin començaron a reyr. E Merlin dixo al rey en poridad lo que sabia de Vter y de su amiga”²¹⁷.

Merlín también muestra una naturaleza evanescente pues al despedirse de los reyes afirma que les informará sobre los hechos muy secretamente y que regresará a ellos cuando sepa que lo necesiten aunque tenga “por fuerça de natura, andar en el ayre por encima delas

²¹⁵ Tracy Van Bishop *op.cit.*, p. 140.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 150.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 151.

gentes”²¹⁸; asimismo afirma poseer la capacidad de cambiar de apariencia: “fare postura que me torne en la forma en que las gentes me conocen. & quando yo veniere a vuestra casa & me conosceran, yr vos han decir: <<He aquí el buen adeuino>>”²¹⁹.

Se observa a Merlín también como estratega de guerra, cuando aconseja a Pandragón para tomar el castillo y expulsar a los sajones de la tierra, de modo que “quedo Merlin señor del consejo & secretos del rey, & vivió con el gran tiempo”²²⁰. Una vez que se ha ganado de este modo la confianza del monarca ocurre el pasaje que ya se señaló también en la *Vida de Merlín* y en la *Historia*: el vaticinio de las tres muertes distintas para el mismo caballero.

Merlín profetiza a los reyes el futuro del reino. Asimismo se le consulta como previsor de la guerra, él tendrá la función de anunciarle a Pándragon que los sajones quieren cobrar venganza. Y también se notará su faceta como estratega de combate a lo largo de todo este *Baladro*.

En el episodio en el que Úter y Pándragon pelean juntos en una batalla de la que Merlín augura que uno de los dos morirá, se observa que hay una sustitución parcial del elemento pagano, las piedras de Zalabres²²¹, por una Iglesia que Merlín afirma que se debe construir para el rey que muera y los caballeros que perezcan en ese combate.

De modo que cuando Pandragón muere, Merlín es el encargado de re-nombrar a Úter como Úter Pandragón. Además manda hacer dos dragones de oro, uno para ponerlo en la Iglesia de Cardoyl y el otro para que portarlo en la batalla campal. Luego trae las piedras de Irlanda, que en este caso estarán purgadas de su sentido mágico pues simplemente se menciona que son tan grandes que no se pueden mover más que con “artes”, las cuales sólo puede ejercer Merlín, quien las transporta para hacer el monumento. Se sabe que pertenecieron a la “Corona de los Jayanes” pero Merlín no alude nunca sus propiedades curativas.

En el caso de este texto se añade un elemento que, aunque ya se encontraba en las tradiciones anteriores, aquí se observará de forma mucho más tajante y configurará la función del personaje como legitimador del reino mediante explicación divina: su faceta cristiana. Así, Merlín explica el destino del vaso santo donde bebió Cristo en la última cena, el Grial,

²¹⁸ *Ibid.*, p. 153.

²¹⁹ *Id.*

²²⁰ *Ibid.*, p. 156.

²²¹ Llamada Salesbieres en obras anteriores.

y cómo se puso sobre la segunda mesa que Cristo mismo hizo poner para rememorar la de la última cena.

La naturaleza cristiana de Merlín se observa también cuando funda la Tabla redonda en nombre de la Santa Trinidad, la cual sería la tercera mesa puesta en nombre de Cristo. Por lo que en palabras de Merlín:

Esta mesa abra nombre la Tabla Redonda[...] lo faremos en Cardoyl, en Galaz. E allí fazed ayuntar vuestro pueblo el dia de Pentecoste, & vengán ay caballeros y dueñas. & vos fazed como los rescibays bien & como seays muy alegres[...] y fare la mesa[...]& quando vos & el pueblo fuerdes ayuntados, yo escogeré los que ay avran de ser enla Tabla Redonda²²².

También en este caso el pasaje en que Merlín ayuda a Úter a concebir a Arturo en Yguerna aparece tal como se ha narrado en todas las obras precedentes, aunque en este caso sí existe una reflexión acerca de lo errático del engaño a ojos del cristianismo dado que Úter mismo evita, pese a que Ulfin se lo aconseja, pedirle ayuda a Merlín para cumplir su deseo con la esposa del duque de Tintagel ya que sabe que al sabio no le agrada que quiera a la mujer de uno de sus vasallos.

Merlín, sin embargo, sí ayudará al rey en su objetivo—de idéntica forma que en los textos señalados en el capítulo anterior—y mediante una hierba que le manda ponerse en el cuerpo, lo muda de forma y logra que se una carnalmente con Yguerna. A propósito de este pasaje se observan nuevamente las transformaciones de Merlín como un elemento que mueve a risa, no sólo de éste sino del rey mismo.

Primero, Merlín se presenta ante Ulfin como un hombre pequeño y viejo, éste no atina a saber que se trata de Merlín pero cuando se lo cuenta al monarca él sí lo identifica. Luego, mientras cabalgaban juntos, se encuentran a un ciego muy contrahecho por el camino, el cual pide a Ulfin que le diga al rey que le dé cuanto le pida. Ulfin regresa con el rey y le da el recado y en cuanto el rey accede: “El contrecho se rio & dixo: -El rey es entendido & conoscemos nos mejor que vos”²²³.

En este pasaje la risa que surge a raíz de los cambios de aspecto pareciera ser una manifestación ante lo lúdico que supone el disfraz. Es decir, Merlín parece disfrazarse para jugar con la ignorancia del mensajero, a la vez que trata de probar si el rey en verdad es capaz de reconocerlo mejor que los demás, en este caso, Ulfin. La anterior interpretación de la risa

²²²Tracy Van Bishop, *op. cit.*, p. 170.

²²³ Tracy Van Bishop, *op. cit.*, p. 185

se reafirma en el momento en que Úter afirma a Ulfin: “—Si, & cre de cierto que este que tu vees es Merlin, que se anda asi riendo de nos, & bien te fara saber, quando quisiere, quien es”²²⁴.

Merlín, del mismo modo que en Robert de Boron, se quedará con Arturo y lo entregará al noble Antor para que su mujer lo amamante y ambos lo críen, e incluso es él quien le indica al noble que debe ponerle el nombre de Artur. De manera que Merlín será el intercesor para que Arturo pueda ser concebido²²⁵ al tiempo que prepara su crianza y le hace saber a Úter antes de morir que su hijo lo sucederá en el trono.

Nuevamente se patentiza que en este texto la naturaleza cristiana y adoctrinante de Merlín delimita su función dentro de la narración en el momento en que los hombres nobles y los integrantes de la Tabla redonda le piden consejo para saber a quién debían darle el poder del reino. A este cuestionamiento él propone: “ya beys que viene la fiesta en que el rey & señor delos reys nascio; fazed pregonar por toda la tierra que fagan oraciones & ayunos & abstinencias, e rueguen que así como Dios verdadero quiso nacer en aquel dia, que os de tal señor que sea ha su seruicio & a su plazer”²²⁶. Así es como aparece en tal día, afuera de la iglesia, la espada en el yunque; Arturo logra sacarla y de este modo legitima su derecho a ser rey por gracia divina, de idéntico modo que en la obra de Robert de Boron.

Por otra parte, la risa de Merlín también tendrá la función de hacer mofa de sí mismo y de lo irónico que resulta que conozca su propia muerte sin poder evitarla. Tras defender el derecho de reinar de Arturo, Merlín regresa con Blaysen y le cuenta todo lo sucedido, se duerme y tiene un sueño en el que ve un roble y una pértiga pequeña la cual crecía a lado del primero; entonces, el roble le tomó la corteza y las hojas a la pértiga y la hizo caer para luego enterrarla bajo tierra.

Tras aquel sueño, el vate despierta pesaroso y, después de que Blaysen dice misa, “dixo le Merlin riendo: -Maestro, esta noche vi vna vision maravillosa que no es sino significança. & agora vere como me dirés la verdad”²²⁷. Blaysen le afirma a Merlín que es más sabio que él, por lo que el mago debería saber el significado del sueño mejor de lo que

²²⁴ *Ibid.*, p. 186.

²²⁵ Aunque más adelante en la historia Merlín afirme que este engaño será una de las causas por las cuales su alma se pierda, es decir, vuelva a destacar una naturaleza demoniaca por encima de la cristiana.

²²⁶ Tracy Van Bishop, *op. cit.*, p 206.

²²⁷ *Ibid.*, p. 218.

él podría revelarle. En este punto se confirma que la risa es signo de tener un conocimiento, ya que Merlín resuelve el misterio por sí mismo: “La pertiga que nascia cabe el roble significa vna doncella que se acompañara conmigo & aprendera dela sciencia que Dios me dio, & por su saber me meterá viuo so la tierra & allí me dexara morir”²²⁸. Aunque también acepta que no puede evitar esa futura fatalidad.

En el *Baladro* de Burgos, Merlín expresa tristemente que es consciente de que no podrá cambiar su terrible destino, el del reino de Bretaña ni el del rey Arturo pese a que profetiza sobre todas estas desventuras. Por esta razón, después de que el monarca comete incesto con su hermana Elena y concibe a Morderit²²⁹, Merlín le explica el significado del sueño que tuvo; tal sueño es una prefiguración de Morderit—representado como una serpiente que da un doloroso baladro— que matará a todo el pueblo, se combatirá con Arturo y lo dejará llagado mortalmente.

Luego de que Arturo persigue un ciervo hasta llegar a una fuente donde se queda a descansar, se topa con una bestia desemejada que “auia la cabeça & el cuello de oueja blanco como nieve, & pies & manos de can negras como carbon. E auia el cuerpo como de raposo [...] quando començo a beuer, las bestias que andauan dentro callaron, & después que beuio començaron a ladrar asi como de antes”²³⁰.

Merlín también desentrañará el origen de esta criatura mediante una historia en que narra que la hija del rey Ydomenes lo engañó para que le diera muerte injusta a su hijo Galaz; cuando él ha sido devorado por perros, el diablo engaña a la mujer, que sabía mucho de nigromancia, y engendra en ella a aquella bestia.

Precisamente a través del pasaje señalado en el párrafo de arriba se patentiza otra particularidad de Merlín en esta obra con respecto a las que le anteceden: aquí tendrá la función de contar varias historias legendarias mediante las cuales explicará las maravillas que ocurren exclusivamente aquí, como el sueño de Arturo, la aparición de la bestia en el campo y la de los amantes²³¹.

Merlín se convierte en amigo y consejero de Arturo una vez que lo ha encontrado en el campo, aunque inicialmente el monarca no cree en sus palabras ya que se presenta ante él

²²⁸ *Ibid.*, p. 219.

²²⁹ Mordret, en las otras obras.

²³⁰ Tracy Van Bishop, *op. cit.*, p. 224.

²³¹ Faunes y Diana en el caso del *Baladro* burgalés y el hijo del rey y su amada en el impreso sevillano.

con la figura de un joven de catorce años para revelarle al rey su linaje y el incesto que ha cometido con su hermana Elena.

Posteriormente, cuando se muda de forma y toma el aspecto de un anciano le cree; sin embargo, Merlín afirma que no puede ayudarlo a evitar el mal que se avecina pues si le revelara dónde está Morderit, el alma del sabio se perdería por completo ya que el niño era apenas un recién nacido que, libre de pecado, no debe ser asesinado. Y se suscita entonces la risa del mago ante la insistencia del monarca en conocer cuándo y en qué lugar nacería el hijo incestuoso: “E el ombre bueno se començo a reyr & dixo: —¿Por eso lo pensays vos fallar? Cierito, no es ansi ca a Nuestro Señor non plaze”²³².

Entonces, el adivino se incorpora por completo a la corte del rey Arturo, a la que arribará con el propósito de legitimar por segunda ocasión su poder como monarca. Así, aparece un pasaje en el que contrasta el uso lúdico de los cambios de aspecto, pues en este caso servirán para el solemne fin de mostrar que Arturo es hijo legítimo del rey Úter.

Merlín llega a la corte una vez que Arturo, siguiendo su consejo, ha hecho reunir en ella a la reina Yguerna y sus hijas, junto con los demás nobles. El sabio aparece con una imagen con la que lo conocen solamente Arturo y Ulfín, y este último acusa a la reina Yguerna de haber desaparecido al primer hijo que concibió con el rey, de modo que ella, como lo hará más adelante la madre de Tor, acusa a Merlín de ser hijo del diablo y lo maldice, sin conocer que él está presente en ese momento. Entonces, el sabio hace jurar a la reina, sobre los Santos Evangelios, que aceptaría su testimonio, aunque ella aún no lo reconoce; una vez que lo ha hecho: “Merlín enesa hora se torno en su derecha forma en que lo ella muchas vezes viera”²³³.

En este punto, se suscita no la risa, sino la sonrisa del adivino puesto que, una vez que la reina lo ha reconocido, le lanza una amenaza de muerte si no acepta que le entregaron a él al niño: “& si lo negardes, yo os lo fare prouar, & fazer os he fazer tal escarmiento que todos vuestros encantamentos no os valgan”²³⁴. Así, ante la acusación desesperada y absurda de Yguerna, para salvar su honra: “se començo Merlín ha sonrreyr & dixo al rey: —Señor, la dueña dize lo que quiere, & yo la escuchare por que ella es tal dueña, mas si os pluguiere,

²³² *Ibid.*, p. 232.

²³³ *Ibid.*, p. 242.

²³⁴ *Id.*

decir os he como leue el niño”²³⁵. Y nuevamente se transformará para que Antor, el noble hombre que crio a Arturo, lo reconozca y, finalmente, quede demostrado que es hijo del rey Úter.

En la corte de Arturo, como en la de los reyes Úter y Pándragon, Merlín tendrá la función de aconsejarlo y prevenirlo de los peligros, lo cual hará en varias ocasiones. Por ejemplo, cuando lo libra de ser asesinado por el caballero del tendejón al realizar un encantamiento que lo deja dormido sobre los brazos del rey Arturo, demostrando que puede más su sabiduría que la caballería del monarca.

Asimismo, Merlín será quien establezca la costumbre de que cada aventura que llegue a esa corte sea realizada por un caballero en particular, así como de conducir a Arturo hasta el lago donde se encuentra una doncella que le entregará la espada maravillosa Escalibor. Esta espada tiene la particularidad de evitar que el caballero que la porte reciba una herida mortal.

En este punto aparece la risa del sabio como una burla a la ingenuidad del rey Arturo quien, al contemplar que la Doncella del Lago podía pasar por encima del agua sin mojarse le pregunta cómo era posible aquello, de manera que:

Merlín començo a reyr & dixo: -Señor, no es ansi como os paresce, mas yo vos dire como es. Verdad es que alli ay vn gran lago, e en medio esta vna peña en que ay casas muy ricas & grandes, mas son ansi encantadas que las no pueden ver de aca afuera si de dentro no entrasen²³⁶.

En esta obra, el mago tendrá la capacidad de introducirse en los sueños de Arturo y lo hará como un hombre mayor que porta muchas bestias, el cual le advierte que debe desistir de su propósito de matar a todos los niños que había metido en una torre, tratando de evitar que se cumpliera el destino que había vaticinado Merlín de que Morderit devastará el reino de Bretaña.

Dentro del mencionado pasaje se observa también una particularidad del personaje en esta obra: el progresivo énfasis en su origen demoniaco—que detallaré más adelante—. Éste se vuelve evidente cuando se refiere a sí mismo como hijo del diablo: “ca tu cuydas que así

²³⁵ *Id.*

²³⁶ *Ibid.*, p. 266.

estoruaras el destruyimiento del reyno de Londres, mas no lo faras, ca todo asi averna como el fijo del diablo te enseño”²³⁷.

A lo largo de todas las aventuras que se narran en esta obra, Merlín—como se señaló en el capítulo anterior con respecto a la *Historia de Merlín*(que proviene de la obra de Boron más una *Suite Vulgata*)—tendrá diversos cambios de apariencia²³⁸y distintas funciones dentro de la narración, que estarán ligadas en ocasiones a esos cambios físicos²³⁹. Pero serán de evidente relevancia tres pasajes en particular en los que se contradice la forma en la que se concibe en esta obra al sabio: el de la revelación sobre el hijo de Pelinor, el de los encantadores que tocan el arpa y el del enamoramiento y muerte a causa de Niviana²⁴⁰.

El pasaje en el que Merlín revela que Tor es hijo de Pelinor ocurre una discusión con la madre de éste, una villana muy hermosa. Merlín insta a la mujer a confesar quién es el verdadero padre de Tor afirmando, al mismo tiempo, que él conoce que no es hijo de villano sino de noble. Ante tal acusación, ella arremete contra el sabio recordando que todo mundo sabe que él es hijo del diablo y de este modo ella pretende evadir la acusación.

Ante la afirmación de la mujer “començaron a reyr quantos ay estauan & dezian a Merlín: -¿Qué os parece desta dueña?”²⁴¹. Tras estas burlas Merlín acepta que es hijo del diablo sin problema y añade que ella dice tales cosas para evitar reconocer lo que él afirma. En este punto la mujer recrimina a Merlín su origen demoniaco:

-Agora conozco sin falta, Merlin, que [fol.87v]vos no soys dela manera delos otros diablos. Esto sabemos nos bien, que quieren siempre que el pecado de cada vno sea encubierto, asi que no salga por la boca del pecador, si no fuere por escarnio o por profacio. E vos ansi quere que yo descubra el mio. & yo descubrir lo he, mas creed que Dios no os dara grado, ca no lo fazes por amor de [E] ni por emendar ami, sino por enseñar vuestro saber²⁴².

Merlín acepta lo que ella le reclama ante la corte, afirmando que es una buena dueña; después, ella acepta toda la verdad. De modo que a diferencia de la configuración que se le otorgó al personaje en la obra de Robert de Boron, en este *Baladro* su naturaleza demoniaca sale a relucir a menudo para condenarlo; es decir, lo que en el ciclo anterior parecía ser simplemente

²³⁷ *Ibid.*, p. 272.

²³⁸ La de salvaje, ovejero, niño sabio, noble, villano o montañés, ciego de cabellos revueltos y mozo noble, entre los más destacados.

²³⁹ Como pacificador del reino, consejero real, adivino, previsor y estratega de guerra, profeta, hombre cristiano que adoctrina, loco, piadoso, hijo del diablo y enamorado.

²⁴⁰ También llamada Viviana.

²⁴¹ Tracy Van Bishop, *op. cit.*, p. 402.

²⁴² *Ibid.*

un elemento que lo configura como un personaje positivo ya que Dios lo salvó aunque fuera hijo del demonio, en éste parece adquirir un peso negativo conforme se acerca el final del personaje.

Esto también se observará en el episodio de los encantadores, exclusivo de este *Baladro* burgalés, que comienza con el viaje hacia la corte de Arturo después de que Merlín le revela a Niviana que el monarca ha sido traicionado por Morgana. Esta última cambió Escalibor por otra espada, por lo que Arturo corre peligro de muerte. Merlín decide ir a buscarlo junto con Niviana y una comitiva conformada por los familiares de ella, a sabiendas de que será traicionado en el camino.

Merlín, Niviana y sus acompañantes pasan por un llano hermoso y grande, despoblado de árboles; sólo hay dos olmos grandes en medio del camino y en medio de éstos, una cruz, alrededor de la cual había “cient monumentos. &cabe la cruz hauia dos cadiras[...] & hauia sobre cada vna vn arco de alabastro, ansi como boueda[...] & en cada vna cadira vn hombre bueno estaua asentado con su harpa en la mano”²⁴³.

El sabio afirma en ese momento a la comitiva que las arpas que los encantadores tocaban ejercían un poder sobre los hombres y mujeres que llegaran a escucharlas, de modo que éstos pierden “el poder que tienen de todos sus miembros, de manera que luego caen como muertos & estan en tierra mientras ellos quieren”²⁴⁴. Aunque los hombres que los acompañaban no le creen, dado que lo aborrecen del mismo modo que Niviana, Merlín les advierte que los encantadores hacen aquel hechizo para yacer con las doncellas que van con sus amados y luego matarlos, tras escarnecerlas.

Los acompañantes, junto con Niviana, pasan por el sitio. Merlín tapa sus oídos en ese punto, evitando así el fatal encantamiento, pero ni la doncella ni su comitiva lo hacen y como consecuencia quedan hechizados. Cuando Merlín se percató de que su doncella cayó en tierra adormecida, desea vengarse y hechiza a los encantadores del mismo modo en que éstos lo hacían: les hace perder el saber y el poder sobre sus cuerpos.

Entonces, el mago desencanta a Niviana y sus acompañantes, para después castigar severamente el uso de la magia con fines nocivos, haciendo arder a los encantadores:

fizo fazer dos cueuas grandes, la vna del vn cabo del arbol & la otra del otro cabo. & despues que fueron fechas, tomo el vno delos encantadores ansi como estaua en su cadira & metiolo

²⁴³*Ibid.*, p. 422.

²⁴⁴ *Id.*

en vna delas cueuas, & el otro enla otra, & tomo mucha sufre & acendiolo, que del fedor & dela gran calor fueron muertos los encantadores²⁴⁵.

Y los deja ardiendo como un castigo ejemplar para que todos los que por allí pasaran después supieran del castigo a los encantadores; sin embargo, es en este punto en el que se constata nuevamente ese empeño en señalar la naturaleza hechicera de Merlín pues éste afirma: “E esto fago yo por que todos los que despues de mi vinieren, sepan que yo fue el que mas entendio de nigromancia de todos los del reyno de Londres”²⁴⁶. Al tiempo que descubre, como ya se había prefigurado en el sueño del roble y la pértiga su próxima muerte: “he presto de morir, & por ende fize esto por que despues de mi muerte sea testimonio de mi saber”²⁴⁷.

En los pasajes descritos se observa que la naturaleza de Merlín se contradice dentro de la obra. En el primer caso, la madre de Pelinor parece acusar al personaje: primero, de ser hijo del demonio, tratando de salvarse así de decir lo que el mago le está pidiendo; y luego, de ser un sabio soberbio que dice la verdad no por amor sino por mostrar su sabiduría ante la corte y desprestigiarla a ella.

Aunque, a su vez, revela que efectivamente perdió su doncellez con el rey Pelinor por lo que éste es padre de Tor y no su marido. Así, Merlín es hijo del demonio y queda en entredicho si actúa a favor de Dios diciendo la verdad, o si lo hace sólo por alardear de su sabiduría.

En el segundo pasaje se observa que hay una diferencia entre los encantadores que son castigados por Merlín y él mismo: el objetivo de sus hechizos. Mientras Merlín utiliza su magia para servir a Dios²⁴⁸, los encantadores lo hacen para forzar doncellas y escarnecer a sus amados.

Cuando Merlín señala los hechizos y la figura de los encantadores como negativos y perjudiciales, su figura adquiere una función adoctrinante, aunque más adelante en este mismo pasaje afirma que desea que se conozca siempre que él fue quien más conoció sobre nigromancia y se sabe, además, que su muerte se encuentra cercana. El último aspecto que abordaré es: el enamoramiento y muerte de Merlín.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 424.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 425.

²⁴⁷ *Id.*

²⁴⁸ Aunque en varias ocasiones a lo largo del texto, como se vio en el caso del pasaje de la madre de Tor, sea cuestionada la intención verdadera del sabio; es decir, se ponga en duda si realmente es herramienta de Dios o, por el contrario, se inclina a su naturaleza diabólica.

En un principio Merlín parece enamorado de Morgana, hechicera hermana del rey Arturo, que posee una naturaleza desleal; pero finalmente será Niviana quien lo enamore a tal grado que sea traicionado por ella sin preverlo claramente. Esta segunda es descrita como una hermosa doncella cazadora, de no más de quince años, hija de reyes, que llega a la corte de Arturo por una aventura y debe partir de vuelta a su reino llevando a Merlín consigo con la voluntad del mismo.

Se describe que Merlín amó a Niviana profundamente y que cuando ella se percató de que “Merlin la amaua de coraçon &²⁴⁹ fue muy espantada, ca vuo temor de ser escarnida por su encantamento o que dormeria conella por sueño²⁵⁰; sin embargo, la misma narración parece desmentir tal pensamiento de la doncella, ya que se afirma enseguida que: “mas desto no auia el voluntad, ca no auia cosa enel mundo por que el pesar le fiziese²⁵¹”.

Niviana condiciona que solamente amaré a Merlín si él le enseña los encantamientos que ella quiere aprender. Ante la petición de la doncella aparece nuevamente la risa del mago: “Merlin començo de reyr & dixo: -No ay cosa enel mundo que yo sepa que de buen grado no os la enseñe, que no ay cosa que yo tanto ame como a vos²⁵²”. En este caso, la risa se vislumbra nuevamente como una manifestación incentivada por la ironía del suceso, dado que este pacto—el de enseñarle sus encantamientos a cambio de su amor—prefigura la futura ruina del mago: la muerte a traición, obrada por la doncella.

Pasado el tiempo, el rey de Uverlanda le pide a Arturo que le envíe de vuelta a su hija Niviana y ésta le pregunta a Merlín si quiere marchar con ella, lo cual él acepta. Aquí se aclara que la doncella fingió estar muy alegre por la respuesta del sabio, aunque no lo estaba, pues ella lo aborrecía porque pensaba que quería quitarle su virginidad.

En el camino a Uverlanda pasaron por el reino del rey Benuyt y decidieron aposentarse en su castillo. Aunque no estaba el monarca, los recibe la reina Elena, su mujer. Luego de comer, la reina muestra a su hijo Lanzarote a Niviana y ella afirma que será un hombre sin par. Ante tal máxima “se rio Merlin & todos los otros. E llegose Merlin ala doncella & dixole:-El viuirá mas de cincuenta años, mas en ningún tiempo no será tan loado

²⁴⁹ El uso de *tau* para representar *et* en este caso es cuestión de la edición que estoy ocupando.

²⁵⁰ Tracy Van Bishiop, *op. cit.*, p. 410.

²⁵¹ *Id.*

²⁵² *Id.*

de beldad como de caualleria, & bien podres creer que antes del, nin despues”²⁵³. Aquí nuevamente la risa se puede interpretar como una manifestación de un conocimiento que Merlín sabe que se suscitará en el futuro.

Merlín y Niviana permanecen juntos mientras viven varias aventuras hasta que la doncella lo traiciona. Respecto a este último punto el narrador explica que Merlín se encegueció por amor, de tal forma que no pudo prever su propio infortunio:

el guarescio de muerte a muchos buenos ombres & asi mesmo no pudo guarescer, & el asi lo dixo[...]que los que son maestros & sabios & dan consejo & profetiçan a otros, & asi no pueden dar consejo ni profetizar lo que les aprouecha asu muerte. & asi acaescio a Merlin, que profetizo a todo el mundo e era el mas sabio, & asi mesmo no pudo aconsejar ni profetizar, ca el amo por su peccado ala Donzella del Lago²⁵⁴.

De modo que, un día que pasaban por un sitio que había sido escenario de una legendaria y trágica historia amorosa que Merlín se encarga de relatar, encuentran una cueva en una peña. En esa cueva es donde precisamente habían sido enterrados los amantes, dentro de una cámara hecha con piedra bermeja y ricamente decorada con oro, plata y piedras preciosas.

Niviana, al ver que estaba muy apartada y escondida, le pide a Merlín que entren en la cámara. Así que, orquestando la traición, le dice a Merlín: “E cierto, de aquella tan gloriosa vida que aquellos dos amadores ouieron, he yo gran embidia & quiero que folguemos esta noche aquí & ayamos plazer”²⁵⁵.

Merlín acepta la petición de Niviana y, una vez que ambos han traído sus camas y cenado, el sabio languidece: “todo el cuerpo me duele & todos mis miembros me triemen & falleceme la fuerça & el coraçon. &tomo tan gran espanto que no se que pueda ser de mi”²⁵⁶.

Tras el decaimiento, Merlín cae profundamente dormido y la doncella le hace un encantamiento que él mismo le había enseñado, tan poderosamente elaborado que Merlín no podía sentir nada. Luego, Niviana ordena que lo arrastren, afirmando que “es fijo del diablo & sus obras fazia, & andaua empos de mi por me fazer escarnio y desonrra si pudiese, ca el creya de mi auer la mi virginidad, la que yo he ofrecido a Dios [...] por mal suyo me cuydo desonrrar, ca yo le acortare su vida por lo que el contra mi pensaua fazer”²⁵⁷.

²⁵³ *Ibid.*, pp. 412-413.

²⁵⁴ *Ibid.*, pp. 451-452.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 458.

²⁵⁶ *Id.*

²⁵⁷ *Ibid.*, p.459.

Luego de explicar la razón por la que lo traiciona, hace que sus hombres encierren al sabio dentro del monumento, que ella cierra para soterrarlo vivo:

& fizo encima del monumento su encantamento con letras & caratulas que le el mesmo enseñara, tan fuertes que jamas no verna tan rezio onbre que pueda abrir ni alçar la cobertura del monumento ni sobre el tirarla, ni fue alçada fasta que llego y despues Tristan, el buen caullero²⁵⁸.

Es notorio que en el caso particular de esta obra, se condena a Merlín por ser hijo del diablo; es decir, dado que su origen es el mal, al mal debe volver. Sus intenciones serán negativas puesto que desea deshonorar a Niviana según lo que ella misma declara. Así, siguiendo la misma lógica, el alma de Merlín se perderá entre demonios y terribles alaridos de dolor que se escuchan, una vez que la doncella y su comitiva se han marchado del lugar.

Cuando Bandemagus—que pasaba por allí en busca de una aventura—escucha un terrible quejido de un hombre que estaba bajo la tierra, entra en la cueva y halla la cámara, entonces Merlín le revela su identidad y, quejumbroso, le relata su infortunio. Bandemagus trata de ayudarlo pero no puede; en cambio, escucha del mago “vn gran baladro doloroso que el cielo trespaso [...] E Merlin fizo dentro su duelo muy doloroso & esquiibo amarabilla, que no ay coraçon humano que no vbiese dello grand sentimiento”²⁵⁹.

Merlín, además de volver a su faceta demoniaca con la que inicia su vida y la historia—que a lo largo de la narración se va matizando para dar paso a su imagen como profeta del Grial y de Arturo, acercándolo más bien a la figura del buen cristiano y ermitaño— también vuelve progresivamente a su faceta llorosa y solemne que se percibe en la obra del de Monmouth, contrapuesta a la de la risa que aparecía a lo largo del *Baladro* burgalés.

De modo que, después de vaticinar las futuras desgracias de Bandemagus, Arturo y el reino de Bretaña se queda callado hasta el día siguiente, en que “vino vn grand tronido con relampagos & piedra & agua & escuridad tan grande que parecía noche oscura [...] Vn poco despues de ora de nona dio Merlin vn grand baladro & vn gemido tan espantoso que Bandemagus vuo grand miedo”²⁶⁰.

Se describe entonces la culminación de ese paulatino proceso de retorno a su naturaleza demoniaca ya señalado; así, Merlín “fablo, no en voz de ombre, mas de diablo”,

²⁵⁸ *Id.*

²⁵⁹ *Ibid.*, p.465.

²⁶⁰ *Ibid.*, pp. 467-468.

y comienza su queja increpando al diablo porque su soberbia y orgullo le habían hecho desear superar a Dios y caer en las tinieblas. Posteriormente lo exhorta a que vuelva por él, aceptando al mismo tiempo que siempre había obrado a favor del diablo y no de Dios:

¡Ven & toma me, que de ti vine por mala ventura & ati me quiero tornar, que yo soy tuyo de comienço, que siempre fize tus obras, & yo no quiero ni amo sino ati, & ati ruego & ati demando que no me dexes! ¡Ay infierno que siempre estas abierto para mi & para otros, alegrate, que Merlin entrara en ti, & ati me do derechamente!²⁶¹.

Bandemagus permanece frente al monumento y escucha voces, que podrían interpretarse como las de muchos demonios, las cuales surgen después de que terribles truenos y una completa oscuridad invaden el lugar: “oyo en la casa vuelta & alboroto tan grande como si estouiesen allí mil ombres & que diese cada vno las mayores bozes que pudiese”²⁶². Sin embargo, de entre todas las voces una suena por encima del resto:

oyo vn baladro tan grande que sonaba sobre todas las otras & parecía que lloraua al cielo. & decía aquella boz: -¡Ay catiuo! ¿Por que nasci pues mi fin con tan gran dolor la he? ¡Di, mezquino Merlin! ¿& donde vas a te perder? ¡Ay que perdida tan dolorosa![...] E sobre esto Merlin callo & murio con vn doloroso baladro que fue tan en alta boz que, según lo escriue el autor & otros muchos que desto fablaron [...] sono a dos jornadas a todas partes²⁶³.

Se insiste, como se observa, en primer lugar en que Merlín murió con un doloroso baladro como castigo a su origen diabólico²⁶⁴, con lo que a su vez reafirma su faceta de llanto y solemnidad antes de la muerte. En segundo lugar, a pesar de la condena que sufrió, su muerte fue una gran pérdida de la que todos se lamentaron, incluso el narrador la lamenta: “Asi paso la muerte de Merlin como arriba es dicho & con mayor sentimiento que aqui se escriuir puede, pero quien quiera puede colegir por via de razón vn onbre que tanto serbia al rey & reyno, quanta razón auian de le llorar todos”²⁶⁵.

La narración del *Baladro del sabio Merlín* impreso en Sevilla en 1535, sigue mismo orden, tal y como la he relatado aquí de forma sucinta; sin embargo, también presenta importantes diferencias como ya se señaló anteriormente²⁶⁶. La risa, asimismo, aparecerá en

²⁶¹ *Ibid.*, p.468.

²⁶² *Ibid.*, p. 469.

²⁶³ *Id.*

²⁶⁴ Tan importante es esta condena que el autor recalca que cuando Bandemagus volvió en sí, pues un terrible miedo se había apoderado de él al escuchar las voces, vio tal multitud de diablos que parecía que cubrían la tierra entera y salió de allí con mucho espanto y dolor, ya que no pudo ayudar a Merlín.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 471.

²⁶⁶ Al principio de este capítulo (*vid. supra.* pp. 2-7).

idénticos contextos y orden que en el incunable burgalés, pero contendrá cuatro risas más que expondré a continuación.

El primer pasaje donde Merlín ríe en el *Baladro* sevillano de 1535, y del que carece el de 1498, se da al principio de la narración, una vez que su madre lo tiene en brazos y llora desconsolada pensando que morirá por culpa de Merlín y le dice: “—Fijo, por vos rescebre yo muerte, & por buena fe, no merezco porque muera”²⁶⁷. Por lo que “mirola el niño & començo de reyr & dixole: —No ayades miedo, ca no moriredes por cosa que ende auenga”²⁶⁸.

El segundo ocurre cuando Úter le suplica de corazón a Merlín que le ayude a conseguir los favores de Yguerna, por lo cual: “Merlin se rio & dixo: —Agora vere que vale coraçon de hombre”²⁶⁹. Para luego pedirle que jure sobre los Santos Evangelios, junto con Ulfer, que si le ayuda, le dará al sabio lo que le pida. Se conocerá más adelante que pide a Arturo, a quien se lleva para que lo crie Antor.

El tercero se suscita en uno de los episodios únicos del impreso de Sevilla que es el de Baalín (el Caballero de las Dos Espadas) cuyas aventuras no aparecen en el impreso burgalés. Así, cuando Merlín estaba en la Ínsula donde Baalín y su hermano Balan mueren trágicamente al no reconocer sus escudos en un combate y, tras varios encantamientos y maravillas en aquella isla, tomó la espada de Baalín “& tiro el adobo del mango & metio ay otro mejor. E despues de que esto ouo fecho, dixo a un caballero que ante el estaua: —Agora proudad si vos cabera esta espada enel puño”²⁷⁰.

Sin embargo, la espada era mucho más grande que su puño, por lo que “Merlin començo a reyr y el cauallero le pregunto porque reya”²⁷¹, a lo que responde que es por la ingenuidad de éste al creer que podría caberle en la mano. De modo que el caballero le pregunta si es aquel un objeto maravilloso y Merlín dice que sí, pues “no ha cauallero enel mundo agora aquien pudiese caber, ni verna nunca a esta insola hombre a que pueda caber enla mano sino a vno solo. &aura nombre Lançarote”²⁷².

²⁶⁷ Tracy Van Bishiop, *op. cit.*, p. 520.

²⁶⁸ *Id.*

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 626.

²⁷⁰ *Ibid.*, p.864.

²⁷¹ *Id.*

²⁷² *Id.*

Finalmente, el cuarto pasaje exclusivo del *Baladro* sevillano, es aquel en que la madre de Tor es llamada a la corte para que Merlín muestre que el caballero no es hijo de villano, como todos creían, sino del rey Pelinor que, habiéndose enamorado de la hermosa villana cuando era joven, engendró a Tor y jamás volvió a verla. Merlín cuestiona a la mujer sobre el progenitor de Tor y ella no acierta a decir quién fue pues no lo recuerda: “Estonce començo Merlin a reyr & dixo: -Si vos lo mostrasse, ¿conocer lo yades?”²⁷³. Y en ese punto toma de la mano al rey Pelinor y lo lleva ante ella, que se sonroja mucho, comprobando así el noble origen del caballero.

3.3 El significado y la función de la risa de Merlín en los *Baladros* hispánicos

Con base en lo expuesto hasta ahora, considero necesario dividir en cuatro categorías la risa de Merlín para su estudio, dependiendo de su función y el posible significado de ésta de acuerdo con el contexto en el que aparece en la obra.

1) La primera categoría abarca la risa que oculta tras de sí el conocimiento de algún suceso, ya sea pasado o futuro, que el sabio posee y que el resto de los personajes desconoce. En ésta se hallará la risa de Merlín cuando:

- a) Tiene la certeza de que su madre no morirá, ya que él la salvará en el juicio próximo.
- b) Sabe que los enviados de Verenguer que se han presentado ante él y Blaysen no lo matarán y lo llevarán a salvo con el monarca.
- c) Se ríe ante Elena, esposa del rey Benuyt y madre de Lanzarote, al afirmar que este será un hombre sin par cuando crezca.
- d) Cuando ayuda a Úter a obtener los favores de Yguerna siempre y cuando jure sobre los Santos Evangelios que le dará todo lo que le pida si lo hace. En este caso Merlín sabe que la respuesta del rey será positiva y conoce también que de esta unión nacerá Arturo.
- e) Cuando los mensajeros de Verenguer defienden a Merlín ante el rey, que les había hecho jurar que le llevarían su sangre pero no lo hacen porque era un niño

²⁷³ *Ibid.*, p. 931.

muy sabio. De manera que “cuando Merlin vio los mensajeros, començo se a reyr & dixo: -Vos me segurastes & fiastes a vuestro señor sobre vuestras vidas”²⁷⁴

Respecto al inciso a) cabe señalar que en el *Baladro* de 1535 existirá una diferencia: previa a la primera risa de Merlín—que coincide en su totalidad con la del impreso de 1498— en la torre al saber que se aproxima el juicio de su madre, en el impreso sevillano el sabio sonrío al contemplarla llorar desconsolada. Aunque la razón por la que sonrío es idéntica: su madre no debe temer a la muerte por culpa de su nacimiento.

Aunque el pasaje sí se encuentra en el de 1498, en éste se suprime el hecho de que el mago haya sonreído y se limita a narrar: “—¡Ay mi fijo! por vos rescibire la muerte avn que la no meresco. Ella esto diciendo, catola el niño & dixo le: —No ayays pauor, ca non morreys”²⁷⁵.

Se ha atribuido a este tipo de risa un significado profético dado que oculta tras de sí un conocimiento, usualmente futuro²⁷⁶, que posee el mago y que desconoce el resto de los mortales. Esta función de su risa le dará a su vez un poder de superioridad por encima de ellos.

Santiago Gutierrez encuentra la risa profética como una de las principales características del mago: “constatándose ese sentimiento de superioridad que se deriva del pleno conocimiento que el personaje tiene de su poder, de ese ver las consecuencias que tendrán los actos del presente, más allá de lo que pueden alcanzar los simples mortales”²⁷⁷.

Y, mientras que Howard Bloch la considera una risa demoniaca: “Este hijo del demonio se ríe, pero su risa es una risa contra natura: se ríe de lo que debería dar miedo, de

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 545.

²⁷⁵ *Ibid.*, pp. 94-95.

²⁷⁶ Aunque algunos críticos como Pénélope Cartelet (“*Fagote de tanto sabidor*”. *La construcción del motivo profético en la literatura medieval hispánica (siglos XII- XV)*” en *Les livres d’ e-Spania* en línea. Consultado en: <https://e-spanialivres.revues.org/951>, fecha de consulta: 23/08/2017) han establecido que la profecía puede ser también un conocimiento pasado o presente; y otros, como es caso de Joaquín Gimeno Casalduero (“La profecía medieval en la literatura castellana y su relación con las corrientes proféticas europeas” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1971, vol. 1, núm. 20, pp.64-89.) se limitan a afirmar que la tradición profética procedente de la Biblia establece, dependiendo del contexto—ya sea en distintos países de Europa o específicamente en la Península Ibérica—una ubicación espacio-temporal diversa, aunque siempre orientada al futuro: a veces más cercana y otras más lejana del “presente” en el que se enuncia el vaticinio. Sin embargo, considero que en el caso de los *Baladros* hispánicos se determina que la profecía es un conocimiento más bien futuro; dado que así se establece al principio de ambas narraciones al distinguir la naturaleza de Merlín: posee de su padre el Diablo la capacidad de conocer las “cosas pasadas y hechas”, pero fue Dios quien le otorgó el don profético, pues sólo por gracia divina se pueden conocer las cosas futuras.

²⁷⁷Santiago Gutiérrez García, *op. cit.*, p. 64.

la maldad y la tragedia. Se ríe de ver llorar a su madre antes de ser ejecutada²⁷⁸; para el mismo Gutiérrez será más bien un elemento que se origina desde la *Suite du Merlin* del pseudo Boron, en el que se atisba la bondad de “buen cristiano” atribuida a Merlín, quien “no sólo se consagra a una tarea tan alta como el Grial, sino que se preocupa de que por su causa nadie reciba daño. Como cuando su madre se lamenta de que iba a morir por una maternidad involuntaria²⁷⁹ y cita el episodio aquí expuesto de la risa de Merlín en brazos de su madre.

Considero, sin embargo, que esta risa sí tiene un significado profético pero también tendrá la función que poseía desde los textos de Monmouth, la cual se irá debilitando conforme llega a la tradición hispánica: la divina. La certidumbre de los hechos futuros que conoce el sabio están supeditados a su relación con lo divino, como se consideraba en la Antigüedad: “La risa y el llanto, comportamientos irracionales, son signos de la posesión del hombre por una fuerza divina [...] es la manifestación de un contacto con el mundo divino. Y esta risa sirve para garantizar la protección divina²⁸⁰.”

De modo que, percibo que en esta risa en particular existiría la impronta del significado divino que se le otorgaba desde épocas remotas y, en este orden, tendría una posible función apotropaica. Asimismo, es de señalarse, que en general los augurios que oculta tras de sí esta risa son positivos: la salvación de su madre ante el juez y la del propio vate ante el rey Verenguer, la futura grandeza de Lanzarote, el nacimiento de Arturo y la transparencia en las palabras de los enviados de Verenguer que arriesgaron su vida por la suya al llevarlo a salvo ante su rey.

Esta risa profética-divina se relaciona con acontecimientos futuros positivos y es curioso puesto que, como señalé anteriormente, el poder profético según se establece desde Boron y se retoma en los *Baladros*, es otorgado por Dios y no por el demonio. En este caso la risa tendría un significado positivo y, dentro de la trama, aparecerá en momentos a veces contradictorios en los que se supondría que no debe suscitarse: como ante el llanto de su madre, el adulterio que cometerá Úter con Yguerne y la desconfianza de Blaysen ante los mensajeros de Verenguer, en los cuales la risa dará paso a un saber oculto que se revela ante los personajes involucrados que explicará su carga positiva: lo que se ve no es lo que en realidad es. Mientras que en los pasajes de Elena y el de la defensa de la vida de Merlín ante

²⁷⁸ Georges Minois, *op.cit.*, p.251.

²⁷⁹ Santiago Gutiérrez García, *op. cit.*, p. 116.

²⁸⁰ Georges Minois, *op.cit.*, p. 36.

el rey Verenguer por parte de sus mensajeros, donde no existe tal paradoja pues es justificable que se alegre ante tales acontecimientos, la risa tendrá plenamente su función divina-profética acorde a los sucesos. Sin embargo, no incluyo estas risas ante lo paradójico en la categoría 2 ya que el significado más destacado es el de su labor divina y profética.

2) La segunda categoría se constituye por aquellas risas del mago que aparecen, sí por un conocimiento futuro o pasado pero, al mismo tiempo, por la ironía²⁸¹ que este saber suscita. Aquí se encontrarán los pasajes, con modificaciones, que ya se encontraban en la *Vida de Merlín* y la *Historia de Merlín*, y se añadirán dos más, relacionados con la muerte del mago y que ya se han analizado:

- a) Cuando pasan por el mercado de la villa y encuentran al hombre que compra cuero para que sus zapatos le duren hasta llegar a Roma y muere a una legua de allí.
- b) El pasaje en el que pasa por otra villa en tierra de Verenguer y ve que llevan a enterrar a un niño, lo que provoca la risa del mago porque irónicamente el hombre que llora por él creyendo que es su padre, no lo es y aquél clérigo que canta como si nada ocurriera es el que debería hacer duelo porque es el verdadero progenitor.
- c) Cuando tiene el sueño sobre el roble y la pértiga. Lo irónico de la imagen del roble que seca una pértiga grande y se lleva sus raíces hasta enterrarla bajo el suelo, hace reír al sabio porque esconde tras de sí una analogía: Merlín—el más sabio y poderoso—será traicionado y soterrado por una mujer hermosa.
- d) En el pasaje en el que Niviana le pide a Merlín que le enseñe todos los encantamientos que sabe a cambio de entregarle su amor. Nuevamente la risa del mago es porque conoce que será traicionado y que, paradójicamente, no puede evitarlo; por el contrario, está aceptando su propio infortunio al responder positivamente a la condición de la doncella.

²⁸¹ En este caso me refiero a un caso particular de ironía. No corresponde en estricto sentido a la figura retórica que Helena Beristáin explica puntualmente como “figura retórica de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono se pueda comprender otra contraria” (*Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2010, p. 277). Ni tampoco a lo que se define filosóficamente: el método socrático para aceptar el conocimiento mediante la aceptación de la ignorancia previa. A lo que me refiero en este caso es a la contradicción de hechos que se proyecta en las imágenes descritas por Merlín, las cuales son la causa de su risa. Hay una contradicción de sentido en la situación que se construye a partir de la imagen que se describe: un pobre sentado sobre riqueza y un hombre que cuida caminar mucho tiempo, cuando en realidad morirá a una legua de allí.

En el caso de estos pasajes la risa estará entrelazada con la muerte y la ironía. Respecto a la relación de ésta con la muerte, se observa que se mezclaban desde los griegos, como lo señala Minois: “Uno puede bien reírse de la muerte o morir de la risa, y los griegos ilustraron esta ambivalencia con sus leyendas y trataron de explicarla con sus mitos”²⁸², dando como ejemplo el episodio de la *Odisea* homérica en que se impone un castigo a los pretendientes incitados por Iros, quienes levantando los brazos “creyendo que se reían de otro, de lo que se reían, sin saberlo, era de su propia muerte”²⁸³. De modo similar, Merlín, que se ha reído de la ironía que se suscita en la muerte del hombre y sus zapatos, y del niño, no es capaz de reconocer la propia y ríe de ella, sin saberlo con exactitud.

Con respecto a la relación con la ironía, también podría explicarse por el vínculo que posee la risa con ésta desde la Antigüedad, según Platón y Jenofonte:

La tradición ha perpetuado ante todo [...] la imagen del ironista sutil que empleaba la risa como instrumento para encontrar la verdad. Afectando ignorancia e ingenuidad, animaba a sus interlocutores a despojarse de sus convicciones y creencias y los conducía a contradicciones irresolubles que los dejaban suspendidos por un momento sobre el abismo de lo absurdo antes de ayudarlos a salir de él²⁸⁴.

Podría entonces ser ésta la especie de “risa pedagógica” que se plantea Sócrates a partir del uso de la ironía, teniendo como función mostrar que ni siquiera el más sabio puede librarse de una muerte pesarosa²⁸⁵, lo que también reflejará el lado humano de Merlín: él, que reía de la muerte de otros hombres, finalmente también morirá y de una forma casi igual de paradójica que el hombre que compra cuero para reparar sus botas sin saber que ni siquiera las utilizará. Del mismo modo, Merlín ignora que su muerte se aproxima y que él mismo ayudará a urdir su propia traición.

3) La tercera estaría integrada por la risa que denota una burla por parte de Merlín a la ingenuidad de aquellos que desconocen algo que él sabe. Aquí se encuentran las risas que se manifiestan en estos pasajes:

- a) El del juez que, una vez habiendo librado de la muerte a la madre del sabio, confirma que es verdad lo que el niño le ha profetizado acerca de lo que ocurriría

²⁸² *Ibid.*, p. 32.

²⁸³ *Id.*

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 75.

²⁸⁵ Aunque en el caso de la risa de Merlín interviene también el designio divino, puesto que Dios es quien no quiere que conozca con claridad cómo será su muerte, sólo que será deshonrosa.

con el clérigo, quien se suicida por el miedo al castigo del juez cuando se enterara de su pecado.

- b) Aquel en el que Arturo piensa que la Doncella del Lago camina sobre el agua y Merlín le explica que no; en realidad hay un pueblo que está oculto a causa de un encantamiento de la mujer.
- c) En el que Arturo le pide al profeta que le revele dónde está Morderit—el hijo que concibió incestuosamente con su hermana—para matarlo y prevenir la ruina del reino, pero Merlín se lo niega porque se perdería su alma, ya que no es voluntad divina que lo sepa.
- d) Aquel en el que el mago acusa a Yguerna de haber desaparecido al primer hijo que tuvo con el rey Úter y ella, en su desesperación, maldice a Merlín y luego lo amenaza de muerte si miente sobre el paradero del niño.
- e) El que es particular del *Baladro* sevillano de 1535, en el cual Merlín toma la espada mágica de Baalín—entregada al caballero por la Doncella del Lago— y le pone un mango nuevo y mejor que sólo podrá ser empuñado por Lanzarote. De modo que, el sabio se burla luego del caballero que ingenuamente trata de probar que es capaz de empuñarla.

Es relevante que en el caso de la mayoría de risas burlonas, la ingenuidad de los personajes está determinada por un misterio que va más allá de lo humano: algún elemento maravilloso o divino. En principio, el conocimiento mágico—en el caso del pasaje de Baalín, divino— pondría a Merlín por encima de los ingenuos mortales.

Sin embargo, se puede observar en los pasajes que la risa también tiene una función social, como en el caso en el que se genera una complicidad entre Merlín y el rey para incitar que hable la reina Yguerna sobre el primer hijo que tuvo con Úter. Semejante a los códigos de la Antigüedad con respecto al tema de la risa, presentes en la *Odisea* de Homero:

el uso ante todo social, colectivo de la risa y su doble papel cohesión-exclusión. El grupo consolida su solidaridad mediante la risa, y con ella manifiesta su rechazo a los elementos extraños [...] humilla y provoca. Es un arma temible que encontramos en casi todas las situaciones de conflicto²⁸⁶.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 51.

Por lo tanto, la risa de Merlín ante el intento desesperado de Yguerna de salir del paso con respecto a la acusación que el mago y toda la corte se ensañan en atribuirle, está relacionada con la complicidad previa entre él y Arturo y sus transformaciones, que permiten el reconocimiento y la aceptación de todos en la corte. Yguerna, excluida de esa alianza, se verá humillada no sólo por el posible adulterio del que se le acusa, sino por la burla que se manifiesta como forma de la acusación.

Pero podría interpretarse también, como se consideraba en la Antigüedad, una risa que manifiesta la superioridad del sabio por encima del resto como se observó previamente en el capítulo primero²⁸⁷ en el que se señaló que Platón, por ejemplo, veía la risa que suscitaba la comedia como una consecuencia de la sensación de superioridad incitada por una deformidad o minusvalía. Aunque en este caso sería la sabiduría la que le daría a Merlín ese poder de burla.

Particularmente el ejemplo del inciso c), en el que se ríe de la ingenuidad de Arturo ante los designios divinos que le impiden revelarle en dónde está Morderit, se puede explicar por la reelaboración que el de Boron hizo del personaje al cristianizarlo; según Gutiérrez: “el renovado Merlín que ofrece el *Roman du Graal* encuentra su pujanza debilitada por el designio divino [...] Nadie, ni siquiera Merlín, puede oponerse a que la voluntad del Creador se realice”²⁸⁸.

4) La cuarta y última categoría comprende las risas que se suscitan como consecuencia de los cambios de imagen del personaje y el reconocimiento del mismo, pese a estas transformaciones. Aquí se hallarían los dos pasajes en los que los reyes Úter y Pándragon lo reconocen:

- a) Cuando entrega las cartas de la amiga de Úter y Pándragon, al reconocerlo, se percata de que es también quien ha salvado a su hermano de la muerte.
- b) Cuando es reconocido por Úter, pero no por Ulfin, desatando la risa divertida de ambos al saber que la amistad que los une le permite al monarca conocerlo mejor que el resto, aunque se muestre con distintas imágenes.

Este tipo de risas tienen un significado cómico, que según Gutiérrez García, tendría su origen en la *Suite du Merlín*. Aunque estas risas ya se señalaron en el capítulo anterior, en el apartado

²⁸⁷ En el que se expusieron las reflexiones existentes acerca de la risa desde la Antigüedad.

²⁸⁸ Santiago Gutiérrez, *op. cit.*, p 165.

dedicado a la *Historia de Merlin*, perteneciente a la *Vulgata* que retoma el *Merlin* de Robert de Boron más una continuación llamada *Suite Vulgate*.

De manera que Robert “aprovechando las nuevas oportunidades del personaje, saca partido al hecho de que los dos hermanos lo habían conocido bajo aspectos diferentes y por separado, e introduce algunas mistificaciones y bromas de éste”²⁸⁹.

La reconfiguración del personaje hecha por el de Boron se centra sobre todo en convertirlo en el profeta del Grial, como se mencionó en el capítulo 2, de manera que los cambios de forma, que anteriormente eran concebidos desde la mirada cristiana como un signo diabólico—en parte porque en la tradición celta era atributo de los dioses en los cuentos galeses, y también porque los rasgos inestables y cambiantes no se corresponden con los rasgos divinos sino que se oponen a ellos—en este caso se convierten en un atributo cómico: “los cambios de aspecto, por el contrario, parecen haber perdido la significación prístina. Tal vez esta desconexión con los orígenes es la que lleva a Robert a no ver en esto más que un recurso cómico fácil”²⁹⁰.

Aunque también es evidente que la función de la risa en este caso es la de cuestionar el mundo de las apariencias, los cambios físicos de Merlin no deben obstruir el reconocimiento de los reyes Úter y Pándragon de su verdadera esencia, si es que en verdad lo conocen más allá de lo contingente de su imagen física. Por lo que en este caso la función de la risa es semejante a la planteada por Demócrito de Abdera: “La burla aquí es consecuencia de constatar la radical incapacidad del hombre para conocerse y conocer el mundo. No hay nada que merezca tomarse en serio, puesto que es ilusión, apariencia, vanidad”²⁹¹.

Y, en esta lógica, la complicidad que se da entre los respectivos monarcas y él tendrá también, como en el pasaje de la acusación a Yguerna, un sentido social.

De modo que la risa que se muestra a lo largo de toda la historia del mago, desde que nace, contrastará con la solemnidad y el llanto que manifiesta al ser soterrado vivo y condenarse así a retornar a su origen diabólico.

A pesar de que los contextos en que aparece la risa es igual en ambos *Baladros*, las tres manifestaciones de ésta que son particulares del impreso de Sevilla de 1535 concordaron

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 97.

²⁹⁰ *Id.*, p. 103.

²⁹¹ Georges Minois, *op. cit.*, p. 72.

bien en las categorías establecidas para el de 1498, dado que su significado era también irónico y la función que cumplían era usualmente el de la burla hacia la ingenuidad de los burlados.

Se observa hasta ahora que aunque no hay cambios tajantes de un impreso al otro, sí existe un contraste con la tradición previa a la *Vulgata*, porque el *Baladro* de 1535 retomará algunas de las risas incentivadas por el sentido cómico todo en la *Suite du Merlin*. Estos aspectos se aclararán a continuación en las conclusiones.

CONCLUSIONES

La risa de Merlín no puede simplificarse afirmando que tiene un significado únicamente ritual o diabólico. Este elemento adquiere distintos significados en boca del personaje dependiendo del contexto en el que aparece y permite ubicarlo en los diferentes estadios por los que atravesó en los ciclos escriturarios a los que perteneció. Señala, asimismo, los cambios que están operando en la conformación del sabio.

Se observa que en ambos impresos del *Baladro del sabio Merlín*, la risa será un elemento que acompaña al personaje desde el principio de la historia. A los pocos meses de vida ya estará riendo mientras camina por la torre donde están encerrados él y su madre, porque sabe que, contrariamente a lo que piensan las dueñas que los acompañan, su madre no debe morir.

Esta función de la risa como antecedente de una revelación de un conocimiento continuará suscitándose a lo largo de la narración sólo que, como se ha señalado en la clasificación por categorías, en ocasiones será más compleja, dado que en ciertos pasajes la risa no es únicamente señal de un conocimiento.

La risa de Merlín en los *Baladros* es también una manifestación de burla irónica por los hechos que él conoce y el resto ignora, lo cual ya se observaba en los pasajes que los impresos hispánicos conservan de la *Vulgata*: el villano que compra cuero para unos zapatos que jamás usará porque muere a una legua de allí y el padre engañado, que llora una pena que no le corresponde pues el niño que llevan a enterrar no es su hijo.

Esta función de la risa como burla irónica es la que acompaña los pasajes en los que el mago prevé su trágico final. Así, Merlín ríe al conocer, mediante el sueño profético de la pértiga y el roble, su futura muerte a traición, que no podrá evitar; y, también, cuando acepta la condición de Niviana de amarlo solamente si él le enseña todos los encantamientos que sabe.

Los dos ejemplos son exclusivos de los *Baladros* hispánicos, así como la naturaleza que, a través de ellos, se le atribuye al personaje: la del sabio irónicamente engañado por amor y la del pesaroso y solemne hijo del diablo condenado a morir por la traición de Niviana.

Es también esta función de la risa la que advierte un contraste con la reacción final del mago: el llanto; puesto que en los pasajes que preludian su muerte el ríe, sin embargo, cuando se cumplen sus visiones llora y grita dolorosamente.

De modo que, conforme más se acerca su muerte, adquieren mayor relevancia dos aspectos. El primero es el infortunio de ser un sabio burlado que conoce cómo será la muerte de otros—y vislumbra las circunstancias deshonrosas en las que morirá—pero no puede salvarse de la propia. El segundo aspecto es el de su faceta como hijo del diablo que finalmente está condenado a volver a su origen demoniaco. Es importante señalar que ante ambos sucesos la respuesta inicial del mago al preverlos es la risa.

La risa burlona también será manifestada por el mago ante la ignorancia de aquellos de los que se ríe o de la incredulidad de éstos ante sus vaticinios; así como la risa con aire jocosos al utilizar los cambios de imagen como disfraces, de manera casi lúdica, con los reyes para que estos lo reconozcan y, de este modo, confirmar su amistad, ya que lo conocen mejor que el resto de las personas.

Existe ya el elemento irónico de las imágenes proyectadas a través de la propia explicación de Merlín, que se tejerá mediante dos perspectivas: la de los acompañantes—que en este caso serán los mensajeros del rey Rodarco—quienes ven parcialmente la realidad, el portero miserable sentado a las puertas palaciegas pidiendo limosna y la del mago que sabe que debajo hay una enorme riqueza. Esta segunda perspectiva será revelada, ostentando así la sabiduría de Merlín y permitirá que la primera se complete y surja, así, el sentido irónico.

De esta manera, observamos que tras el afán de Robert de Boron de acentuar la faceta cristiana de Merlín, ya en la *Vulgata* se añaden risas de carácter profético. Pero, también mueve a risa la certeza que posee de la esencia de las cosas más allá de lo visible. Es de destacar que en este mismo caso la risa adquiere un sentido social—como lo señaló Bergson—que se manifiesta a través del escarnio y, asimismo, tiene una función ejemplar.

Todas estas risas tendrán matices particulares, sin embargo, compartirán un rasgo en común: su significado está relacionado con la sabiduría de Merlín y tiene la función, dentro de la narración, de desentrañar el conocimiento que determinado hecho oculta, así como de mostrar la esencia de los personajes involucrados.

Se advierte a su vez, en contraste con esta relación de la risa con la divinidad, un significado distinto que se erige paralelamente con éste en la *Historia de Merlín*: la burla ante los hechos pasados en los que está presente el pecado (en el caso de los clérigos y las mujeres adúlteras), la ironía (el hombre pobre que tiene riqueza bajo sus pies) o la tragedia (el villano que compra zapatos para ir en peregrinación y muere apenas había caminado una legua).

En este punto ya se observa en la risa de Merlín el conflicto que plantea para la visión cristiana el personaje mismo: ¿es bueno o malo, está al servicio de Dios o del diablo? Estos cuestionamientos quedan abiertos desde el planteamiento de la naturaleza del personaje en esta *Historia de Merlín*, que posteriormente retomará los *Baladros* para darle un desenlace distinto al de esta obra: es hijo de un demonio íncubo con una mujer casta.

De modo que, si Merlín ya reía desde la *Vida de Merlín* de Geoffrey ante las cosas pasadas pero pecaminosas (adulterio), trágicas (la muerte inesperada del joven) o irónicas (el pobre sentado sobre la riqueza, sin saberlo), todas estas en el nuevo paradigma de la *Historia de Merlín* son risas con una connotación negativa en el sentido cristiano: no es una burla para adoctrinar sino con la plena intención de humillar mediante el conocimiento, de mofarse de la desgracia ajena. Esta función de la risa ya se vislumbraba desde los clásicos en la tradición grecolatina: la sátira menipea y la ironía socrática como formas de mostrar la verdad mediante la humillación, y era vista a veces como buena, otras como mala dentro del mismo contexto de la Antigüedad. Para la Edad Media, sin embargo, la risa era vista también desde dos ángulos, como señalé en el primer capítulo esta tesis, como una subversión (por lo tanto un signo diabólico), una anarquía. Pero, también como una manifestación de la divinidad, del júbilo.

Este tipo de risa mostrará una de las facetas más diabólicas de Merlín a ojos del cristianismo, sin embargo se conservan en esta obra como parte de la naturaleza del mismo, al tiempo que añade otras donde los conocimientos futuro, pero positivos, lo mueven a risa. Se hace patente entonces, ya desde Boron y luego *Historia de Merlín*, una resignificación de la risa que acompaña la nueva faceta cristiana del mago, pero que se mostrará paralela al dejo diabólico que lo acompaña, patente en las risas burlonas que se conservan de la *Vida de Merlín*.

¿Qué ocurre entonces con la risa en los *Baladros* hispánicos? Éstos contienen, como se señaló en el tercer capítulo de la presente investigación, casi todas las risas de estas obras literarias previas, pero aportarán pasajes innovadores que no se encontraban en ninguno de estos textos, en los cuales se suscitarán nuevas risas y, conjuntamente con ellos, mostrarán los cambios que se operaron en la conformación del personaje, que es muy particular en estos impresos hispánicos.

Las risas novedosas demuestran que para estas obras hispánicas, la naturaleza de Merlín representaba un conflicto, lo cual se evidencia en el significado que poseen y el contexto en el que se manifiestan. Al igual que como se observó en la *Historia de Merlín* la significación de las risas en los *Baladros* confluirán en dos aspectos contrarios: uno cristiano y uno diabólico.

La incapacidad de profetizar sobre su propio destino se debe a que su alma se ha perdido, la naturaleza del mago ya no corresponde a las pretensiones de ejemplificar la redención cristiana mediante su figura, sino de condenarlo por su relación con lo diabólico. De manera que, el hecho de reír al verse incapaz de profetizar su futuro, contrastará con el grito doloroso proferido en la tumba por Merlín, cuando esos hechos se concreten para atribuirle plenamente una naturaleza demoniaca.

La risa entonces mostrará, asimismo, de qué forma los impresos hispánicos resuelven el conflicto entre las dos fuerzas opuestas presentes en la conformación del personaje: su divinización o su demonización. Como se observa, optan por la segunda y soterran vivo al sabio, en medio de demonios, olor a azufre y alaridos de dolor.

Sin embargo, antes de este final tajante donde vuelve a su origen diabólico, a lo largo de las dos obras, coexistirán como se ha demostrado, las dos concepciones de la risa merlínica: como rasgo positivo relacionado al saber divino usualmente, o como atributo negativo relacionado con lo oculto de los hechos presentes y pasados.

Por consiguiente, a mi juicio, se reflejará en estas manifestaciones de la risa del sabio, la disputa que desde la Antigüedad y a lo largo de toda la Edad Media se había sostenido en el ámbito eclesiástico, cultural, social y teórico, sobre el significado de ésta: bueno o malo.

Cuando la risa es simplemente burlona es condenable, como en el caso en el que Merlín quiere demostrar su saber o humillar públicamente o los pecadores a través de esta superioridad. Así, como señalé en el capítulo primero de la presente investigación, esta risa de Merlín sería el “katagelao” griego, y su correspondencia en la lengua hebrea: “iaag”; es decir, la risa burlona o denigrante con carga peyorativa.

Mientras que si es de júbilo, como con los cambios de apariencia de Merlín y el reconocimiento de éste por los reyes; o provocada por la gracia divina, como es el caso de la risa profética, será positiva. Ésta risa entonces correspondería al “gelao” griego y su correspondiente “sakhaq” hebreo, es decir, la risa feliz o desenfrenada.

Asimismo se puede interpretar su risa en un sentido filosófico como una enseñanza, casi siempre de valores morales, cristianos o caballerescos, tal sería el caso de la risa ante la ingenuidad de los mortales, después de la cual Merlín explica alguna realidad increíble algunas veces—como la de la salvación de su madre y la del joven que compra zapatos y muere— y otras contradictoria—como el caso del mendigo sentado sobre riqueza oculta o la del hombre llorando un duelo que no le corresponde—.

Escasas veces podría hallarse en la risa de Merlín un significado cómico. Únicamente en el reconocimiento de los reyes antes sus cambios de apariencia y, tal vez, si se interpretaran ciertas ironías en ese sentido: como la de los maridos cornudos que no tienen ni idea del adulterio.

Bien, la risa de Merlín esclarece un aspecto de la concepción que se tuvo del personaje a lo largo del ciclo escriturario del que forma parte y cómo terminó por resolverse esa inquietud acerca de su naturaleza heterogénea en la Península Ibérica. A la vez que, probablemente, refleja también los significados y funciones de la risa a lo largo de ese periodo temporal al que pertenecen las obras: del siglo XII a mediados del XVI, a través de las funciones particulares que se le otorga a ésta en boca del sabio, desde Geoffrey hasta los dos impresos del *Baladro del sabio Merlín*.

Y se puede observar que ambos, tanto la risa como el personaje de Merlín, son concebidos en realidad casi con la misma heterogeneidad, pues se re significan continuamente dependiendo del contexto en el que aparecen. Probablemente he ahí la causa de que sea una característica típica del personaje.

De manera que, los *Baladros* castellanos terminan por condenar a Merlín a una muerte trágica por considerarlo un ser diabólico, mientras que su risa también adquiere un significado oscuro y demoniaco conforme esa muerte se acerca para culminar con el llanto y la devastación del mago.

Aún están por analizarse de forma mucho más profunda los significados que la risa de Merlín puede tener. Indagar si existía alguna limitante religiosa para que las risas de los primeros textos perdieran su importancia en los últimos textos y los manuscritos hispánicos.

Por otra parte ¿por qué motivo la risa tiene una simbología religiosa diferente en los textos de la *Historia de Merlín*? La ejemplaridad que se resalta en esta obra se debe a alguna

quizá a alguna posible influencia hebrea, del Talmud, celta, folclórica, o de otra índole que bien valdría la pena analizar para darle un giro diferente a lo que de la risa se conoce.

También hace falta desentrañar ¿por qué en los textos de Geoffrey y en la *Historia de Merlín* aparece esta risa de escarmiento en particular con el clero secular y con los sacerdotes, cuya importancia prevalece para los manuscritos hispánicos pero pierde fuerza? Qué relación existe entre la sociedad de esas épocas y la risa que se vislumbra en el mago.

Las mencionadas son sólo algunas vetas de investigación que haría falta llevar a cabo para que el presente estudio tuviera un eco mayor, sin embargo, he pretendido dar un análisis que esclarezca lo que hipotéticamente planteé desde que lo comencé: el significado y la función de la risa de Merlín en los *Baladros* hispánicos.

Merlín vivirá mientras el mundo artúrico continúe causando admiración entre los estudiosos y fanáticos de ese pasado borroso poblado de caballeros, dragones y hadas. Su risa seguirá resonando desde el más allá, aunque su tumba lo encierre en un doloroso gemido

BIBLIOGRAFÍA

DIRECTA

Bishop, Tracy Van, *A parallel edition of the Baladro del sabio Merlín: Burgos 1498 and Seville 1535*, tesis de doctorado, University of Wisconsin-Madison, 2002.

Botero García, Mario, *Libro del rey Arturo. Según la parte artúrica del Roman de Brut de Wace*, Valladolid, Secretaría de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2007.

Geoffrey de Monmouth, *Historia de los reyes de Bretaña*, trad, y prol. de Luis Alberto de Cuenca y Prado, Madrid, Siruela, 1994.

_____, *Vida de Merlín*, trad. de Lois C. Pérez Castro y prol. de Carlos García Gual, Madrid, Siruela, 1986.

Historia de Merlín, ed. de Carlos Alvar, 2 vols., Madrid, Siruela, 1988.

Robert de Boron, *Merlin. Roman du XIII^e siècle*, ed. de Alexandre Micha, París, 1994.

INDIRECTA

Aristóteles, *Poética*, trad. y notas de Eilhard Schlsinger, Buenos Aires, Losada, 2003.

Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad de Julio Forcat y César Conroy, México, Alianza, 1990.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2010.

Bergson, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, trad. de María Luisa Pérez Torres, México, Alianza, 2012.

Charbonneau L.- Lassay, *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, ed. de José Olañeta, trad. de Francesc Gutiérrez, Barcelona, Colección Sophia Perennis, 1997, pp. 241-260.

Camacho, Javier Martín, “La risa y el humor en la Antigüedad”, consultado en: <http://fundacionforo.com/pdfs/archivo14.pdf>, fecha de consulta: 23/08/2017.

Cándano, Graciela, *La seriedad y la risa. La comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media*, México, UNAM, 2000.

- Cartelet, Pénélope, “‘Fagote de tanto sabidor’. La construcción del motivo profético en la literatura medieval hispánica (siglos XII- XV)” en Les libres d’ e-Spania en línea. Consultado en: <https://e-spanialivres.revues.org/951>, fecha de consulta: 23/08/2017.
- Cátedra, M. Pedro y Jesús D. Rodríguez Velasco, *Creación y difusión de El baladro del sabio Merlín (Burgos, 1498)*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, *coed.* Sociedad Española de Historia del Libro, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2000.
- Curtius Robert, Ernst, *Literatura Europea y Edad Media latina*, trads. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, FCE, Sección de obras de Lengua y Estudios Literarios, vol. II, 2004.
- Gimeno Casaldueiro, Joaquín, “La profecía medieval en la literatura castellana y su relación con las corrientes proféticas europeas”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, año 1971, vol. 1, núm. 20, pp. 64-89.
- Gracia Alonso, Paloma, “El ciclo de la 'Post-Vulgata' artúrica y sus versiones hispánicas”, *Voz y Letra*, vol. 7, núm. 1, 1996, pp. 5-16.
- _____, “ ‘E morió con un muy doloroso baladro...’ de la risa al grito: La muerte de Merlpin en el *Baladro*”, *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, núm. 18, 1993, pp. 149-158.
- Gutiérrez García, Santiago, *Merlín y su historia*, México, Alianza, 1999.
- Gutiérrez Trápaga, Daniel, *Merlín: tradición e innovación de las novelas de caballerías castellanas*, tesis de maestría, México, UNAM, FFyL, 2012.
- _____, *El diablo y lo diabólico en El baladro del sabio Merlín de 1498*, México, UNAM, 2008.
- _____, “El *ars dictaminis* en el *Baladro del sabio Merlín* (1498): prólogo, capítulo I y XXXVIII, *Medievalia*, núm. 45, año 2013, pp. 41-51.
- Homero, “Himno a Deméter”, *Himnos homéricos*, ed. y trad. de José B. Torres, Madrid, Cátedra, pp. 69-111.
- Le Goff, Jacques, “La risa en la Edad Media”, *Una historia cultural del humor*, Jan Bremmer y Herman Rodenburg (eds), Madrid, Sequitur, 1999, pp.41-54.
- Lendo Fuentes, Rosalba, *El proceso de reescritura de la novela artúrica francesa: la Suite du Merlín*, México, UNAM, 2003.

- Lida de Malkiel, María Rosa, “La literatura artúrica en España y Portugal” en Biblioteca Cervantes Virtual, consultado en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-literatura-arturica-en-espana-y-portugal--0/html/ee6ec35b-cc05-40a4-bf8a-1d407c7b7652_7.html, fecha de consulta: 23/08/2017.
- Luna Mariscal, Karla Xiomara, *El Baladro del sabio Merlín. La percepción espacial en una novela de caballerías hispánicas*, México, UNAM, 2006.
- Martínez Falcón, Constantino, Emilio Fernández Galiano y Raquel López Melero, *Diccionario de mitología clásica 2*, prol. de Manuel Fernández Galeano, Madrid, Alianza.
- Minois Georges, *Historia de la risa y de la burla. De la Antigüedad a la Edad Media*, trad. de Jorge Brash, México, Ficticia, 2015.
- Morros, Bienvenido, “Los problemas ecdóticos del *Baladro del sabio Merlín*”, *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. de Vicente Beltrán, Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985, PPU, 1988, pp. 457-471.
- Orcastegui, Carmen y Esteban Sarasa, *La historia en la Edad Media. Historiografía e historiadores en Europa Occidental: siglos V-XIII*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Ordoñez Cruickshank, María Alejandra, “La risa de Merlin” en Seminario de Estudios Interdisciplinarios Medievales. Consultado en: <http://siem.filos.unam.mx/?p=702>, fecha de consulta: 23/08/2017.
- Propp, Vladimir, “La risa ritual en el Folklore. El cuento de Nesmejana”, *Edipo a la luz del folklore (Cuatro estudios de etnografía histórico estructural)*, trad. de C. Caro López, Madrid, Fundamentos, 1980, pp. 47-87.
- Santo Tomás de Aquino, *Suma de Teología IV*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.
- Soriano Robles, Lourdes, “La literatura artúrica de la península Ibérica: entre *membra disiecta, unica* y códigos repertoriales” en e-Spania en línea, consultado en: <https://e-spania.revues.org/22792>, fecha de consulta: 23/08/2017.
- Thomas, Neil, “The Celtic Wild Man Tradition and Geoffrey of Monmouth’s ‘Vita Merlini’: Madness or ‘Contemptus Mundi’?” en *Arthuriana, Essays of Merlin*, primavera del 2000, vol. 10, núm. 1, 1996.

Thorpe, Lewis, "Merlin's sardonic laughter" en *Studies in medieval literatura and languages in memory of Frederick Whitehead*, Nueva York, Manchester University Press, 1973, pp. 326-339.

Verdon, Jean, *Rire au Moyen Âge*, Paris, Perrin, 2001.

FIN