

En Doiro,
antr'o Porto e Gaia

Estudos de Literatura Medieval Ibérica



Organização

JOSÉ CARLOS RIBEIRO MIRANDA

revisão editorial

RAFAELA DA CÂMARA SILVA



estratégias criativas

PORTO

En Doiro, antr'o Porto e Gaia

Estudos de Literatura Medieval Ibérica





LO MARAVILLOSO EN EL *BALADRO DEL SABIO MERLÍN*

ROSALBA LENDO

Universidad Nacional Autónoma de México

rosalbalendo@hotmail.com

El término «maravilla» aparece en los relatos medievales para señalar que lo narrado adopta en ese momento un carácter distinto, inesperado, insólito, porque está desprovisto de toda credibilidad pues se trata de algo que no forma parte del orden natural de las cosas¹. La etimología del término, *mirabilia*, implica cierta sorpresa que se acompaña de fascinación, admiración o miedo. Se trata pues de un fenómeno que marca una ruptura al interior de la narración, un alejamiento de lo previsible y consecuentemente un problema en el relato. La maravilla se presenta, en primer lugar, como un desafío al entendimiento del que la descubre, quien, ante la incapacidad de entenderla, de concebirla, se ve en la necesidad imperante de situarla ontológicamente, de tratar de buscar la fuerza oculta que la origina.

De acuerdo con su origen, son tres las categorías de lo maravilloso medieval establecidas por Jacques le Goff². Para el hombre medieval, Dios es, sin duda alguna, fuente de grandes maravillas. Esta sería pues la categoría de *miraculosus*. Pero también existen otras fuerzas capaces de crear maravillas. Por una parte está el demonio y sus cómplices, los encantadores, pertenecientes a la categoría de *magicus*, y por el otro seres feéricos de origen celta, dioses y diosas de mitologías antiguas y todas las creencias paganas, aún presentes en el espíritu medieval, que forman parte de la categoría de *mirabilia*.

Cuando la maravilla no es de origen divino, siendo ésta la única aceptada y de indiscutible credibilidad, se trata de un fenómeno, como lo señalamos, retomado de otras épocas, culturas, tradiciones y creencias. La esencia misma de este tipo de maravilla es precisamente la distancia que marca al presentarse ante una mirada perteneciente a un sistema cultural, social, religioso distinto. Esta maravilla implica pues el encuentro con algo ajeno, proveniente, como lo señala Francis Dubost, de otra parte, de otra época, en la que tales seres o fenómenos eran aceptados como algo natural.

1. No estamos tomando en cuenta el término utilizado únicamente para designar algo extraordinario pero no sobrenatural.
2. Jacques Le Goff, «Le merveilleux dans l'Occident médiéval», en *L'imaginaire médiéval*, París, Gallimard, 1985, p. 22.

A este tipo de maravilla, que el crítico define como extraña, pues su referente es incierto, inalcanzable, pertenece la materia de Bretaña en la que se inspiran las novelas artúricas. Este tipo de maravilla, señala:

«vient d'ailleurs pour investir, troubler ou transformer le quotidien [...] La conjonction de l'Ailleurs et de l'Autrefois marque toute la littérature arthurienne enracinée dans l'histoire fabuleuse des anciens Bretons et construite sur des récidus narratifs, provenant de la mythologie celtique, qui ont aureolé de mystère l'aventure chevaleresque»³.

La novela artúrica denomina maravillas a una serie de eventos ligados a un tiempo y lugar novelesco determinados, y cuyo origen, perteneciente a la otra época del relato, es el resultado de alguna fuerza oculta, de alguna falta. Estas maravillas son pruebas para el héroe y tienen que ser abolidas para que se restablezca la armonía⁴. Esta época parece haber sido sugerida por primera vez por Robert Wace quien, en el *Roman de Brut*, señala que, después de las grandes batallas y conquistas del rey Arturo y tras la instalación de la Mesa Redonda, vino un periodo de paz en el que acontecieron «toutes ces merveilles [...] toutes ces aventures que l'on a si généreusement contées sur Arthur qu'elles ont fini par sembler des affabulations. Il n'y a là pourtant ni invention pure et simple ni stricte vérité»⁵.

La *Suite du Roman de Merlin*, novela artúrica que forma parte del ciclo *Post-Vulgate*, redactado hacia 1240, presenta un marcado gusto por lo maravilloso, cuyo tratamiento se caracteriza, de acuerdo con la tendencia dominante en la época, por su pronunciada inclinación hacia la racionalización y cristianización, característica que nos parece aún más marcada en la adaptación castellana de esta novela, conservada en dos ediciones que presentan versiones distintas, *El Baladro del sabio Merlin con sus profecías* (Burgos, 1498) y *El Baladro del sabio Merlin. Primera parte de la Demanda del Sancto Grial* (Sevilla, 1535), cuya segunda parte es la versión castellana de la *Queste-Mort Artu Post-Vulgate*, la *Demanda del Sancto Grial*. El objeto del presente trabajo es analizar las principales características de lo maravilloso en la versión del *Baladro* de 1498.

Al fenómeno de racionalización y cristianización de lo maravilloso, esencialmente de inspiración celta, en la novela artúrica, característico desde principios del siglo XIII, podemos sumar también la adopción de la prosa para la redacción de ciclos artúricos, que

3. Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIe-XIIIe siècles)*. *L'Au-tre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Paris, Champion, 1991, t. I, p. 70.

4. *Ibidem*, pp. 89-90.

5. «Furent les merveilles provees/ e les aventures trovees/ que d'Arthur sunt [tant] recuntees/ que a fable sunt aturnees:/ [ne tut mençunge ne tut veir,/ ne tut folie ne tut saveir]. *La geste du roi Arthur, selon le Roman de Brut de Wace et L'Historia Regum Britanniae de Geoffroy de Monmouth*, ed. y trad. Emmanuèle Baumgartner, Paris, Union générale d'Éditions (10-18), 1993, pp. 82-84, vv. 1061-1066.

favoreció la búsqueda de la elucidación, de la explicación que muchas veces requiere la estructura novelesca para una buena comprensión de la progresión de aventuras. Ligado a esto, tenemos igualmente la influencia del espíritu cristiano, que hará que los escritores se encarguen de ofrecer una explicación satisfactoria de lo maravilloso de origen pagano, clasificándolo en dos grandes categorías: lo divino y lo diabólico. Esta tendencia, que dio como resultado una significativa reducción de la maravilla pura, es lo que llevó a Ferdinand Lot, en su estudio del *Lancelot en prose*, a la amarga constatación de que su autor había racionalizado completamente los antiguos temas folclóricos cuya extrañeza era precisamente lo que les daba tanto encanto y los hacía tan poéticos, interpretándolos como una costumbre que había que explicar a como diera lugar, explicación que la mayoría de las veces resultaba tonta e incomprensible. Este pobre autor, señala el crítico, ni siquiera cree en las hadas⁶.

La *Suite du Roman de Merlin* muestra claramente esta tendencia que termina por desnaturalizar lo sobrenatural de origen pagano. A pesar de su marcado gusto por la maravilla, el autor intenta clasificarla en alguna de las dos grandes categorías, intenta despojarla de todo aquello que pueda dejar ver alguna forma autónoma de sobrenatural fuera de la oficialmente aceptada. Lo primero que observamos al comparar la versión castellana, tanto la de 1498 como la de 1535, con el texto francés, es que ésta, al ser una versión más corta que no contiene la última parte de la novela, la triple aventura de Iván, Galván y el Morholt; suprime también ciertos episodios ricos en maravillas, como la aventura de la Roche aux Pucelles y la del Perron du Cerf. Sumado a esto, el *Baladro* de 1498 suprime el relato del Golpe Doloroso, el episodio de la instalación de la Mesa Redonda y el final del episodio de la nave encantada. La supresión de todos estos episodios cargados de elementos maravillosos reduce la maravilla en el *Baladro* de 1498 a su más mínima expresión.

Una de las características de la maravilla en las novelas de Chrétien de Troyes es, como la crítica lo ha señalado, que aún conserva el encanto de cierto misterio; lo incierto ligado a la naturaleza de las cosas, los personajes y los fenómenos extraños que acontecen, crea cierta duda entre lo natural y lo sobrenatural respecto a la maravilla. Como lo señalamos, esto se va perdiendo casi por completo en las novelas en prosa. La *Suite du Roman de Merlin* ofrece, sin embargo, un episodio en particular, el del Perron du Cerf, donde asistimos a lo que Francis Dubost define como ocultamiento del origen de la maravilla⁷. Tras haber sido testigo de una visión mística en la que un ciervo es sacrificado por unos galgos y luego resuscitado por un dragón, el Morholt será testigo de otro extraño suceso: durante la noche sus dos acompañantes son asesinados y él mismo es herido por una lanza invisible. Tanto el lector, acostumbrado ya a la sistemática explicación, como el personaje, desesperado por su impotencia ante estos terribles acontecimientos que no puede entender, buscan una respuesta, que será dada por un caballero: «Onques mais de

6. Ferdinand Lot, *Etude sur le Lancelot en prose*, París, Champion, reimpr. 1984, pp. 272-273.

7. Francis Dubost, «Merlin, la merveille et le roman», en *Synergies Inde*, 2 (2007), pp. 129-150, pp. 137-139.

tel mescheance n'oÿ parler a nul homme du monde, fait le chevalier, mes nul ne s'en doit esmerveiller, car ce sont des aventures du Saint Graal»⁸. Si bien es cierto que las maravillas del Grial son una realidad que emana de Dios y no puede ser cuestionada, también es verdad que la escueta explicación deja al personaje – y también al lector – casi como al principio, pues los pocos indicios revelados favorecen la ambigüedad y el misterio de la maravilla.

No son este tipo de pasajes maravillosos enigmáticos los que conservaron las versiones castellanas. Un suceso similar, pero tratado de manera distinta, figura en el relato del Golpe Doloroso, del que la versión del *Baladro* de 1498 conserva sólo la primera parte, pero que se encuentra de manera integral en la de 1535. El pasaje en cuestión, por encontrarse al inicio del relato del Golpe Doloroso, figura en los dos *Baladros*. Balaain se compromete un día a ir en busca de un caballero que pasó frente a Arturo manifestando gran dolor. Una vez que lo encuentra lo convence de ir ante el rey para explicarle la causa de su pena; pero en el camino es asesinado por una misteriosa lanza, ante la sorpresa de Balaain y la del rey, quien exclama, asombrado, «nunca tan grand maravilla vi, ca lo vi ferir e non vi quien lo ferió»⁹. Tal es la esencia de la maravilla, algo que nunca se ha visto, de lo que nunca se ha oído hablar y que, sin embargo, está allí, ante el asombro y también el temor de su espectador: «el Rey quedó con el cavallero tan espantado, que no podía más»¹⁰. Balaain jura vengar al muerto y continuar la búsqueda iniciada por éste, que es precisamente la del dueño del arma, que parece ser un caballero invisible. En busca del asesino, encuentra a un caballero y acepta su compañía, que no será muy larga, pues muere de la misma forma que el anterior. A diferencia del Morholt en el Perron du Cerf, a Balaain sí le será revelada la naturaleza del fenómeno extraordinario. Merlín le revela primero que quien mató al caballero que pasó frente al rey se llama Garlan y es hermano del rey Pellehen de Listenois, guardián del Grial. Entonces no se trata de un ser sobrenatural sino de un caballero y del más alto de los linajes. Un poco más adelante, al final del episodio de la dama leprosa, Balaain parece tener más información sobre este caballero, pues el texto señala que sabía ya tanto de él que sabía que «avía el poder de se encobrir quando querria, assi que no le podían ver quando cavalgava, e mas esto no podía el hazer sino cuando estava armado»¹¹. El misterio parece resuelto o al menos en parte y no en la versión de 1498, donde este relato es truncado de manera abrupta tras la

8. *La Suite du Roman de Merlin*, ed. Gilles Roussineau, Ginebra, Droz, 1996, t. II, p. 444.

9. *El baladro del sabio Merlín con sus profecías* [1498], ed. María Isabel Hernández, Oviedo, Ediciones Trea, Hermandad de Empleados de Cajastur y Universidad de Oviedo, 1999, p. 114; *Baladro*, 1535: «nunca tan gran cosa vi, ca lo vi ferir e no vi quien», *El baladro del sabio Merlín. Primera parte de la Demanda del Sancto Grial* [1535], ed. Adolfo Bonilla y San Martín, en *Libros de Caballerías. Primera Parte, Ciclo artúrico*, Madrid, Bailly-Baillière, 1907, p. 92.

10. *Ibidem*.

11. *Baladro*, 1535, p. 106. Pasaje ausente en el *Baladro* de 1498.

muerte del primer caballero. Garlan parece pues ser un encantador que tiene el poder de volverse invisible cuando está armado, un ser que pertenece a la categoría de *magicus*. Faltaría saber si su invisibilidad es real o simple ilusión, como buena parte de los encantamientos que presenta el texto.

A la categoría de *magicus* pertenecen varios personajes, algunos son sólo episodios, los encantadores del Bosque Peligroso y las doncellas de la nave encantada, otros tienen un papel un poco más importante, Morgana y Viviana, y uno tiene un papel de primer plano, Merlín, figura que difícilmente se puede clasificar de manera absoluta en una de las tres categorías de lo maravilloso establecidas por Jacques le Goff. En efecto, participa al mismo tiempo de Dios y del diablo; es mitad hombre y mitad demonio, es decir, pertenece a la categoría de *divers*, diferente, establecida por Francis Dubost¹²; es un ser cuyo aspecto transgrede el orden natural de la creación. Fue concebido por un incubo en una doncella y luego salvado por Dios, quien le otorgó el don de conocer el futuro para que se convirtiera en su servidor. La acumulación de poderes de Merlín no hace más que acentuar la complejidad de su naturaleza. A su don divino de predecir el porvenir se suman su conocimiento del pasado, herencia diabólica, y sus poderes mágicos, cuyo origen, que no es nunca explicado claramente, se puede relacionar sin dificultad con la naturaleza diabólica de Merlín. Este es el personaje concebido y presentado por Robert de Boron en su *Merlin*, cuya versión castellana figura en la primera parte de los *Baladros*. Se trata, como se sabe, de una obra profundamente religiosa en la que la maravilla es fundamentalmente divina y el gran milagro es el mismo Merlín, quien será arrancado del demonio para convertirse en instrumento divino, encargado de llevar a cabo el plan providencial del Grial. Pero en la *Suite du Roman de Merlin*, obra mucho menos optimista, el gran profeta deja de ser símbolo de la gracia divina, se humaniza y sucumbe a la tentación del deseo, pierde gran parte de sus poderes debido a los encantamientos de Viviana y es condenado, enterrado vivo por la joven en una tumba. El *Baladro* va más lejos, pues aquí, poco antes de morir, Merlín retoma su forma diabólica y vuelve al infierno donde fue planeada su creación.

Sin duda alguna, Merlín es el autor de gran parte de las maravillas del *Baladro*, más que ningún otro encantador o encantadora. Él es, de hecho, el maestro de artes mágicas de las dos grandes encantadoras del universo artúrico, Viviana y Morgana. Como lo mencionamos arriba, Merlín es un profeta y su conocimiento del porvenir es un don de inspiración divina, muy real y, por su origen mismo, indiscutible, un don que lo distingue de los simples adivinos que necesitan recurrir a la magia para leer el futuro. En cuanto a sus otros poderes, Merlín puede realizar diversos tipos de encantamientos: dormir a Pellinor para que no mate al rey Arturo; detener al rey Loth y a sus caballeros para dar tiempo a Arturo de enfrentarlos; volver las cosas invisibles, como las moradas que construye para Viviana en el Lago de Diana; así como cambiar de aspecto. Estos poderes mágicos se identifican como ciencia o arte

12. Dubost, *Aspects fantastiques...*, pp. 68-69, 714.

de necromancia, cuya naturaleza nunca se define con claridad. Para los eruditos y moralistas medievales, la magia, relacionada generalmente con tradiciones paganas, era un artificio de influencia diabólica y los detentores de dichos poderes sólo engañaban a los hombres mediante ilusiones. Así lo plantea Isidoro de Sevilla¹³ (*Etymologies*, VIII, *Patrologie Latine*, t. XXXII, cap. IX, *De magis*). Del discurso científico y teológico, los escritores retendrán la idea de una práctica de influencia diabólica, visión negativa que afecta la imagen de Merlín, pese a que sus poderes son siempre utilizados con un buen fin. El silencio de Robert de Boron, en su *Merlin*, respecto al origen de los poderes mágicos de Merlín, así como el de la *Suite du Roman de Merlin* y su versión castellana, el *Baladro del sabio Merlín*, son reveladores de cierto malestar, que se vuelve más evidente si tomamos en cuenta que el origen de su don profético es mencionado frecuentemente.

A diferencia de sus discípulas, cuyos conocimientos mágicos son el resultado de un aprendizaje, el origen de los poderes mágicos de Merlín nunca se define; tampoco la naturaleza de éstos, dejando la duda sobre la ilusión o la realidad del fenómeno maravilloso. Sólo se pueden hacer suposiciones que el texto mismo no responde. Siendo hijo del diablo, el don de la magia sería una herencia directa, como el don divino de conocer el futuro. De cualquier manera y aunque así fuera, sigue siendo difícil definir si los poderes mágicos de Merlín, incluyendo el don de la metamorfosis, pertenecen a la categoría de la ilusión diabólica, planteada en los textos científicos y teológicos medievales¹⁴, o a la categoría de la maravilla pura en el ámbito de la ficción. A diferencia de las transformaciones de otros personajes en las que se sugiere el efecto de ilusión creado por un encantamiento que actúa en la percepción del espectador, en el caso de Merlín no se cuestiona la realidad del fenómeno, como si se tratara de algo implícitamente admitido. Así, por ejemplo, el texto señala claramente

-
13. Isidoro de Sevilla también define la necromancia como la facultad de obtener respuestas interrogando a los muertos. En su estudio sobre la magia en la Edad Media, Richard Kieckhefer ofrece la siguiente definición de la necromancia: «Originally the word had meant divination (mantia) by conjuring the spirits of the dead (nekroi) [...] By extension, then, the conjuring of demons came to be known as necromancy; this was the ordinary meaning of the term in later medieval Europe. Necromancy was explicitly demonic magic», *Magic in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 152.
14. Una de las posturas más influyentes en la Edad Media respecto a la metamorfosis es la de San Agustín (*Ciudad de Dios*, Libro XVIII, cap. XVIII), quien niega categóricamente que aquellos que practican la magia, y que están bajo la influencia diabólica, tengan la capacidad de transformar realmente los seres y las cosas. Esto es un engaño, una ilusión, señala, pues sólo Dios, el Creador, puede transformar lo que ha creado. Sin embargo, el debate entre ilusión y realidad de la metamorfosis permaneció abierto a lo largo de la Edad Media. Véase Laurence Harf-Lancner, «La métamorphose au Moyen Age», en *Métamorphose et Bestiaire fantastique au Moyen Age*, París, École Normale Supérieure, 1985, pp. 3-25; y «La métamorphose illusoire, des théories chrétiennes sur la métamorphose aux images médiévales du loup-garou», en *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 40, 1 (1985), pp. 208-226.

que es el efecto de un encantamiento lo que hace que los hombres vean a Morgana como una mujer hermosa cuando en realidad perdió su belleza cuando se hizo aliada del demonio:

«e sin falta era ella muy fermosa fasta en aquella sazón que aprendió encantamentos e carátulas. Más, después que el diablo entró en ella, ovo en sí espíritu de diablo e de luxuria e perdió todo su buen parecer; e ninguno la podía mirar ni tener por fermosa, sino por fea encantada, si no fuese encantado»¹⁵.

En cambio, cuando se trata de una transformación de Merlín, nunca se menciona ningún gesto mágico, ningún encantamiento que señale el carácter ilusorio del fenómeno. Merlín no parece pues recurrir a la magia para transformarse. Por otra parte, mientras que la metamorfosis es ocasional en el caso de las encantadoras, en Merlín es permanente. Las versiones que presentan los *Baladros*, al haber suprimido ciertos episodios de la versión francesa, como el de la segunda traición de Morgana y la triple aventura de Galván, Tor y el Morholt, suprimieron también drásticamente los pasajes en los que asistimos a las metamorfosis de las encantadoras: la de Morgana y de su séquito en estatuas de piedra para escapar de la furia del rey Arturo, la de Viviana, transformada en anciana cuando llega a la corte para salvar al rey del manto envenenado enviado por Morgana, o la de la hermosa encantadora que se transforma en anciana para engañar a Galván y al Morholt.

A pesar de cierto paso dado hacia el ámbito de lo humano a través del amor, del deseo, Merlín, al ser rechazado precisamente por no ser humano, por ser diferente y portador de una inquietante rareza, permanecerá, en la *Suite du Roman de Merlin*, en el ámbito de lo maravilloso indefinido, entre lo humano y lo sobrenatural, el Bien y el Mal, para finalmente ubicarse, nuevamente y de manera definitiva, en lo maravilloso diabólico en el *Baladro del sabio Merlín*, en los episodios exclusivos del texto castellano que narran la muerte del profeta y su regreso al infierno.

A diferencia de Merlín, Morgana y Viviana, despojadas muy pronto, en la novela artúrica, de sus características fééricas, se integrarán sin dificultad al mundo de los mortales. Morgana inicia su socialización a partir del momento en que se convierte en la hermana de Arturo en las novelas de Chrétien de Troyes. Su proceso de racionalización continúa en el *Merlin*, de Robert de Boron, donde se indica que fueron los grandes conocimientos que adquirió los que la hicieron merecedora de ser llamada Morgana el hada¹⁶. Como Laurence Harf lo señala, en su estudio sobre las hadas, lo que permitió explicar la figura inexplicable del hada fue otra figura bien conocida, legada por la Antigüedad

15. *Baladro*, 1498, p. 76.

16. Morgana es enviada a una casa de religión donde es instruida «et si sot merveille d'un art que l'en apele astronomie et molt en ouvro toz jorz et sot molt de physique, et par celle mastrie de clergie qu'ele avoit fu apelee Morgain la faee», Robert de Boron, *Merlin. Roman en prose du XIIIe siècle*, ed. Alexandre Micha, Paris – Ginebra, Droz, 1980, p. 245.

Clásica y recuperada en los romances antiguos, la de la bruja, que se convertirá en la encantadora de la novela artúrica¹⁷. El *Lancelot en prose* insiste también en la racionalización de la figura del hada cuando señala, al referirse a Viviana, la Dama del Lago, que en aquel tiempo eran llamadas hadas todas las que sabían de encantamientos¹⁸, es decir todas las doncellas instruidas en el arte de necromancia, un arte aprendido. Es también en esta novela donde el personaje de Morgana adquiere los rasgos negativos que la caracterizarán en la literatura posterior. Del hada benefactora de Chrétien de Troyes¹⁹ pasamos a la encantadora dominada por la lujuria y sometida a la influencia del demonio. Seductora y malvada, Morgana encarna una feminidad inquietante, cuyos rasgos, como lo podemos constatar en la *Suite du Roman de Merlin* y el *Baladro*, no tienen nada sobrenatural; son, al contrario, muy humanos: el rencor, la ira y la lujuria son lo que la convierten en un ser temible, en un verdadero peligro para el universo artúrico y aquí específicamente para su hermano, el rey Arturo, a quien intentará matar en dos ocasiones.

El *Baladro* relata cómo Morgana se volvió una poderosa encantadora gracias a su maestro Merlín. Sin embargo, también se subraya el carácter engañoso de algunos de sus encantamientos, como lo mencionamos arriba. De los episodios en los que es protagonista en la *Suite du Roman de Merlin*, que relatan sus dos intentos de matar a su hermano, el rey Arturo, apoderándose de su espada y su vaina mágicas, los *Baladros* conservaron el de la primera traición, y sólo el de 1498 contiene el segundo episodio, pero no completo. En éste, Morgana intenta deshacerse no sólo de Arturo, sino también de su esposo, el rey Urien, pues aquí la socialización, y con ello la racionalización del personaje, ya es completa, Morgana es una gran dama, esposa de rey y madre de Iván. Planea entonces, sin que nadie sospeche, una cacería de un ciervo blanco para llevar a cabo sus criminales proyectos. La cacería ha perdido aquí todo su carácter feérico, en primer lugar porque es organizada por Morgana y en segundo porque el animal no desaparece en el otro mundo sino que muere como cualquier otro ciervo. Sorprendidos por la noche tras perseguir al animal, que encuentran muerto en la orilla de un río, Arturo, Urien y Accalón, amante de Morgana, observan la llegada de una misteriosa nave cubierta con una tela de seda que

17. Laurence Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Age. Morgane et Mélusine, La naissance des fées*, París, Champion, 1984.

18. «la damoisele qui Lancelot emporta el lac estoit une fee. A chelui tans estoient apelees fees toutes icheles qui savoient d'enchantement et moult en estoit a chelui tans en la Grant Bertaigne plus qu'en autres terres [...] Et tout fu establi au tans Merlin le prophete as Englois qui sot toute la sapience qui des dyables puet deschendre», *Lancelot. Roman en prose du XIIIe siècle*, ed. Alexandre Micha, París – Ginebra, Droz, 1980, t. VII, p. 38.

19. En la *Vita Merlini*, Geoffrey de Monmouth presenta a Morgana como una mujer hermosa, conocedora de la utilidad de todas las hierbas y capaz de mudar su figura; y encargada de curar a Arturo en Avalón. Este rasgo de hada benefactora y curandera es el que la caracteriza en la literatura posterior del siglo XII. En *Erec et Enide*, de Chrétien de Troyes, conserva sus dones de curandera y gracias a un ungüento suyo, Erec será curado de sus heridas, pero es también una excelente bordadora, otra característica de las hadas. En el *Chevalier au Lion*, Iván será sanado de su locura con un ungüento de Morgana.

impide ver a sus ocupantes. Al entrar en ella, son recibidos por doce hermosas doncellas, cuya excesiva generosidad y hospitalidad les parece sospechosa. A esto se suma el asombro ante la riqueza y abundancia de la cena que les sirven, cosa totalmente anormal para el lugar en el que se encuentran: «e diéronles a comer tan bien e ricamente, que el Rey se maravilló donde lo podían aver tan presto e a tal ora»²⁰. A pesar de sus sospechas, aceptan pasar la noche en la nave y su sorpresa será grande cuando, a la mañana siguiente, todo ha desaparecido, nave y doncellas, y cada caballero se despierta en un lugar diferente: Urien en su cama al lado de su esposa, Morgana, Accalón solo en medio de una pradera y Arturo en un calabozo.

El primer gesto de Accalón ante tal maravilla es la señal de la cruz, que puede reflejar al mismo tiempo la estupefacción ante lo inconcebible y la necesidad de protección contra una fuerza oculta que tiene todo el aspecto de ser diabólica. El siguiente paso es el cuestionamiento sobre el origen de las autoras del fenómeno maravilloso. La hipótesis de Accalón se inclina hacia lo diabólico: «yo creo que ellas eran las serbientas del diablo, que nos sirvieron tan bien; ca todas las doncellas del mundo no nos pudieran tan bien servir como fuemos nos servidos»²¹. Buscando una respuesta a lo sucedido, alguna explicación que confirme su hipótesis, le pregunta a un enano que pasa, quien le responde que no hay que buscar más explicación pues se trata «de las aventuras de la Gran Bretaña e de los encantamientos desta tierra»²². Y ésta es la respuesta con la que tiene que conformarse Accalón, no sin antes confirmar, en efecto, que se trata de una aventura maravillosa pues nunca vio ni escuchó hablar de algo semejante: «Yo bien sé e creo que fue encantado, ca aventura tan maravillosa yo ni onbre nunca oyó fablar como ésta fue»²³. Volvemos pues nuevamente a la esencia del fenómeno maravilloso, su carácter extraordinario. Encantadoras con terribles poderes, que finalmente no pueden ser explicados de manera satisfactoria – y el texto en esta ocasión ni siquiera intenta explicar lo inexplicable –, estas figuras femeninas siguen siendo, como siempre, la encarnación del mal y de la traición, que será finalmente el aspecto más resaltado del acontecimiento, tal como lo manifiesta Accalón en su discurso contra la mujer, fuente «de la traición en el mundo»²⁴. El *Baladro* de 1498 suprime el desenlace de este episodio en el que Morgana ve fracasar su proyecto criminal pues no logra matar a su esposo, quien es salvado por Iván cuando la encantadora se dispone a cortarle la cabeza mientras duerme, ni tampoco al rey Arturo quien, según lo planificado por Morgana, moriría en un combate contra Accalón, desprovisto de sus armas mágicas. Pero Viviana llega a tiempo para salvarlo con un encantamiento. El episodio culmina con una última tentativa de Morgana de matar al rey mandándole

20. *Baladro*, 1498, p. 164.

21. *Ibidem*, p. 165.

22. *Ibidem*.

23. *Ibidem*.

24. *Ibidem*.

un manto envenenado. Una vez más la intervención de Viviana salva a Arturo y confirma su superioridad como encantadora.

Lo que caracteriza a Morgana en la *Suite du Roman de Merlin* y en los *Baladros* no son sus poderes, sino sus desmesuradas pasiones, que la ciegan, convirtiéndola en una mujer peligrosa, cruel y traidora, cuyo único objetivo en la vida es satisfacer sus deseos más viles. A esto podemos sumar las supresiones que presentan los *Baladros* y que reducen el papel protagónico del personaje. Así, de la malvada encantadora que no se dedicó a otra cosa más que a tratar de destruir a los representantes del universo artúrico, no queda, en las versiones castellanas, más que una pálida imagen.

En cuanto a la otra discípula de Merlín, Viviana, en quien no nos detendremos mucho pues el espacio de esta exposición no lo permite, asistimos también al mismo proceso de racionalización iniciado en el *Lancelot en prose*. La *Suite du Roman de Merlin* y el *Baladro* la presentan como una doncella noble, hija del rey de Northumberland y al mismo tiempo la ligan a la figura mítica de Diana, la diosa cazadora, la diosa del bosque²⁵, rasgo que ya aparecía en la *Suite-Vulgate*²⁶. La imagen de Viviana se opone totalmente a la de las perversas encantadoras. Es ella quien interviene en varias ocasiones, como lo hemos señalado, para salvar a Arturo. Como la casta diosa, Viviana, la doncella cazadora, se caracteriza por rechazar el amor, no sólo el de Merlín, por su naturaleza diabólica, sino, al parecer, el de cualquier otro hombre²⁷. Los *Baladros* le dan un nuevo sentido a la castidad de Viviana, un sentido religioso que la aleja de la figura mítica de Diana así como del personaje tradicional de la Dama del Lago. Tras haberse deshecho de Merlín, Viviana justifica su crimen diciendo que lo hizo para vengarse del mago, pues «él creía de mí aver la mi virginidad», siguiendo aquí al texto francés; pero la versión castellana agrega: «la que yo he ofrecido a Dios, e nunca otro la avrá sinon Él»²⁸. En los *Baladros* asistimos pues no sólo a la racionalización, sino también a la cristianización de esta figura que fue poco a poco perdiendo su aspecto feérico y cuyo papel, como el de Morgana, también se ve reducido en la versión castellana.

Una de las grandes maravillas de la *Suite du Roman de Merlin* y el *Baladro* es, sin duda alguna, la Bestia Ladradora. Perteneciente a la categoría que Francis Dubost de-

25. Cuando Viviana llega a la corte por primera vez, siguiendo a un ciervo banco, su imagen es evocadora de la de la diosa: «una donzella, que vos puedo bien dezir que era una de las fermosas donzellas que nunca entró en la corte del rey Artur. E andava vestida de un paño verde e traía colgado a su cuello un cuerno de marfil e tenía un arco en su mano e una saeta; e andava muy bien ataviada en ábito de caçador», *ibidem*, p. 127.

26. En la *Suite-Vulgate*, Viviana es presentada como la hija de un valvasor, Dyonas, quien «estoit filleus de Dyane la dieusse», *L'Éstoire de Merlin*, ed. Oskar Sommer, *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, Washington, Carnegie Institute of Washington, 1908, t. II, p. 208.

27. Es precisamente su pasión por la cacería lo que hace que rechace el amor de cualquier hombre: «mas a ella tanto le plaze con la caça del monte e tanto ha sabor della, que non quiere aver marido nin amigo, ante se ríe de quienquier que le ende fabla», *Baladro*, 1498, p. 143.

28. *Ibidem*, p. 174.

fine como existencial²⁹, esta criatura monstruosa constituye una perturbación del orden natural y divino de las cosas. De ahí el calificativo que recibe de «diverse», «desemejada», «estraña», es decir diferente de lo normal, pues se trata de un híbrido, constituido por miembros pertenecientes a diferentes animales, de un atentado contra la armonía divina, razón por la cual, como todo ser diferente, es forzosamente un ser malvado, peligroso. La Bestia Ladradora aparece ante el rey durante una cacería de un ciervo blanco que tiene lugar después de que Arturo tuvo relaciones con la esposa del rey de Lot, ignorando que se trataba de su propia hermana, y ve en un sueño a un dragón que destruye su reino y luego ataca y mata al rey. Siguiendo la pista del ciervo, Arturo se aleja de sus compañeros, quedando solo en medio del bosque, al lado de una fuente y sin posibilidad de regresar pues su caballo ha muerto de fatiga. Todos los elementos, aislamiento del caballero, bosque y fuente, se encuentran reunidos para la manifestación de la maravilla que, esta vez, ya no es un encantamiento sino una verdadera criatura sobrenatural que deja a Arturo perplejo, pues su rasgo dominante, y el más aterrador también, son los cachorros que ladran al interior de su vientre. La reacción natural ante algo que no se puede percibir más que como amenazante, es la protección con el signo de la cruz. Luego, como siempre, se hace alusión al fenómeno maravilloso como algo fuera de lo normal, algo nunca visto y de lo que nunca se ha oído hablar. Así lo manifiesta Arturo cuando exclama:

«agora veo la mayor maravilla que nunca vi, ca bestia tan desemejada como ésta es nunca della oí fablar, ca es estraña de fuera e de dentro, ca oyo e conozco bien que trae dentro en sí fijos bivos que ladran como canes»³⁰.

Mientras que el texto francés insiste en que la extrañeza de la bestia proviene más de su interior que de su exterior, del que, de hecho, sólo se menciona su gran tamaño: «une beste moult grans ki estoit la plus diverse qui onques fust veue de sa figure, qui tant estoit estraingne de cors et de faiture, et non mie tant defors comme dedens son cors»³¹, la versión castellana ofrece una descripción más detallada:

«una vestia muy grande, la más desemejada que ombre nunca vio par de su figura [...] ca ella avía la cabeça e el cuello de oveja, blanco como nieve; e pies e manos de can, negras como carbón; e avía el cuerpo como de raposo»³².

Enseguida viene la duda sobre la realidad de lo visto, pues el primer problema que se plantea ante un fenómeno de esta naturaleza es el de su credibilidad: «quedó tan espan-

29. Dubost, *Aspects fantastiques...*, pp. 61-63.

30. *Baladro*, 1498, pp. 69-70.

31. *La Suite du Roman de Merlin*, pp. 3-4.

32. *Baladro*, 1498, p. 69.

tado desta maravilla, que no sabía si dormía ni si velava»³³, reveladora de la incapacidad de entender, de concebir algo que parecería imposible. Tras beber en la fuente, el animal se pierde en la espesura del bosque, perseguido por Pellinor. Arturo vuelve entonces a sus reflexiones: al misterio del extraño sueño del dragón, representación simbólica del hijo concebido en el incesto, se suma el del extraordinario animal que acaba de ver. Y no se trata aquí de un encuentro fortuito, pues el rasgo dominante de la bestia son los cachorros que ladran en su vientre y que parecen evocar al monstruoso fruto del incesto del rey, como lo sugiere Francis Dubost³⁴. Perturbado por estas dos visiones, oníricas y reales, Arturo se pregunta acerca de su significado. El dragón representa a al hijo de su incesto, que lo destruirá, le revela oscuramente Merlín. Y aunque podemos percibir ya cierta relación entre los dos animales, criaturas devastadoras producto de un terrible pecado, la *Suite du Roman de Merlin* no establece de manera explícita esta relación, sólo la sugiere y lo único que explica sobre la bestia es que está ligada a las aventuras del Grial, como todo fenómeno extraordinario que queda sin elucidación. Ésta, por supuesto, y de acuerdo a la nueva tendencia a explicar toda maravilla, sólo es retrasada, pues la tercera parte del ciclo, la *Queste Post-Vulgate*, narra el origen del extraño animal. En efecto, su monstruosidad es el resultado de una falta, producto de un desorden sexual, de una sexualidad aberrante, ligada al mismo tiempo al motivo del incesto, como la concepción de Mordred, y al de la concepción diabólica, como la de Merlín. El misterio sobre la bestia no queda en suspenso en la versión que del *Baladro* que, a diferencia del texto francés, ofrece, de manera resumida, el relato de su nacimiento, retomado de la *Demanda del Sancto Grial*, versión castellana de la *Queste Post-Vulgate*. La bestia fue engendrada por una doncella que, enamorada de su propio hermano y rechazada por éste, se entregó al diablo e hizo que su hermano fuera devorado por unos perros. El animal es pues la encarnación de un doble pecado sexual: el deso incestuoso de una mujer y su ayuntamiento con el demonio. Como el hijo del incesto del rey, representado por el dragón, la bestia no podía estar destinada más que al mal, como cualquier otra forma monstruosa, encarnación de la violencia y asociada a la falta, al pecado, a la transgresión bajo cualquiera de sus formas³⁵.

Al término de este breve análisis podemos decir que si en la *Suite du Roman de Merlin* la maravilla está muy presente, son pocas las que todavía conservan su misterio, las que cultivan la ambigüedad. La maravilla está casi controlada; el carácter ilusorio de los encantamientos, la humanización de los personajes con poderes mágicos, el límite de éstos, incluso en el caso del mismo Merlín, traducen claramente esta tendencia. Ante la clara voluntad de elucidación, podríamos pensar que el misterio que conservan ciertas

33. *Ibidem*, p. 70.

34. Dubost, *Aspects Fantastiques...*, pp. 510-512.

35. Como se sabe, el motivo de la Bestia Ladradora, que figuraba ya en otras novelas, se ha transformado radicalmente en el ciclo *Post-Vulgate*, pues de ser un animal de una extraordinaria belleza y símbolo de Cristo sacrificado, en el *Perlesvaus*, o representación de la Iglesia en la *Continuación* de Gerbert de Montreuil, se convierte en una criatura monstruosa, maléfica y diabólica, símbolo de un pecado sexual.

maravillas, las lagunas que el autor deja, y que son precisamente lo que nutre lo maravilloso, no son tal vez un acto voluntario, sino la incapacidad de explicar lo inexplicable. Se trata de maravillas cuya asimilación es problemática, por más que se intente adaptarlas, reinterpretarlas e integrarlas a un nuevo contexto social, cultural, moral, religioso, pues el arquetipo mítico resiste a cualquier transformación. Comparada con el texto francés, la maravilla es mucho menos problemática en el *Baladro*, esencialmente porque ha sido considerablemente reducida, pues ya no parece tener ni la importancia ni la función que tenía en la *Suite du Roman de Merlin*. Fuera de Merlín, los personajes con poderes mágicos o no aparecen ya, pues se suprimieron los episodios en los que figuraban, o han perdido importancia en esta versión, que eliminó pasajes en los que jugaban un papel fundamental como encantadores. Este es el caso de Morgana y Viviana cuya función como encantadoras, esencial en la estructura del relato en la versión francesa, una como figura antagonica y la otra como protectora del rey Arturo, se ve considerablemente reducida y, en el caso de Viviana, casi anulada. Mientras que la *Suite du Roman de Merlin* relata el permanente enfrentamiento entre estas dos encantadoras, enfrentamiento en el que está en juego el destino del rey Arturo y del universo al que representa, el *Baladro* ya no se ocupa de este tema y básicamente lo que destaca de Morgana es su perversa humanidad, sin mayores consecuencias en esta versión, mientras que la función de Viviana, cuya humanidad adquiere un carácter religioso, se centra únicamente en deshacerse de Merlín. De este último personaje se destaca sobre todo el aspecto diabólico y, en este sentido, su aleccionadora muerte parece ser el tema fundamental de la versión castellana, versión que traduce, sin duda alguna, el nuevo estatus que adquiere lo maravilloso, su condición inestable y capaz de transformarse a través del trabajo de reescritura, que replantea y remodela un relato de acuerdo a un nuevo sistema de significados, dictado por nuevas necesidades.