

«FAZME AVER MALA FIN»: LA MUERTE DE MERLÍN EN EL *BALADRO DEL SABIO MERLÍN* A LA LUZ DEL *ARS MORIENDI**

Daniel Gutiérrez Trápaga
University of Cambridge, Inglaterra
dg400@cam.ac.uk

Recibido: 15/08/2014 – Aceptado: 20/09/2014

Resumen: Este trabajo estudia la influencia del *Ars moriendi* castellano en el episodio de la muerte de Merlín según la versión del *Baladro del sabio Merlín* (Burgos, 1498). El *Ars moriendi* contiene un modelo de muerte cristiana encaminado a la salvación. Por el contrario, en el *Baladro* Merlín muere condenándose al infierno. Sin embargo, las dos obras tienen fines didácticos similares. Para poder establecer el valor aleccionador de la mala muerte de Merlín, el *Baladro* utilizó, entre otros elementos, las conductas señaladas como adversas en el *Ars*, estableciendo la interpretación demoníaca del personaje.

Palabras clave: Merlín, muerte, condena, *Ars moriendi*.

«FAZME AVER MALA FIN»: THE DEATH OF MERLIN IN THE *BALADRO DEL SABIO MERLÍN* FROM THE PERSPECTIVE OF *ARS MORIENDI*

Abstract: This paper studies the influence of the Castilian *Ars moriendi* in the episode of Merlin's death in the *Baladro del sabio Merlín* (Burgos, 1498). The *Ars moriendi* describes a soul-saving model of Christian death. On the contrary, in the *Baladro* Merlin died in such a fashion that he condemned himself to hell. Nonetheless, both the *Ars* and the *Baladro* are works with a similar didactic finality. Hence, the *Baladro* used for its main character, amongst other elements, the conducts described as damnatory in the *Ars*. In this way, the romance established the diabolic characterisation of its main character explicitly.

Keywords: Merlin, death, damnation, *Ars moriendi*.

* Este trabajo se realizó en el marco y con financiamiento del Proyecto PAPIIT (núm. IN403614), «Teoría y análisis de los textos breves en la Literatura caballeresca hispánica» de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico y de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Asimismo, es parte de las actividades del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca.

1. Introducción

El tema de la muerte y la manera de morir de los protagonistas en los libros de caballerías aparece temprano en el *Quijote* durante el escrutinio de la biblioteca del hidalgo manchego (I, 6). En dicho episodio, el cura explica la decisión de salvar de la hoguera al *Tirante el Blanco* (1511), traducción castellana anónima del libro de Joanot Martorell, entre otras cosas por el deceso modélico del protagonista: «que por su estilo es este el mejor libro del mundo: comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen» (Cervantes, 1998, I, p. 83).

Esta observación del cura respecto al tema de la muerte no corresponde con la realidad de todos los libros de caballerías castellanos. Varios textos de la primera mitad del siglo XVI ofrecen episodios donde se narra la muerte del protagonista, quien tiene un deceso ejemplar en su lecho y tras hacer testamento. La muerte de Tristán de Leonís en la obra homónima (Valladolid, 1501), la de Palmerín de Olivia en el *Primaleón* (Salamanca, 1512) y la de Amadís de Gaula en el octavo libro del ciclo de *Amadís*, el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz (Sevilla, 1526), demuestran la existencia de decesos virtuosos en el género, por lo menos en su fase temprana. En el caso del fallecimiento de don Quijote (II, 74), la novela cervantina perpetúa el ideal de la muerte de Tirante, pues el hidalgo manchego hace testamento y muere en la cama. En dicho episodio, y sin mencionar explícitamente la obra de Martorell, el escribano que acude al lecho de muerte de don Quijote elogia el deceso del caballero, repitiendo las falsas ideas de la observación del cura sobre la muerte en el género: «y dijo que nunca había leído en ningún libro de caballerías que algún caballero andante hubiese muerto en su lecho tan sosegadamente y tan cristiano como don Quijote» (Cervantes, 1998, II, p. 1221).

A pesar de ser ignorados en el *Quijote*, los decesos de los héroes arriba enumerados son modélicos en términos cristianos, en la medida en que su muerte es un reflejo de su vida y un presagio del destino ultraterreno (Vivanco, 2004, p. 27). Por tanto, una muerte ejemplar es el desenlace congruente de varias de las biografías de los héroes caballerescos en los textos idealistas del género. Por una parte, Tirant, Tristán, Palmerín y Amadís, al dejar testamento, cumplen con sus deberes y funciones correspondientes a su rango social, asegurando la permanencia del orden terrenal tras su muerte. Por otra parte, la agonía en el lecho permite a los caballeros prepararse en lo espiritual para el viaje ultraterreno del alma. En cambio, la muerte repentina de los héroes se evita, ya que esta podría ser interpretada como una condena implícita para el alma del personaje. Según

la tradición medieval, un final súbito y, por tanto, sin preparación para la muerte, correspondería a una vida de pecados y errores. En distinta medida, los relatos de los decesos arriba referidos reflejan y desarrollan los preceptos de los tratados cristianos de *Ars moriendi*, donde se ofrecían instrucciones para tener una buena muerte, encaminados a la salvación del alma.¹

A pesar de la pléyade de muertes ilustres y modélicas en los libros de caballerías a principios del siglo XVI, existe un impreso caballeresco castellano aún más antiguo que los ya referidos donde se narra la mala muerte de su protagonista, en este caso no la de un caballero, sino la de un mago: el *Baladro del sabio Merlín* (Burgos, 1498 y Sevilla, 1535).² En buena medida, el sentido de la obra y de su personaje protagónico dependen del episodio final, el de la muerte del personaje (Gómez Redondo, 1999, p. 1486; Luna Mariscal, 2007, pp. 407-408). Por ello, el título de la obra hace referencia a los gritos que el mago artúrico da durante su agonía. Al igual que las muertes caballerescas, la muerte de Merlín tiene una clara función didáctica; sin embargo, el deceso del mago muestra el reverso de una buena muerte cristiana.

En este trabajo mostraremos que el elemento didáctico del episodio final en el *Baladro* se cifra, en buena medida, gracias a los preceptos del *Ars moriendi*, los cuales aparecen invertidos con el fin de definir la muerte del mago como una mala muerte y explicar la condena del personaje al infierno. En un trabajo previo, Alejandro Casais ha señalado, de manera general, la influencia de los tratados de *Ars moriendi* en la mencionada obra: «el *Baladro* vuelve a mostrárenos en una posición relativamente similar a la de “escrituras cathólicas” tales como las *artes moriendi*, tan características del final del siglo XV» (2009, pp. 159-160). Sin embargo, la cita anterior es la única mención explícita al *Ars moriendi* en dicho trabajo, que se centra en analizar la muerte de Merlín a partir de su propio texto marco, sin profundizar en los vínculos textuales entre el tratado y la obra de ficción. En cambio, en el presente trabajo nos enfocaremos en el episodio de la muerte del mago en el *Baladro*, comparando directamente pasajes específicos de dicha sección con los preceptos contenidos del *Arte de bien morir* castellano, que ilustran las ideas teológicas sobre la muerte en las que se basó el *Baladro* para establecer el aspecto negativo del deceso del profeta.

1 El terma del *Ars moriendi* en el *Quijote* ha sido estudiado en Schmidt, 2010.

2 Merlín tiene dos apariciones en la segunda parte del *Quijote*. La primera sucede cuando don Quijote narra su aventura en la Cueva de Montesinos (II, cap. 23) y, la segunda, cuando el mayordomo de los duques personifica al mago durante una cacería (II, cap. 35). En ambos episodios se puede apreciar la influencia indirecta del *Baladro* en la caracterización cervantina del mago artúrico (Gutiérrez Trápaga, 2010).

2. Orígenes del episodio de la muerte de Merlín en el *Baladro* (tradición artúrica y *Ars moriendi*)

A pesar de las diferencias entre la edición burgalesa y sevillana,³ ambas versiones del *Baladro* son una compleja adaptación de una obra artúrica en prosa del siglo XIII, la *Suite du Merlin*, perteneciente al ciclo de la Post-Vulgata. En términos generales, el *Baladro* se mantiene fiel a su fuente, pero contiene importantes modificaciones en algunos episodios para adaptar la obra al gusto y las preocupaciones del público de la Edad Moderna en la península ibérica (Gracia, 1996, p. 12; Lendo, 2003, pp. 113–114).

El trabajo comparativo del material castellano con las fuentes francesas presenta importantes dificultades, pues la cadena de transmisión textual de la obra está incompleta.⁴ Por tanto, resulta imposible saber en qué momento se introdujeron cambios al texto, pero las incongruencias en la trama permiten suponer múltiples eslabones perdidos en la cadena de transmisión textual (Gutiérrez, 1999, p. 217). De cualquier manera, ambas ediciones del *Baladro* partieron de una misma fuente, también perdida, que funcionó como el arquetipo de las versiones ibéricas de la *Suite* (Morros, 1988, pp. 458-465). El episodio final del *Baladro* es uno de los principales elementos que refuerza la idea de que tanto el impreso burgalés como el sevillano partieron de un arquetipo común.⁵ Ambos *Baladros* narran de manera casi idéntica el deceso del mago, amplificando considerablemente el relato contenido en la fuente francesa.

La *Suite* ofrece una versión brevísima del episodio final que solo menciona el encierro de Merlín en una tumba a manos de Niviana. La novela francesa afirma que el relato completo de la muerte del profeta artúrico y de sus baladros se encuentra en una obra intitulada el *Conte du Brait*:

De ceste aventure que je vous devise chi ne parole pas chis livres pour chou que li contes del Brait le devise apertement. Et saichiés que li brais dont maistre Helies fait son livre fu li daerrains brais que Merlins gieta en la fosse ou il estoit del grant duel qu'il ot quant il aperchut toutes voies que il estoit livrés a mort par engien de feme et que sens de feme a le sien sens contrebatu. Et del brait dont je vous parole fu la vois oïe par tout le roiaume de Logres si grans et si lons coume il estoit, et en anvirent moult de mierveilles, si coume li branke le devise mot a mot. Mais en cest livre n'en parlerons nous pas pour chou qu'il le devise la, ains vous conterai chou qui nous appartient. (Roussineau, 2006, p. 336)

3 Para las principales diferencias entre ambas ediciones véase Lendo, 2003, pp. 36-43.

4 Para las versiones castellanas fragmentarias de la historia de Merlín en el siglo xv véase Gracia, 2007.

5 A pesar de ser más antiguo, el impreso burgalés contiene más innovaciones, atribuidas a Juan de Burgos (Morros, 1988; Sharrer, 1988).

Por esta cita de la *Suite* se podría pensar que el *Baladro* se limitó a agregar y traducir la versión completa de la muerte de Merlín según se narra en el referido *Conte*. Sin embargo, no hay evidencia alguna de la existencia de dicho texto, salvo la mención en la *Suite*. Por tanto, la referencia al *Conte* se trata simplemente de un recurso retórico de *abbreviatio* de la *Suite*: «[...] the Spanish *Baladro* has not preserved part of a *Conte du Brait*, and that the episodes found in the Spanish version only are an elaboration of references in the French *Suite du Merlin*» (Bogdanow, 1966, p. 396). Entonces, la narración de la muerte de Merlín en los *Baladros* es resultado directo de la *amplificatio* original de la cita anterior de la *Suite du Merlin*.

Del pasaje de la *Suite* proviene el extraordinario grito del mago, su muerte como resultado del ingenio femenino y las maravillas asociadas al deceso de Merlín en el *Baladro*. Tanto los detalles específicos de estos tres aspectos como el resto de la narración son originales de los *Baladros* y están basados en los códigos sociales y morales de la muerte medieval, surgidos de la narración evangélica de la muerte de Cristo, la patrística y otras fuentes eclesiásticas. Décadas antes de la edición burgalesa del *Baladro*, dichas fuentes fueron agrupadas y ordenadas en el *Ars moriendi*, texto esencial para comprender las expectativas y los ideales de la buena muerte a partir del siglo xv.

Como la materia artúrica, las obras de *Ars moriendi* se originaron en la tradición manuscrita medieval y gozaron de un gran auge en Europa durante los siglos xv y xvi. Dichos tratados se originaron a partir de algunas obras de Jean de Gerson (1363-1429), teólogo francés de la Universidad de París: *La science de bien mourir ou la médecine de l'âme*, *Miroir de l'âme* y *Examen de conscience*, que fueron traducidas por él mismo al latín como el *Opusculum tripartitum*. A partir de la tercera parte de la versión latina se tradujeron la mayor parte de los textos de *Ars moriendi* a las principales lenguas vernáculas del Occidente medieval. La obra circuló en dos versiones: la larga (*Tractatus artis bene moriendi*), surgida de la tercera parte del *Opusculum*, y la breve (*Ars moriendi*), adaptación del segundo capítulo de la versión larga (O'Connor, 1942; Chartier, 1976; Sanmartín Bastida, 2006).

Tanto en latín como en sus distintas traducciones vernáculas, el *Ars* tuvo casi un centenar de ediciones antes de 1530 (Gago Jover, 1999, p. 29).⁶ En castellano, se conservan tanto testimonios manuscritos como impresos de las dos versiones del *Ars*. De la versión larga existen cuatro manuscritos y un incunable castellanos, mientras que de la breve sobrevive un incunable, publicado en un mismo volumen con otra obra: *Arte de bien morir* y *Breve confesionario* (1479-1484), impresa en

6 Todas las citas del *Ars moriendi* provienen de esta edición.

Zaragoza por Pablo Hurus (Gómez Redondo, 2012, pp. 1201-1202, 1207-1213).⁷ Es, pues, esta última versión (*Arte de bien morir y Breve confesionario*) la que servirá de base para establecer el vínculo entre el *Ars moriendi* y la muerte de Merlín en el *Baladro*.⁸ Por su gran circulación e influencia, no resulta extraño que el *Ars moriendi* haya sido un hipotexto central para el episodio final del *Baladro*. Si bien no existía un tratado de mala muerte, el deceso de Merlín en el *Baladro* personifica tal caso, por medio de la inversión de los valores y preceptos del *Ars*, encarnando muchas de las conductas condenadas en dicho tratado.

3. La mala muerte de Merlín y el *Ars moriendi*

Si una buena muerte tenía la función de acercar el alma a la salvación, y por tanto a Dios, una mala muerte pondría el alma en grave peligro, acercándola al infierno y al diablo. Según afirma el prólogo del *Arte*, la gran batalla por el alma se libra con mayor énfasis en los momentos previos al deceso: «E así como la ánima sea de grand valor e el diablo trabaje e procure por su condepnación perdurable temptado al ombre en la postremera enfermedad con muy grandes temptaciones» (Gago Jover, 1999, p. 82).

Por su parte, el capítulo final del *Baladro*, el xxxviii, suspende la trama justo antes de empezar la narración de la muerte del mago para introducir una serie de consideraciones que siguen los temas mencionados por el prólogo del *Arte*. El primer comentario del *Baladro* menciona un personaje y tema centrales: el diablo: «Verdad es que Merlín fue hijo del diablo e bien se otorgó en todas las istorias» (Hernández, 1999, p. 170). Esta cita redunda en lo establecido temprano en la obra, donde se narra la concepción del mago como resultado de un plan diabólico para concebir al anticristo (Hernández, 1999, pp. 5-13). El pasaje enfatiza uno de los rasgos centrales de Merlín, su vínculo demoníaco, que tiene un papel crucial en su mala muerte, tal y como advierte el *Arte*.⁹ Como veremos adelante, el diablo es en sí uno de los puntos más importantes del tratado de bien morir y del propio *Baladro*.

7 Hay otro incunable homónimo también publicado por Juan Hurus (h. 1488-1491), conservado en la Bodleian Library (Oxford) y correspondiente a la versión larga.

8 Existen dos ediciones recientes de la obra: la ya referida de Francisco Gago Jover, *Arte de bien morir y Breve confesionario*, y la editada por Roldán González, Pilar Saquero Suárez-Somonete y José Joaquín Caerols Pérez: *Ars moriendi. El Ars moriendi en sus versiones latina, castellana y catalana: introducción, edición crítica y estudio*.

9 Es posible que el pasaje también intente contradecir lo afirmado en el *Victorial* (h. 1436), donde se desprestigiaba a Merlín y se negaba su origen diabólico: «Guardavos: non creades falsa profezias ni ayades fiuzia en ellas, así como son las de Merlín [...] E si bien paras mientes, como viene rey nuevo, luego fazen Merlín nuevo [...] Merlín fue un buen hombre e muy sabio. No fue hijo del diablo, como algunos dizen ca el diablo,

El otro tema que destaca en el inicio del episodio de la muerte de Merlín es el de la tentación y el pecado, siguiendo lo establecido por el *Arte*. En el *Baladro*, el personaje protagónico sucumbe a la tentación de la lujuria: «Ca él amó por su peccado a la Donzella del Lago, que era en aquel tiempo una de las más fermosas mugeres del mundo» (Hernández, 1999, p. 170). A pesar de nunca consumir su amor por Niviana, la Doncella del Lago, la tentación y el pecado de pensamiento llevan a Merlín a perder tanto la vida como el alma.

El narrador del *Baladro* también reitera el tema de la sabiduría inútil de Merlín antes de continuar la narración, por medio del tópico del sabio engañado por una mujer: «E otrosí de su muerte dixo que muger lo mataría; e él guaresció de muerte a muchos buenos ombres e a sí mesmo no pudo guarescer» (Hernández, 1999, p. 170).¹⁰ A la luz del prólogo del *Arte*, el comportamiento de Merlín resulta paradigmático de alguien que ha desperdiciado su conocimiento, al no pensar en su muerte a causa del pecado. Sobre esto el tratado advierte:

[...] muy expediente e conveniente cosa es que qualquier que desea ser salvo [...] piense en su corazón muchas vezes en la enfermedad postremera de que ha de morir [...], ca el mal que está por venir si es considerado he pensado ante, más ligeramente se puede tolerar e soffrir. (Gago Jover, 1999, p. 82)

Por tanto, según el *Ars*, el comportamiento del mago es reprobable. A pesar de saber que morirá a causa de una mujer, Merlín no hace nada para preparar su alma y tener una buena muerte. Dicho comportamiento es precisamente el denunciado como adverso y diabólico en el *Arte*: «Mas muy pocas vezes alguno se dispone bien quando la muerte le toma súbitamente; porque cada uno piensa de vivir muy largamente, non creyendo que tan aína aya de morir; lo qual es cierto que se faze por instrucción del diablo» (Gago Jover, 1999, p. 82). Así, el *Baladro*, antes de iniciar el relato de la muerte de Merlín, introduce, por medio del narrador, el marco de interpretación del episodio. Con ello, se establece la lectura didáctica del episodio y la condena moral del personaje antes de que se narre la aventura, apegándose a los preceptos del *Arte*.

La narración de la muerte comienza cuando Merlín y la Doncella del Lago llegan a un valle yermo donde encuentran una cámara al interior de una cueva. Entonces, Merlín cuenta a Niviana la historia de dos desdichados amantes, el hijo del rey Assen y la hija de un caballero pobre, que vivieron allí su propia tragedia. Es en ese mismo lugar donde la Doncella encanta y encierra al mago (Hernández,

que es espíritu, non puede engendrar. Provocar puede cosas que sean de pecado, ca éste es su oficio. Él es sustancia yncorpórea; non puede engendrar corpórea. Mas Merlín, con la grand sabiduría que aprendió, quiso saber más de lo que le cunplia, e fue engañado por el diablo, e mostróle muchas cosas que dixese, e algunas dellas salieron verdad» (Díaz de Games, 2005, pp. 237-238).

10 Al respecto véase Gutiérrez Trápaga, 2012.

1999, pp.170-174). La construcción espacial del episodio y el movimiento descendente en el valle, la cámara y la caverna, al igual que la historia que relata Merlín, caracterizan por analogía al mago y encaminan su desafortunado desenlace.¹¹ Nada más lejano de los lechos de los castillos donde mueren Tirant, Tristán, Palmerín y Amadís que el «valle estraño e muy fondo e enojoso de andar, ca de una parte e de otra era todo peña viva e era todo el camino enpedrado e lleno e grandes peñas» (Hernández, 1999, p. 169), escenario de la muerte de Merlín. Así, la mala muerte de Merlín en el *Baladro* se establece en todos los niveles del relato, tanto en el nivel discursivo (narrador, construcción espacial), como en el nivel de la historia basado en las acciones de Niviana, del mago y del caballero testigo de su muerte.

Una vez que Merlín ha sido encerrado y abandonado por la Doncella del Lago, el *Baladro* narra la muerte del personaje principal a través de la historia del caballero Bandemagús, quien presencia el episodio, recibe las últimas profecías del mago y oye los baladros, tras intentar liberar al mago sin éxito. Luego, ocurre una serie de prodigios que enfatizan el carácter sobrenatural del personaje y de su deceso (Hernández, 1999, pp. 170-177), recalcando el aspecto demoníaco de Merlín (Gracia, 1993). En ese sentido, destaca la descripción de uno de los primeros gritos del protagonista: «E después que esto dixo, dio un gran baladro doloroso que el cielo traspasó» (Hernández, 1999, p. 176). La trayectoria vertical y la dirección celeste del grito de Merlín representan un ataque directo a Dios y, por tanto, un síntoma de la desesperación espiritual del mago. Nuevamente, el comportamiento de Merlín encarna la conducta opuesta a la sugerida por el *Arte* para tener una buena muerte: «Si el que está en la agonía e artículo de la muerte pudiera fablar e usar de la razón trabaje por ocuparse en oraciones, primeramente a Dios e suplicándolo que tenga por bien de rescibir a él en su gloria [...]» (Gago Jover, 1999, p. 117).

Al terminar sus profecías, el abandono de Dios implícito en el baladro arriba descrito se vuelve explícito. A punto de morir, el mago invoca al diablo, en lugar de rezar a Dios,¹² ilustrando a la perfección una mala muerte:

11 Estos aspectos han sido analizados detalladamente en Luna Mariscal, 2006; Lendo, 2007a; y Luna Mariscal, 2007.

12 En cambio, el rezo de Amadís de Gaula antes de su muerte en *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz es modélico según los preceptos del *Arte*: «“O reyna de los angeles, madre de Jesucristo ten memoria de este siervo tuyo e alcançame perdon delante de tu bendito hijo de todos mis pecados que tantos son e tan graves que yo no soy digno de alcançar de ellos perdon sino fuere por tu ruego. O Virgen pura, sin manzilla, toma esta anima pecadora sobre las alas de tu piedad e preséntala delante tu amado hijo e defiendela del poder del enemigo malo. [...] O, mi Señor Jesucristo, formador de todas las cosas que me feziste a tu ymagen y semejança, y me redemiste por tu preciosa sangre ave piedad de mí pecador e pueda mas la grandeza de tu misericordia que la multitud de mis pecados. O padre piadoso dador de toda bondad por tu sagrada passion y cruda muerte ave piedad con este sieruo tuyo y recibe su anima: la qual con tu diuinidad criaste y con tu piedad redemiste y no

E a cabo de una pieça fabló no con voz de ombre, mas de diablo e dixo: «¡Ay, mala criatura e vil e fea e espantosa de ver e de oír, mal aventurado e de mal fazer [...]. Ven e tómame, que de ti vine por mala ventura e a ti me quiero tornar; que yo soy tuyo de comienço; que siempre fize tus obras. E yo no quiero ni amo sino a ti e a ti ruego e a ti demando que me no me dexes». (Hernández, 1999, p. 177)

Las palabras del mago durante su agonía repiten varios temas tratados en el *Arte*, así como los mencionados por el narrador al inicio del episodio.

En primer lugar, la fe es un requisito indispensable para la buena muerte y la salvación: «Como la fe cathólica sea fundamento e principio de toda la salud nuestra, e sin fe ninguno pueda ser salvo» (Gago Jover, 1999, p. 87). Al final del *Baladro*, el profeta artúrico ha perdido por completo la fe, la intención de arrepentirse o el deseo de salvación, por lo que le dice al diablo: «Pues que tú vees que ansí me escarnece mi peccado, porque Dios de mí no quiere aver aparte [...]» (Hernández, 1999, p. 177). Siguiendo el *Arte*, la afirmación de Merlín refleja que la falta de fe lo ha llevado a sucumbir ante la segunda tentación del diablo, la desesperación. Al respecto, el tratado aconseja que nadie, sin importar la gravedad de sus pecados, debe caer en dicho estado: «Aunque tantos robos et furtos e homicidios uvieses cometidos [...], e non uviesse fecho d'ellos penitencia ni confesión [...], ni por eso debes desesperar, porque en tal caso la contrición solo de dentro, sin alguna vocal confesión vasta» (Gago Jover, 1999, p. 95). Entonces, Merlín, presa de la desesperación, olvida la infinita piedad divina, así como los múltiples ejemplos cristianos de pecadores que, gracias a la misericordia de Dios (como Pedro, Pablo, la Magdalena o María Egipcíaca), alcanzaron la santidad y, por tanto, la salvación (Gago Jover, 1999, pp. 96-97).

Además de la desesperación, el *Arte* describe que el diablo tienta a los moribundos principalmente a través de la impaciencia, la vanagloria y la avaricia. En el caso de Merlín en el *Baladro*, la vanagloria o soberbia espiritual, junto con la desesperación, son los principales defectos del personaje durante su agonía. La soberbia del personaje está estrechamente vinculada con su origen demoníaco. Para la tradición medieval, el diablo, padre de Merlín, había perdido su condición angélica. El *Arte*, al hablar de la vanagloria, recuerda su vínculo con Satán: «[...] por la sobervia se faze el ombre semejante al diablo, ca por sola sobervia fue él fecho e tornado de ángel, diablo» (Gago Jover, 1999, p. 106). Más adelante, el tratado amplifica el tema ofreciendo los siguientes comentarios:

mires a mi maldad sino a tu infinita misericordia. O, fijo de Dios bendito, en tus sagradas manos encomiendo esta anima pecadora”, y en diciendo esto alço las manos al cielo e dio el anima a su criador en braços de aquella noble reina Oriana» (Juan Díaz, 1526, f. 194v).

Pues, aparta e arrienda la tu voluntad e todos tus pensamientos de la soberbia, la qual fizo e tornó a Lucifer, que era angel muy excelente e fermoso, en Diablo muy feo e torpe, e lo echo e abaxo de la altura de los cielos al abismo de los infiernos. [...] deve pensar primeramente que la soberbia en tanto a Dios desplugo, que solamente por su ocasion, sin otro pecado alguno, Dios desterró e condempnó de los cielos a Lucifer con todos los otros ángeles que fueron de su oppinión e sequel, para que por siempre fuesen condempnados en el infierno. (Gago Jover, 1999, pp. 108-109)

La relación que pone de manifiesto el *Arte* entre el diablo y la soberbia, como la causa de su caída, se remonta por lo menos a las obras de Agustín de Hipona (Russell, 1988, pp. 93-106). Durante la Edad Media, el principal rasgo del diablo continuó siendo la soberbia, en consonancia con la tradición agustiniana. Dicho pecado explicaba su traición a Dios, como lo muestra el *Arte*. Debido a la importancia y naturaleza del pacto vasallático para la estructura social medieval, el diablo representaba la encarnación máxima del vasallo traidor (Le Goff, 1999, p. 138). Luego, la vanagloria y la soberbia que explicaban la traición, conducta abominable por excelencia en la época, eran pecados especialmente graves, pues atentaban tanto contra el orden divino como contra el orden terrenal.

En su invocación al diablo, Merlín demuestra conocer todos los defectos asociados a la vanagloria de su padre, sobre los que advierte el *Arte*. En la *salutatio* al diablo, el mago recuerda la historia de la traición satánica y reitera que esta fue motivada por la soberbia:

¡Criatura maldita e de mala parte, desconocida e soberbia, que por tu orgullo quesiste ser en lugar de Dios, e por ende fuiste derribado con tu mezquina e cativa compañía; e tirete del lugar de alegría e plazer por tu culpa e metiote en tiniebra e en cuita que te no fallecerá en ningund tiempo. E esto as tú por tu grant sobervia ganado. (Hernández, 1999, p. 177)

Al igual que el *Arte*, este pasaje repite la causa de la caída y los principales pecados de Lucifer; sin embargo, Merlín no escarmienta con sus propias palabras. Así, como lo había advertido el prólogo del episodio, la sabiduría del mago es vana y soberbia, pues no tiene ninguna utilidad espiritual para él. Además de no poder evitar ser engañado por una mujer, Merlín tampoco logra salvar su alma, a pesar de conocer la historia de la caída del diablo y sus pecados, los cuales se asemejan a los suyos. En ese sentido, las palabras arriba citadas tienen un marcado tono especular e, inclusive, empático, que fortalecen el vínculo entre el mago y su padre.

En el *Baladro*, el recorrido vital del mago tiene más paralelismos con la historia del diablo. Tras su concepción demoníaca, Merlín, aún niño, es premiado con el don de la profecía, gracias al arrepentimiento y devoción de su madre, y conserva el don demoníaco del conocimiento absoluto del pasado. Con ello, el personaje se convierte al inicio del texto en símbolo de la redención y misericordia divinas que

triunfan por encima del plan diabólico de concebir al anticristo (Zumthor, 1973, p. 131; Lendo, 2007b, p. 126). En la mayor parte de la obra, las acciones del mago se encuentran al servicio de Dios para aconsejar a los reyes de Britania y fundar la máxima institución de la caballería, la Mesa Redonda. Todo lo anterior aparece en el *Baladro* en consonancia con la tradición francesa del personaje, representada por las obras del siglo XIII, el *Merlín* de Robert de Boron y sus continuaciones del ciclo de la Vulgata y Post-Vulgata. Con ello, el profeta queda caracterizado como un personaje extraordinario, superior en conocimiento a los demás y con un claro vínculo divino al inicio del *Baladro*. Así, Merlín, como Lucifer, gozó de una importancia prioritaria, por encima de los propios caballeros, y fue favorecido por Dios.

A pesar de todas las gracias ya mencionadas, la lujuria lleva al mago a perder su destacado papel terrenal y el favor de Dios en el *Baladro*. La caída de Merlín, como la del diablo, se produce por sus propias acciones, al abandonar el camino divino, a pesar de conocer las consecuencias adversas, según advierte el prólogo del episodio. Así, la sabiduría del personaje encarna su soberbia, en consonancia con la de su padre. Al igual que la de este, la caída de Merlín no es solo terrenal sino también espiritual, y ambos personajes terminan condenados, pues la naturaleza misma de la soberbia les impide arrepentirse, como observa el *Arte* (Gago Jover, 1999, pp. 107-108).

El último acto del mago consiste en abandonarse por completo a la soberbia espiritual, tras haber perdido la esperanza. Merlín, olvidando la omnipotencia y misericordia divinas y los consejos del *Arte* sobre la desesperación, comete un último y definitivo pecado: traicionar a Dios. Finalmente, Merlín se condena a sí mismo al no arrepentirse, invocar a Satanás y renegar de Dios, sucumbiendo a su naturaleza diabólica:

[...] Dios de mí no quiere aver aparte, ¿por qué no vienes tú por mí con tu grande e mala compañía de tus servientes e fazme aver mala fin, ca yo soy tu carne? Ven e tóname, que de ti vine por mala ventura e a ti me quiero tornar; que yo soy tuyo de comienço; que siempre fize tus obras. E yo no quiero ni amo sino a ti e a ti ruego e a ti demando que me no me dexes. ¡Ay, infierno, que siempre estás abierto para mí e para otros! Alégrate, que Merlín entrará en ti e a ti me do derechamente. (Hernández, 1999, pp. 177-178)

Además de llevarse a cabo negando a Dios, la muerte de Merlín tiene el agravante de que el personaje no recibe los sacramentos, como establece el *Arte*: «con grand contrición de sus pecados faga entera confesión, e dende resciba todos los otros sacramentos necesarios con grand reverencia e devoción» (Gago Jover, 1999, p. 84). Por tanto, en función de los preceptos del *Arte*, la condena de Merlín se produce no solo por sus pecados de obra, palabra y pensamiento, sino también de omisión.

La plegaria satánica de Merlín es oída, por lo que ocurre una serie de horribles fenómenos naturales, como la oscuridad repentina acompañada por truenos. Luego, de entre los temibles baladros del mago moribundo, surge una multitud de diablos que cubre la tierra y se lleva el alma del mago al infierno. La espectacular descripción de la muerte de Merlín corresponde a la condición sobrenatural del personaje. Las desastrosas consecuencias del deceso del mago enfatizan la mala muerte y la condena al infierno del protagonista del *Baladro*. Con este desenlace, no cabe duda de que el episodio final del *Baladro* ofrece un claro ejemplo de una mala muerte en términos cristianos.

El aspecto moralizante del desenlace del *Baladro* se ve reforzado por el texto marco de la obra. Solo en la versión burgalesa, el *Baladro* aparece contenido dentro de un breve relato ficticio, el del rey inglés Ebalato, narrado en el «Recuenta el auctor la presente obra» y el «Comiença el prólogo» (Hernández, 1999, pp. 3-4). Dicho rey, otrora pagano, se convierte a la fe cristiana gracias al milagroso escudo de José de Abarimatía, que le había permitido derrotar al rey Meridiantes; sin embargo, cuando los vasallos de Ebalato descubren su conversión lo apresan inmediatamente. Únicamente, Jaquemín, el maestresala, se mantiene fiel a Ebalato. Jaquemín ofrece el *Baladro* a su rey durante la prisión de Ebalato, lo que da origen a la narración sobre Merlín.

Son múltiples los paralelismos entre la historia marco y la de Merlín. Quizá el más obvio es el del encierro del mago, donde el rey Ebalato puede ver reflejado su propio encarcelamiento (Casais, 2009, pp. 156-157). Tanto Ebalato como Merlín sufren una caída en términos mundanos, transitando de su estado regio o profético, respectivamente, a prisioneros. La caída de Merlín también sucede en términos espirituales. Por su parte, el alma de Ebalato, recién convertido, podría sufrir la misma suerte que la de Merlín o la del propio Lucifer, en caso de renegar de su nueva fe, ya para salvar su vida, ya para recuperar la libertad. Si bien Jaquemín es impotente para evitar la desgracia terrenal de su monarca, a través del *Baladro* intenta evitar la caída espiritual de Ebalato, en caso de que el monarca escarmiente a través de lo sucedido al mago y a su padre en la obra. Por tanto, los paralelismo narrativos del texto marco con la trama del texto principal resaltan el mensaje didáctico de la obra, cifrado en la condena del mago.

4. Conclusión

El final del Merlín en el *Baladro* es quizá el primer y único libro de caballerías castellano donde el protagonista sufre una mala muerte y condena su alma. El texto artúrico enfatiza el episodio final para señalar a Merlín como un ser

indiscutiblemente maligno, haciendo olvidar que en el inicio de la propia obra y en una parte de su tradición literaria había sido un símbolo de redención divina.

Para borrar de tajo la caracterización positiva del mago heredada del *Merlín* de Robert de Boron, el texto hispánico contiene múltiples elementos que, por una parte, definen a Merlín como un ser diabólico y, por otra, hacen de su caída una historia aleccionadora. La intervención del narrador que prologa el episodio, el lugar donde sucede la muerte y el encierro, así como la presencia de los demonios señalan al mago como un condenado al infierno. El contenido y las bases teológicas del episodio refuerzan aún más el nexo infernal del personaje, aspectos que siguen de cerca los preceptos del *Arte de bien morir*. Como señala este tratado desde el prólogo, los momentos previos a la muerte son definitivos para la salvación y, por tanto, son aquellos cuando el demonio más tienta al moribundo. Todo el relato de la muerte del *Baladro* refleja dicha idea, presentando la batalla final del mago por su alma.

El mago sucumbe a la mayor parte de las tentaciones que llevan a condenarse descritas en el *Arte*. La salvación del alma de Merlín es presentada como imposible pues ha perdido la fe en Dios, requisito fundamental como advierte el *Arte* desde su prólogo. En la invocación satánica que hace el mago, el personaje reniega explícitamente de su fe y de Dios, mostrando claramente que ha sucumbido a la desesperación, conducta clasificada como de extremo peligro para el alma en el *Arte*.

Si bien el *Arte* enlista otras tentaciones utilizadas por el diablo, la vanagloria y la soberbia tienen un lugar central tanto en el tratado como en el *Baladro*. Tanto el *Arte* como el propio Merlín señalan estos defectos como la principal causa de la rebelión de Lucifer y su posterior caída, con la consecuente condena al infierno. Merlín, a pesar de conocer dicha historia y sus implicaciones, se identifica con el diablo y, siguiendo sus pasos, se condena él mismo al infierno, traicionando a Dios y a su otrora labor de profeta. Los principales elementos teológicos de la condena de Merlín siguen el bien conocido *Ars*. Al insertar el episodio final del *Baladro* dentro de dicha tradición preceptiva, la obra estableció con claridad el carácter adverso y aleccionador de la mala muerte del personaje de Merlín, facilitando la recepción de dicha interpretación entre el público de la época.

Referencias bibliográficas

1. Bogdanow, F. (1966). *The Romance of the Grail: A Study of the Structure and Genesis of a Thirteenth-Century Arthurian Prose Romance*. Manchester: Manchester University Press and Barnes & Noble.
2. Casais, A. (2009). Perseverancia y bien morir: el *Baladro* de Burgos visto desde su marco. *Letras*, 59-60, 151-63.

3. Cervantes, M. de. (1998). *Don Quijote de la Mancha*. Vol. 1. F. Rico (Ed.). Barcelona: Crítica / Instituto Cervantes.
4. Chartier, R. (1976). Les arts de mourir, 1450-1600. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 31, 51-75.
5. Díaz de Games, G. (2005). *El Victorial*. R. Beltrán (Ed.). Madrid: Taurus.
6. Gago Jover, F. (Ed.). (1999). *Arte de bien morir y Breve confesionario*. Precedido de *Las palabras de la muerte*, de Enrique Lázaro. Barcelona: Olañeta y Universitat de les Illes Balears.
7. Gómez Redondo, F. (1999). *Historia de la prosa medieval castellana: el desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso. Vol. 2*. Madrid: Cátedra.
8. Gómez Redondo, F. (2012). *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*. Madrid: Cátedra.
9. González, R.; Saquero Suárez-Somonete, P. & Caerols Pérez, J. J. (Eds.). (2008). *Ars moriendi. El Ars moriendi en sus versiones latina, castellana y catalana: introducción, edición crítica y estudio*. Madrid: Clásica.
10. Gracia, P. (1993). «E morió con un muy doloroso baladro...» De la risa al grito: la muerte de Merlín en el *Baladro*. *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 18, 149-58.
11. Gracia, P. (1996). El ciclo de la Post-Vulgata artúrica y sus versiones hispánicas. *Voz y Letra*, 7 (1), 3-15.
12. Gracia, P. (2007). Los Merlín castellanos a la luz de su modelo subyacente: la *Estoria de Merlín* del ms. 1877 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca. En Cacho Blecua, J. M. (Ed.). *De la literatura caballeresca al Quijote* (pp. 233-247). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
13. Gutiérrez, S. (1999). *Merlín y su historia*. Madrid: Alianza.
14. Gutiérrez Trápaga, D. (2010). Caracterización, tradición y fuentes caballerescas del personaje de Merlín en el *Quijote*. *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic de literatura de cavalleries*, 13, 39-50. Recuperado de <http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.13/04%20Guti%C3%A9rrez.pdf> [Consultado en septiembre de 2014]
15. Gutiérrez Trápaga, D. (2012). Dos motivos recurrentes en el desenlace de la Historia de Merlín en los libros de caballerías castellanos: el aprendizaje mágico y el sabio engañado por una mujer. *Revista de poética medieval*, 26, 149-168.
16. Hernández, M. I. (Ed.). (1999). El baladro del sabio Merlín *con sus profecías*. Oviedo: Trea, Hermandad de Empleados de Cajastur y Universidad de Oviedo.
17. Le Goff, J. (1999). *La civilización del Occidente medieval*. Barcelona: Gedisa.

18. Lendo, R. (2003). *El proceso de reescritura de la novela artúrica francesa: la Suite du Merlin*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
19. Lendo, R. (2007a). La muerte de Merlín en *El baladro del sabio Merlín*. En Mariscal, B.; González, A.; López de Mariscal, B. & Miaja de la Peña, M. T. (Eds.). *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, I* (pp. 389-403). México: Fondo de Cultura Económica, Asociación Internacional de Hispanistas, Tecnológico de Monterrey y El Colegio de México.
20. Lendo, R. (2007b). Merlín, el profeta, en el *Merlín en prosa*. En Campos García Rojas, A.; Masera, M. & Miaja de la Peña, M. T. (Eds.). «*Los bienes, si no son comunicados, no son bienes*». *Diez jornadas medievales. Conmemoración Concepción Company Company, Aurelio González Pérez, Lilian von der Walde Moheno* (pp. 119-136). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapala, El Colegio de México.
21. Luna Mariscal, K. X. (2006). El Baladro del Sabio Merlín. *La percepción espacial en una novela de caballerías hispánica*. Publicaciones de Medievalia 33. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
22. Luna Mariscal, K. X. (2007). El espacio narrativo de la muerte en *El baladro del sabio Merlín*. En Mariscal, B.; González, A.; López de Mariscal, B. & Miaja de la Peña, M. T. (Eds.). *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, I* (pp. 405-420). México: Fondo de Cultura Económica, Asociación Internacional de Hispanistas, Tecnológico de Monterrey y El Colegio de México.
23. Morros, B. (1988). Los problemas ecdóticos del *Baladro del sabio Merlín*. En Beltrán, V. (Ed.). *Actas de I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985* (pp. 457-471). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
24. O'Connor, M. C. (1942). *The Art of Dying Well: the Development of the Ars Moriendi*. Nueva York: Columbia University Press.
25. Roussineau, G. (Ed.). (2006). *La Suite du Roman de Merlin*. Ginebra: Droz.
26. Russell, J. B. (1988). *The Prince of Darkness. Radical Evil and the Power of Good in History*. Ithaca: Cornell University Press.
27. Sanmartín Bastida, R. (2006). *El arte de bien morir. La puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo xv*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert.
28. Schmidt, R. (2010). La praxis y la parodia del discurso del *Ars moriendi* en el *Quijote* de 1615. *Anales Cervantinos*, 52, 117-130.
29. Sharrer, H. L. (1988). Juan de Burgos: impresor y refundidor de libros caballerescos. En López, M. L. y Cátedra, P. M. (Eds.). *El libro antiguo español. Actas del primer Coloquio Internacional* (pp. 361-369). Salamanca: Universidad de Salamanca.

30. Vivanco, L. (2004). *Death in Fifteenth-Century Castile: Ideologies of the Elites*. Woodbridge: Tamesis.
31. Zumthor, P. (1973). *Merlin le prophète. Un thème de la littérature polémique, de l'historiographie et des romans*. Ginebra: Slatkine.