

MEDIOEVO Y LITERATURA

Actas del V Congreso de la Asociación
Hispánica de Literatura Medieval

(Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)

Volumen IV

Edición de Juan Paredes

GRANADA
1995

© ANÓNIMAS Y COLECTIVAS.

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.

MEDIOEVO Y LITERATURA.

ISBN: 84-338-2023-0. (Obra completa).

ISBN: 84-338-2024-9. (Tomo I).

ISBN: 84-338-2025-7. (Tomo II).

ISBN: 84-338-2026-5. (Tomo III).

ISBN: 84-338-2027-3. (Tomo IV).

Depósito legal: GR/232-1995.

Edita e imprime: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja. Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

Sobre magia y otros espectáculos cortesanos en los libros de caballerías

En unas fiestas vallisoletanas de 1428, relatadas por el Halconero de Juan II y estudiadas por Francisco Rico, los caballeros aventureros accedían al espacio de la justa delimitado por construcciones efímeras atravesando el arco del Pasaje Peligroso de la Fuerte Ventura. Cuando se acercaban a él, unos trompetas situados sobre las torres tocaban su instrumento y una doncella la campana. Seguían las palabras previas al encuentro: “Cavalleros, ¿qué ventura vos traxo a este tan peligroso passo, que se llama de la Fuerte Ventura? Cúmplevos que vos volbades; si non, non podredes pasar syn justa”¹.

Cien años más tarde el caballero protagonista del *Don Florindo*² decide probar el Paso de la Fama. Una construcción efímera le recibe: “Y llegado junto a él halló que a la entrada para ir a él había un arco triumphal hermosamente fabricado de dorada maçonería, con las armas del rey de Portugal que estaban en las manos de una señora que dixeron ser la Fama. En contorno de la qual estaban otras tres damas de bulto, obradas con gran artificio, las quales dixeron ser Fortaleza, Templança y Nobleza, y tenían en sus manos cada qual su corona” (f. CLXII v.). Una copla real, inscrita en cartela junto a los yelmos de los caballeros muertos o vencidos en el trance, da la bienvenida al que se atreve a cruzar el umbral. La narración delimita el escenario de la contienda que va a desarrollarse de principio a fin con pautas dramáticas: “E a cabo de un rato vido salir por un otro arco que apartado del primero estava un faraute del cavallero de la Ventura, el qual le dixo

1. MATA CARRIAZO, Juan de Dios de, ed., *Crónica del Halconero de Juan II, Pedro Carrillo de Huete*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946, p. 61. Véase el estudio de Francisco Rico, “Unas coplas de Jorge Manrique y las fiestas de Valladolid de 1428”, recogido ahora en *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 169-87.

2. El privilegio real de esta obra está firmado por Carlos V en Monzón, en el año de 1528. La impresión por la que cito sale de los talleres zaragozanos de Pedro Hardouin en 1530. Véase mi trabajo: “Una trayectoria caballeresca singular: el *Don Florindo* de Fernando Basurto”, *Journal of Hispanic Philology*, 12, 1988, 191-205.

en llegando: “Cavallero, vuestro sobrado osar os trairá a tiempo de os arrepentir”³ (f. CLXIII r.). Se entabla entre los personajes implicados un escueto diálogo que precede al enfrentamiento. Pero su configuración como espectáculo implica la presencia de espectadores y la definición del espacio que les corresponde³: “Apenas ovo acabado de hablar en aquello quando se tocó la campana tres vezes para hazer señal al rey y a la reina y a muchos cavalleros y damas que estavan en unos palacios para que viniessen a ver la batalla que tenían por cierta quando se tañía la campana. Los quales siendo venidos y puestos en unos ricos miradores, antes que saliesse el Cavallero de la Ventura, començaron a juzgar la disposición de Floristán” (f. CLXIII r.).

Advertía Maurice Keen en su precioso estudio sobre *La caballería* de la proporción que regía en este tipo de paradas estamentales: “Hay, pues, una relación entre el aumento del elemento teatral en el paso de armas y la creciente separación entre la destreza en las justas y torneos y la verdadera destreza militar. La teatralidad y la decoración, tal como estaban evolucionando, llenaron el espacio dejado por el distanciamiento entre el deporte caballeresco y la actividad militar”⁴. El proceso, perfectamente documentado en las muestras históricas, acaba por incidir en las páginas de los libros de caballerías. Las del *Don Florindo*, siempre atentas a toda faceta espectacular, son sintomáticas al respecto. Wickham⁵, al estudiar los inicios de la escena inglesa, habla de la vinculación del teatro áulico con los torneos. Estos se acercarían a la condición de dramas heroicos mimados con un colofón ligado a un banquete previo a la entrega de trofeos y sesión de danza. En lo tocante a este punto nuestro libro de caballerías discurre

3. No sólo afecta la dramatización de estos libros a los torneos; también la presentación de aventuras puede aparecer en semejantes circunstancias: “...como un día el emperador estuviese en su palacio, acompañado de muchos de aquellos cavalleros de su corte (...) le fue dicho que a la plaça de su palacio avía venido una maravillosa aventura. El emperador, a ruego de los cavalleros (...), se puso a una finiestra de su palacio dende la qual la gran plaça se señoreava...”. BERNARDO DE VARGAS, *Cirongilio de Tracia*, Sevilla, Juan Cromberger, 1545, f. VII v.

4. Barcelona, Ariel, 1986, pp. 272-73. El interesante trabajo de M. STANESCO, *Jeux d'errance du chevalier médiéval. Aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Age flamboyant*, Leiden, E.J. Brill, 1988, concluye su análisis del torneo como punto culminante de la esencia caballeresca con las siguientes palabras: “Le jeu des chevaliers est de nature dramatique, parce que la chevalerie saisit le monde sous l'espèce de la tension, de la confrontation permanente et de la rupture ontologique” (p. 234).

5. WICKHAM, G., *Early English Stages 1300 to 1600*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1963, I, p. 49. Contiene apreciaciones interesantes sobre la infiltración de elementos dramáticos en el torneo el artículo de E. POVOLEDO, “Le théâtre de tournoi en Italie pendant la Renaissance”, in: JACQUOT, J., *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris, CNRS, 1968, 2ª ed., pp. 95-104. Hay una interesantísima discusión, acompañada con profusión de datos, sobre torneos dramatizados en FERER VALLS, T., *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Támesis Books, 1991 (especialmente en su apartado I.1: “Del torneo dramático a la comedia caballeresca”). Véase ahora su complemento: *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*. Valencia, UNED-Universidad de Sevilla, Universitat de Valencia, 1993.

abiertamente por esos derroteros teatrales. En efecto, el final del enfrentamiento nos sitúa ya en el ámbito de los entretenimientos cortesanos:

“...abaxaron de los miradores la reina acompañada de todas sus damas, de grandes riquezas vestidas, entre las cuales venían tres por memoria de las que estaban figuradas en la puerta del arco triumphal, que eran las virtudes llamadas Fortaleza, Templança y Nobleza, las cuales traían sendas coronas de laurel en sus manos. Y llegadas a Floristán con gran sonido de trompetas, le puso la Fortaleza la corona en la cabeça, diziéndole este mote:

Pues ganaste por ser fuerte
 En este paso la victoria,
 Toma ésta por tal gloria”.

El desfile de coronación continúa con las otras dos damas. Su procedimiento recuerda al de las mascaradas palaciegas cuyo texto en alguna ocasión ha sido recogido por cancioneros y otros documentos. Obras como la composición de Gómez Manrique *En nombre de las virtudes que ivan momos al nascimiento de un sobrino suyo*, o como la *Momería* de Francesc Moner, por citar sólo algunas de las más conocidas, son piezas de ocasión, representadas por los nobles asistentes a la fiesta cortesana y estructuradas, por norma general, en torno a un desfile que tiene por objeto ofrecer un breve texto o un presente al homenajeado en la reunión⁶.

Pero la función, en nuestro caso, no concluye con la entrega de honores al vencedor, pues el rey tomó por la mano a Floristán, “acompañado de todos sus cavalleros, y le llevó a la Casa de la Ventura adonde estaban en la prisión los que habían sido vencidos por el cavallero que la guardava, que por Floristán era vencido. Entrado en ella, le dio las llaves de los candados de las prisiones para que de su mano libertasse todos los presos. E hallando que eran tres, les dio libertad” (f. CLXIII r.).

De manera obligada se nos han de venir a la mente lo regocijos de Binche en 1549 analizados por Daniel Devoto en un artículo ya clásico⁷. Por ellos paseó su

6. Además de los estudios clásicos de E. ASENSIO, “De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente”, in: *Estudios portugueses*, París, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, pp. 25-36, y de R.E. SURTZ, *The birth of a theatre: Dramatic convention from Juan del Encina to Lope de Vega*, Princeton-Madrid, Castalia, 1979, véase la revisión y nuevos datos de A. GÓMEZ MORENO, *El teatro medieval castellano*, Madrid, Taurus, 1991, especialmente los capítulos 11 y 12 y los apéndices. Así como el artículo de P.M. CÁTEDRA, “Teatro fuera del teatro: tres géneros cortesanos”, in: L. QUIRANTE, ed., *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1992, pp. 31-46.

7. “Folklore et politique au Château Ténébreux”, in: J. JACQUOT, *Fêtes de la Renaissance*, París, CNRS,

ánimo caballeresco el futuro Felipe II, ganando pasos, superando pruebas y liberando presos de cárceles no muy diferentes a las abiertas por la valía de Floristán en el *Don Florindo*. Ello nos recuerda que la realidad aristocrática copió las fantasías de los libros de caballerías y las estilizó hasta integrarlas en las diversiones palaciegas para regocijo de unos caballeros menos dados a fatigar los caminos en busca de aventuras que a emular en un decorado de cartón piedra las hazañas de sus héroes libresco⁸. Pero obras como la de Basurto incitan a pensar que el sentido se invierte y el círculo se cierra cuando estos mamotretos dan cabida en sus páginas a las invenciones cortesanas alentadas por las lecturas de los modelos fundacionales del género.

Un somero repaso por algunas de ellas me hace sospechar que ciertos episodios interpretados tradicionalmente como manifestación de las fuerzas de lo maravilloso y sobrenatural bien pudieran haberse contaminado de los recursos puestos en juego por el tipo de espectáculos que comentamos⁹. Ofreceré una muestra de mis sospechas, comenzando por el *Palmerín de Inglaterra*: “No andaron mucho por aquel valle, cuando por el mismo camino vieron hacia sí venir gran suma de monteros con su vocería, y delante dellos mucha diversidad de caza, assí como puercos, venados y otras alimañas monteses huyendo con mucha priessa, metiéndose por entre los pies de los palafrenes en que las damas venían; fue el miedo tan grande en ellas, con recelo de caer, que por tenerse echaban la mano de aquél que más presto hallaban; en esto los monteros desaparecieron y la caza se pasó a nado de la otra parte del río, cosa de que algunas se espantaron, mas no los que conocían que eran obras de Daliarte”¹⁰.

1973, II, pp. 311-328. Traducido en *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición*, Madrid, Gredos, 1974, pp.202-41. Puede consultarse también en el interesante volumen colectivo francés el trabajo de D. HEARTZ, “Un divertissement de palais à Binche”, pp. 329-42. Se analiza la función de los regocijos en la conformación de la imagen oficial carolina en el libro de F. CHECA CREMADES, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 221-32. La relación extensa de los festejos se encuentra recogida por J.C. CALVETE DE ESTRELLA, *El felicísimo viaje del Muy Alto y Poderoso Príncipe don Felipe*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos, 1930, II, pp. 1-69. En ella, por cierto, aparece una prisión en la que eran introducidos los caballeros que no podían superar la prueba. Conviene así mismo consultar las páginas 132-35 del libro de Stanesco dedicadas al *topoi* del caballero prisionero. Más datos sobre fiestas basadas en ficciones caballerescas en M. CHEVALIER, “Sobre el público de los libros de caballerías”, in: *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976, pp. 80-88.

8. Como demostró Roger Sherman Loomis las imitaciones dramáticas de tema artúrico eran ya familiares en Francia y Gran Bretaña en el siglo XIII. Vid. “Chivalric and Dramatic Imitations, of Arthurian Romance”, in: *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, Harvard, University Press, 1940, pp. 79-97.

9. Es útil la lectura de los inicios del artículo de Laura HIBBARD LOOMIS, “Secular Dramatics in the Royal Palace, Paris, 1378, 1389, and Chaucer’s ‘tregetoures’”, *Speculum*, 23, 1958, 242-55. Allí se trata de la confusión entre magia y tramoya espectacular y se cita el trabajo de M. SHERWOOD, “Magic and Mechanics in Medieval Fiction”, *Studies in Philology*, 44, 1947, pp. 567-92.

10. Uso la edición de A. BONILLA en *Libros de caballerías*, Madrid, Bailly-Ballière, 1908, II, pp. 85-86.

El episodio tiene todos los visos de calcar un pasatiempo cortesano documentado en salones reales de la península al menos desde la coronación de Martín el Humano en la Aljafería zaragozana el año de 1399: La suelta de animales de diferente ralea con ocasión de los entremeses que han de regocijar una solemnidad¹¹. Las páginas de Alenda y Mira están repletas de ocasiones similares recogidas en múltiples relaciones festivas¹². Pero volvamos a los prodigios que el mago Daliarte del Valle Oscuro exhibe ante la comitiva que camina desde Londres a la torre de Dramusiando:

“De ahí fueron al aposento de Daliarte, que no era muy lejos, teniendo siempre en el camino muchas invenciones de cosas de placer con que engañaban el trabajo del camino; mas tanto que entraron en el Valle Oscuro donde Daliarte tomó el nombre, fueron combatidos de tantas que no sabían si recibiesen placer o espanto, porque si algunas eran para reír y recibir placer, luego se mudaban en otras de tanto temor y miedo que hacían perder el gusto a todo, puesto que esto entraba sólo en el corazón de las damas y gente flaca, que los caballeros con cosas de placer holgaban y con las contrarias no se entristecían, porque sabían lo que era, allende de estas cosas, que eran mucho para ver, sólo la manera del valle daba tanto en que pensar, que esto bastaba para se tener en mucho el placer de Daliarte”¹³.

Si se reflexiona sobre estas líneas, Daliarte se nos muestra no sólo como el mago protector de Palmerín, sino como un experimentado director de entretenimientos cortesanos. El sintagma *invenciones de cosas de placer* es suficientemente delator y debe de aludir, según el significado de su núcleo, a los artificios, apariciones, representaciones, etc., con que se amenizó el camino¹⁴. También la confianza del narrador, cuando admite que los caballeros “sabían lo que era”,

11. Véase el relato en GERÓNIMO DE BLANCAS, *Coronaciones de los Serenísimos Reyes de Aragón*, Zaragoza, Diego Dormer, 1641, p. 77. La coronación ha suscitado múltiples comentarios en los clásicos estudios de Shergold, Lázaro Carreter, Surtz, etc. Últimamente se ha aludido a ella en varios lugares de la obra coordinada por Luis Quirante citada anteriormente.

12. ALENDA Y MIRA, J., *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, 1937, 2 vols. Se encuentra una suelta de animales similar, esta vez ligada a la escenificación de la caza de amor en un carro preparado para un recibimiento en el capítulo LVIII de la segunda parte del *Don Florindo*. Véase el texto transcrito en mi estudio: *Teatro y entrada triunfal en la Zaragoza del Renacimiento. Estudio de la representación del Martirio de Santa Engracia de Fernando Basurto en su marco festivo*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1988, pp. 86-88. Analizo sus componentes en “Dos recibimientos triunfales en un libro de caballerías del siglo XVI”, *Homenaje a José Manuel Blecua*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1986, pp. 19-30.

13. Ed. cit., p. 82.

14. En otro lugar del libro, aparece empleado en parecido contexto: “Junto de la cibdad fueron recibidos con tantas danzas e invenciones como entonces el pueblo podía hacer” p. 78. Para un recorrido de urgencia por la acepción teatral del vocablo *invención*, véase el artículo de Francisco Rico citado en la nota 1.

parece apuntar al conocimiento que tenían del buen quehacer teatral de Daliarte, compatible con el manejo de las artes mágicas en otros episodios. En estos momentos, sin embargo, sólo interesaba conseguir el recreo de los sentidos, la fascinación de lo visual, –“cosas que eran mucho para ver”– y la suspensión de los ánimos. La magia acostumbrada del espectáculo pudo muy bien contribuir a diseñar un entretenimiento a la vez maravilloso, en cuanto procedente de una persona con poderes especiales, y con referentes reales basados en las diversiones cortesanas del momento.

Una observación del narrador del *Clarisel de las Flores*, escrito por Jerónimo Ximénez de Urrea en fecha posterior a 1547¹⁵, nos sitúa expresamente en el ámbito de referencia al que remiten en algunas ocasiones los episodios maravillosos de los libros de caballerías. En la aventura de la Extraña Maravilla del capítulo XXIV de su primera parte nos topamos con un gran carro “lançando a una y otra parte fuego a guisa de relámpagos, a la manera que en fiestas solemnes suelen lançar por los ayres artificiosos fuegos”¹⁶. Repárese en que ya no estamos ante las “cosas de Amadís”, única solución que acudió a la pluma de Bernal Díaz como término de comparación con las maravillas sin cuento del Nuevo Mundo¹⁷, sino que el proceso se ha invertido diametralmente: ahora, en las páginas de un libro de los de la calaña de *Amadís* el aparato de la magia no encuentra mejor parangón que el desplegado en fiestas y solemnidades bien reales.

Nada hay de extraño en que paralelamente a este proceso el mago sufra un desplazamiento que le acerca a la figura del animador de saraos y veladas cortesanos o de recibimientos y entradas triunfales. Es el caso de Alquife y Urganda en el *Lisuarte de Grecia* (Libro VII del *Amadís*) dando la bienvenida a Lisuarte y sus compañeros en la isla de los Ximios. Llegada la comitiva a sus costas, observan una serie de escenas protagonizadas por unos escurridizos salvajes que se exhiben maltratando sucesivamente a doncellas y donceles sin que los caballeros puedan hacer nada por impedirlo. El final de la aventura termina con los caballeros como petrificados ante una mesa llena de manjares. La intervención del mago Alquife

15. Para la fecha y otras particularidades del texto léase el estudio capital de P. GENESTE, *Le capitaine-poète aragonais Jerónimo de Urrea. Sa vie et son oeuvre ou Chevalerie et Renaissance dans l'Espagne du XVIe siècle*, París, eds. Hispanoamericanas, 1978.

16. Cito por la edición de J. M. ASENSIO, *Primera parte del libro del invencible caballero don Clarisel de las Flores y de Austrasia escrito por don Jerónimo de Urrea, caballero aragonés*, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1879, p. 309.

17. GILMAN, S. “Bernal Díaz del Castillo and Amadís de Gaula”, in: *Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1968, II, pp. 99-112.

aclara sus intenciones: “No supe otro rescabimiento que os hazer sino este que avéis visto” (f. xcix v.)¹⁸.

No es la única vez que un montaje espectacular de este tipo se relaciona con un banquete en el que intervienen los inevitables salvajes. Todo lo contrario: la sagacidad de Martín de Riquer ya había hecho notar un detalle a quienes pretendían ver en el episodio de Artús y Morgana en el *Tirant* una concesión a lo maravilloso que casaba mal con el sostenido ambiente realista de la novela¹⁹. Levantadas las tablas, empieza lo que no es sino un entremés que, como tantos otros habidos en la historia de las cortes medievales, se halla íntimamente ligado, incluso etimológicamente, a los regocijos pensados para los banquetes. Ese pequeño detalle delata desde el principio el carácter teatral de esos capítulos, como han reconocido además de Martín de Riquer, María Rosa Lida, Silvia Roubaud, Rafael Beltrán y últimamente Albert Hauf i Vilas²⁰.

No faltan ejemplos similares en los libros de caballerías. En el *Cirongilio de Tracia*, escrito por un tal Bernardo de Vargas y editado en Sevilla en 1545²¹, leemos: “Alçadas que fueron las tablas, el anciano cavallero dixo al emperador que si Su Alteza mandava la prueba de la corona se començasse (f. LXXX r.). El anciano no es otro que Bradaleo, personaje que ha viajado hasta la corte de Constantinopla para desencantar a sus hijos que le acompañan bajo la apariencia de una osa y un león. El tono de su prueba recuerda al de las sesiones cortesanas con intercambio de requiebros²²: “Y a todos el cavallero anciano motejava con

18. Cito por la edición sevillana de Jacobo CROMBERGER, 1525. Para mayor detalle debe consultarse: EISENBERG, D., *Castilian Romances of Chivalry in the Sixteenth Century. A Bibliography*, London, Grant & Cutler, 1979, pp. 45-46. Con respecto a su autor, Feliciano de Silva, cabe anotar la familiaridad con espectáculos cortesanos que Cravens atribuye a sus esporádicas visitas a Valladolid. Vid. Cravens, S., *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Chapel Hill, N.C., Estudios de Hispanófila, 1976, p. 28.

19. Véase la jugosa nota 23 al capítulo LXXXVI de su edición de la versión castellana, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, III, pp. 94-95.

20. En el trabajo de este último: “Artur a Constantinoble. Entorn a un curiós episodi del *Tirant lo Blanch*”, *L'aiguadolç. Revista de Literatura*, 12-13, 1990, 13-31 se encuentra la discusión de la bibliografía aludida (pp. 14 ss.) y un atinado recuerdo de la relación de las aventuras a la hora del banquete con la literatura artúrica. El voto del paladín de no probar bocado hasta no merecerlo por la culminación de alguna empresa es poso que se deja sentir en estas celebraciones.

21. Sobre este curioso libro he preparado un trabajo en torno a uno de sus múltiples aspectos ligados al influjo de la cortesanía: “El Caballero Metabólico del *Cirongilio de Tracia*, las burlas cortesanas y una fisga del *Quijote*”, in: *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Almagro -Junio de 1991, (en prensa). Para otros datos pueden verse los preliminares de RAY GREEN JR., J., *Cirongilio de Tracia: An Edition with an Introductory Study*, University Microfilm International, 1974.

22. Recuérdese que en la prueba del tocado de flores que ganará Oriana en el *Amadís*, libro al que en el fondo remite esta aventura, “a todas dezía Macandón cosas de burla y de plazer”. Ed. cit., I, p. 808. Claro que este personaje anda cercano a la figura del escudero ridículo, como ha señalado J.B. AVALLE-ARCE en *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, Madrid, FCE, 1990, pp. 73-76. Su habitual perspicacia le lleva a calificar de “entremés” la actuación de este sobrino del mago Apolidón (pp. 242-43).

tanta gracia que el emperador y todos los que lo oían avían mucho plazer y lo tuvieron por cavallero muy entendido (f. LXXVI r.).

Pero ningún episodio tan elocuente sobre esta contaminación áulica sufrida por los magos como el capítulo LII del Libro Segundo del *Floriseo* de Fernando Bernal, salido de las prensas valencianas de Diego de Gumiel en 1516. Se trata precisamente de un regocijo pensado por la Reina de la India para despedir al héroe que ha anunciado su inminente partida: “E para hazerle enteramente contento, combidó un día al duque Pirineo y a él para que comiessen con ella en su vergel”. Para matar la espera del resto de los invitados, la anfitriona se dirige al enano Cardín, a quien manda subir a una higuera y recoger su fruta. “Y la reina le dio una caña en la mano diziéndole: “Cardín, con ésta podréis alcançar la fruta”. Y como Cardín la tomó en la mano a la hora fue tornado en mona y començó a dar saltos por el árbol. De lo qual fue tan grande la alegría de los que lo miravan, que en cosa no entendían sino en reír de gran voluntad”. La comprometida situación del enano tiene un remedio. La maga ordena a Floriseo que abrace la higuera. Al instante, “començaron unas donzellas que allí estavan a tañer muy dulcemente y cantar con una harpa. Y era tal el son, que hazía estar sin sentido a los que la oían...” Es la música que acompaña al desencantamiento de su amigo Ricardo de Pisonia; la misma que se repetirá cuando Floriseo toque con su espada los laureles y arrayanes del jardín y vayan volviendo en sí sus doce compañeros. La situación es perfectamente imaginable con unos escuetos recursos de decorado. El gusto cortesano por las burlas marca indeleblemente algunos de los lances del episodio: Desencantado el primero de los caballeros, Floriseo le requiebra en estos términos: “Señor conde, ¿úsase en la tierra de do venís traer mona por sombrero? Estonce vido el duque Pirineo y todos los que allí estavan cómo Ricardo tenía sobre la cabeça a Cardín hecho mona. De lo qual tornaron a reír de nuevo”.

Las páginas de obras como *El cortesano* de Luis Milán recogen similares chanzas, repetidas en animadas sesiones festivas muy a menudo agriadas por inoportunas salidas de tono. Precisamente la preocupación por los límites del buen gusto, recogida en más de un tratado sobre la risa y la cortesanía²³, aflora en las palabras de la Reina de la India, “la qual viendo que las cosas de burlas quanto

23. Miser Bernardo en su exposición sobre los recaudos falsos en *El Cortesano* avisa de que las burlas hechas “tanto más placen quanto son más sotiles por una parte, y por otra moderadas, porque el que quiere burlar desatentadamente, ofende muchas veces; de donde forzadamente han de nacer rencillas y grandes enemistades”. Empleo la traducción de Boscán, editada por R. Reyes Cano: Baltasar de Castiglione, *El Cortesano*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, 5a ed, p. 211. En el *Scolástico* de Villalón se lee: “Porque suele acontecer que muchos en tales tiempos salen de medida en sus motes o dichos, agora por ser demasidamente pesados, o por yr embueltos en maliçias en perjuizio de los presentes”, CHRISTÓBAL DE VILLALÓN, *El Scholástico*, Edición crítica y estudio por R.J.A. KERR, Madrid, CSIC, 1967, pp. 218-19.

más breves son tienen más sabor, puso la caña que primero avía puesto en la mano a Cardín y a la hora pareció hombre tal qual era”. Maga, pues, sí, pero también perfecta cortesana y magnífica directora de escena.

No otro parece el oficio del mago Muça Belin en el *Palmerín de Olivia*, cuando para recibir al Rey en su castillo “fizo por su saber un muy estraño recibimiento para él e para todos sus cavalleros”²⁴. El recinto que alberga la demostración maravillosa evoca a las claras el de un jardín preparado al efecto en abierto contraste con la selva inculta²⁵, refugio del Merlín melancólico y de otros magos de la tradición. El espacio estaba adornado “todo de paños de oro e de seda que muy ricos eran. E Muça fizo por su saber en el corral del castillo una fuente, la más deleytosa de ver que jamás ellos la vieron, en que avía muchos caños de agua e de vino que cayan en piedras labradas de diversas colores. Debajo de los árboles estaban las mesas puestas, complidas de quantos manjares podía pensar”. Fuentes de vino, como las del *Tirant* y sus modelos reales, y una vez más esa clásica conjunción de “aventures, entramesos, viandes” son indicio de la deuda que la sesión de magia pensada por Muça Belin tiene con los entretenimientos cortesanos: “E otro día que allí llegaron, estando todos muy ledos acabando de comer fablando en las cosas que más a cada uno les contentava, entraron por la puerta seis cavalleros armados e trayan las espadas sacadas en las manos tientas de sangre e parecía en ellos que avían fecho gran daño. E el uno d’ellos dixo en alta boz: “Ferid, cavalleros, sin miedo que éstos desarmados están: no nos podrán escapar””. Así tiene principio la escaramuza que a continuación se desarrollará entre los invitados y los actores que han irrumpido sorpresivamente en la sobremesa.

Un modo de irrupción, “a deshora”, que se prodiga por lo general en pasajes similares de otros libros de caballerías. Así en el *Amadís de Grecia*, libro nono del

24. Empleo la edición de G. DI STEFANO, *El libro del famoso e muy esforçado cavallero Palmerín de Olivia*, in: *Studi sul Palmerín de Olivia*, Pisa, Università, 1966, I, p. 476.

25. El asunto requeriría un estudio más detenido que contemplase la evolución que lleva del bosque medieval al jardín renacentista. En cuanto a los espacios, se puede establecer una primera diferencia entre interiores y exteriores. La organización de recibimientos, sea en forma de procesiones triunfales como las recogidas con detalle en el *Polindo* y en el *Don Florindo*, o en forma de escaramuzas de bienvenida, suele discurrir en descampados. También en este último caso el terreno es fronterizo con el de la magia, como demuestra esta simulación de asedio y defensa tan parecida a otras registradas en obras como los *Hechos del Condestable Miguel Lucas de Iranzo*: “...con mucho plazer y alegría guiaron para la ciudad de Constantinopla. E ya que llegavan muy cerca della, el emperador y todos los que con él eran vieron cómo las puertas eran cerradas y los muros llenos de gente y dentro sonava muy grande bozería y rebuelta (...) y parecíales que disparavan gran ballestería y que algunos tiros les passavan por alto y otros por los lados, de tal manera que parecía que les querían defender la entrada de la ciudad (...). Y don Cironçilio, que muy bien conocía el gran saber de la infanta Palingea y mejor que otro ninguno de quantos allí avía, bien le dió el ánimo que aquello venía de su mano”. La apostilla del emperador a la maga no deja lugar a dudas: “Y por esto creo que esto procede antes por razón de vuestro gran saber, que siempre procura dar de sí fructo maravilloso de dulces novedades” (ff. CLXI v.-CLXII r.).

Amadís redactado por Feliciano de Silva, “Ya que acabavan de comer estando todos con gran solaz, oyeron gran buelta y bozes en la ciudad. Y no tardó mucho que antes que ellos pudiesen saber qué fuesse quando por la sala dando grandes gritos muchos entraron y tras los que venían huyendo entró una serpiente, la más fiera y espantosa que nunca se vio, porque de sus ojos salían dos llamas”. El revuelo en la sala es descomunal hasta que Lisuarte, armado de valor, arremete contra la sierpe, “mas como la mano alçó, sintióse en ella dar tal golpe como que con palo le diesse, que la espada le saltó de la mano. Y como esto fue hecho, la serpiente se tornó una dueña vieja con unos tocados largos y un cordón en la mano, vestida de paños negros, la qual le dixo: “¿Qué es esto, cavallero? Tenéos un poco. ¿Ansí queréis offender las mujeres tan vuestras servidoras como yo?”. La que así recrimina a Lisuarte no es otra que la maga Urganda, quien confiesa entre risas y abrazos: “No supe con qué regozijar tan gran fiesta y alegría como en esta noche se haze como en venir yo a gozar de vuestro plazer” (f. cxviii r.-v.)²⁶. Y es que tales representaciones suelen terminar con un parlamento de distensión tras el sobresalto inicial y la agitación de su puesta en escena. Así lo demuestra el final de la aventura de Urganda con la inevitable serpiente de tantos regocijos reales y el entretenimiento de Muça Belín comentado anteriormente: “Palmerín qu’esto vio conocía que aquel fecho era del saber de Muça e asosegó su coraçón e començó de reyr muy de grado de ver a las Ynfantas en tanta manera aquexadas de los leones (...) que no podían tornar en su acuerdo. Palmerín fue a tomar por las manos a la Ynfanta Zerfira e dýxole: «Señora, ¿qué vos parece de Muça Belín que en tal priesa nos ha puesto? No ayáis nengún miedo, que todas son cosas de su saber»”²⁷.

Los magos emplean ahora sus conocimientos en animar las reuniones palaciegas y en sorprender con técnica espectacular a los congregados en torno a una relajada conversación al término de una comida de agasajo. Resabio de este nuevo empleo, relacionado con recibimientos y bienvenidas, es sin lugar a dudas su maestría en la confección de carros triunfales y elementos de arquitectura relacionados con lo teatral y los montajes efímeros. Así las Tres Hadas de la Fuente Clara, raptoras de Polindo en el anónimo toledano de 1526 que lleva su título²⁸, ordenan el detallado triunfo con que se recibe a Paciano y Manireso a su

26. Empleo la edición de 1530, salida de las prensas de CRISTÓBAL FRANCÉS en Cuenca.

27. Ed. cit., p. 477.

28. Véase el trabajo de MARÍN PINA, C.M., “La recreación de los modelos narrativos caballerescos en la *Historia del invencible cavallero don Polindo* (Toledo, 1526)”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, 15, 1989, pp. 87-98. Así como mi comunicación en prensa en las *Actas del III Congreso de la AHLM*, Salamanca, 1989: “Libros de caballerías y poesía de cancionero: invenciones y letras de justadores”.

llegada a Camorlique en el capítulo V. Más curioso es todavía el ejemplo del Castillo del Universo Mundo, diseñado por las sabias Zirfea y Urganda y el sabio Alquife en la segunda parte del mismo *Amadís de Grecia* de Feliciano. El episodio del capítulo LXXVI de la segunda parte comienza con tintes claramente mágicos: El emplazamiento elegido es “una puente de la ciudad que la mar batía en una alta roca”. El conjuro se ambienta en una atmósfera inconfundible: “La reina hizo un gran cerco y a cada parte dél se pusieron en triángulo con sendas candelas encendidas. Y como una pieça començaron a leer, començó tantos truenos y relámpagos y rayos , que todos los de la ciudad pensaron perescer essa noche” (f. CCIII v.). Pero la continuación nos habla ya de un giro en la concepción mental de las maravillas debidas a encantadores que nos acerca hacia un pensamiento menos mágico y que asimila el prodigio a los logros de la técnica, pues en auxilio de los magos, “no tardó en venir número infinito de artificios de diversos oficios y antes que amaneciese hizieron una torre la más grande y hermosa que jamás se vio”. Los oficios, por otra parte, se limitan a levantar lo que a todas luces puede entenderse como un soberbio montaje que muy bien pudiera tener por referente la tramoya usada en artificios teatrales²⁹, como deja ver el empleo de ciertos vocablos y expresiones: “En lo más alto de toda la torre estava en el ayre un mundo a manera de poma muy grande con todas las partidas, ínsulas y mares, diversidades de animales, aves y planetas según que por sus partidas las ay. Sobre el qual estava en un carro triunfal la muerte con un arco y muchas flechas con unas letras que de las manos le salían (...). Sobre el mundo estavan de la suerte que son los siete cielos con sus planetas(...). Luego sobre los cielos (...) que emos dicho pareció un cielo muy más excelente que todos y en un carro triunfal fue aquel padre soberano de todas las cosas, Dios verdadero cercado de la corte angelical y bienaventurado con todos sus tronos y dominaciones (...), que luego como pareció los cielos se movieron haziendo sus influencias en cada parte del mundo como se hazían en el verdadero” (f. CCIII r.).

Este interés por el artificio mecánico no es privativo de Feliciano. Juan Manuel Cacho ya señaló en su edición del *Amadís* el cambio detectable en dos aventuras protagonizadas por Arcaus el Encantador: aquélla en que Amadís es apresado por las malas artes del mago en el primer libro y la prisión de Perión y

29. Sobre la tradición literaria de palacios y techos tornantes véase la interesante comunicación de Paloma Gracia Alonso recogida en estas mismas actas. Precisamente en las fiestas de Binche se preparó un artificio similar, del que descendieron mesas con manjares en una lluvia de abundancia que recuerda la bíblica del maná. Véase la relación citada de Calvete de Estrella (pp. 67-69) y la interpretación de esta “cámara encantada” como la ratificación del “paso de un concepto de lo maravilloso caballeresco y medieval, que desaparece por completo, a la idea de diversión, maravilla y curiosidad propia del manierismo como arte cortesano” en el estudio de Checa Cremades citado en nota 7 (p. 230).

sus dos hijos en el capítulo 69 del tercero³⁰. Rezuma la primera misterio. Priman las explicaciones mecánicas en la segunda: “que sabed que aquella cámara era fecho por una engañosa arte, que toda ella se sostenía sobre un estello de fierro fecho como fusillo de lagar, encerrado en otro de madero que en medio de la cámara estava, y podía se baxar y alçar por debaxo, trayendo una palanca de hierro alderredor”³¹.

José Antonio Maravall fue tajante al comentar el interés por magos y encantadores que recorre el teatro y la novela barrocos: “es, en el fondo, un eco de la admiración renacentista por la ingeniería y el dominio fabril del mundo”.³² El mismo ha aludido en varios de sus esclarecedores trabajos sobre las relaciones del teatro y la fiesta a la conocida anécdota recogida por Fontenelle en sus *Diálogos sobre la pluralidad de los mundos*³³. Se ha de reconocer la oportunidad de tal cita para ilustrar el cambio de mentalidad registrado por esas fechas. Otros ejemplos quedan, sin embargo, más cercanos en el tiempo al género que hoy me ocupa. Cuando Tirante relata al ermitaño las fiestas de Londres le advierte muy honestamente: “E totes aquestes coses, senyor, no pense vostra senyoria sien fetes per encantament ni per art de nigromancia, sinó artificialment”³⁴.

Otro testigo de diversiones cortesanas, aunque menos avisado que el héroe valenciano, transmite ciertas sospechas sobre la aventura de Clavileño de la siguiente y socarrona manera: “Así es la verdad –respondió Sancho–; que por este lado da un viento tan recio, que parece que con mil fuelles me están soplando”³⁵. La magia de los viajes estelares reside en unos cuantos gramos de pólvora en el interior de un caballo de madera que, precisamente *a deshora* habían entrado “por el jardín cuatro salvajes, todos vestidos de yedra”. Los duques, al subestimar la inteligencia de sus peculiares invitados, fían sus montajes a una tropa un tanto

30. Vid. nota 34, p. 1060. Tampoco afecta exclusivamente ese interés a los magos. En el *Cirongilio de Tracia* es un caballero alevoso, Farsante de Argiba, quien “fabricó aquella honda cueva e prisión oscura que avéys oydo en la entrada del castillo, la qual cubrió con un suelo de hierro cubierto por cima de la mesma forma que el patio solado estava, y tan junto que verdaderamente parecía ser natural. Y estava hecho y ordenado por tal industria que, quitando un clavo que por él estava metido, por tal arte se hundía, quedando el cavallero que sobre él passava en tiniebra muy oscura” (f. XLI v.).

31. Ed. cit., p. 1055

32. *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 477.

33. La respuesta del físico cartesiano sobre el porqué de la ascensión de Faetón en el escenario habla a las claras de los contrapesos situados tras el telón. *Ibidem*, p. 476. Véase del mismo: “Teatro, fiesta e ideología en el Barroco”, in: J.M. Díez Borque ed., *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Barcelona, Eds. del Serbal, 1986, pp. 71-95.

34. Empleo la edición de Martí de RIQUER, *Tirant lo Blanc i altres escrits de Joanot Martorell*, Barcelona, Ariel, 1979, p. 203.

35. Empleo la edición de Juan Bautista AVALLE-ARCE, Madrid, Alhambra, 1979, II, p. 351.

chapucera de criados serviles que con sus groseros fuelles, amasijos de estopa y barbas sin afeitado a punto están de dejar en mal lugar los buenos oficios que podrían haber aprendido en Urganda, Alquife, la reina de India, Zirfea, Muça Belín y otros magos tramoyistas. A su manera, éstos fueron ya adelantados de Cervantes en contrastar lo verosímil de la magia teatral con las mentiras sin cuento que anidan en los libros de caballerías.

Alberto del Río NOGUERAS