

EL AMADÍS DE GAULA ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD: BRIOLANJA EN LA ÍNSOLA FIRME

PALOMA GRACIA
(Universidad de Granada)

EL propósito de estas páginas es volver de nuevo a la Ínsola Firme para, desde una óptica nueva, matizar y completar lo afirmado en estudios precedentes sobre dicho espacio. Si en otros trabajos me dediqué a emplazar los diversos motivos de la isla en las distintas modalidades de la literatura medieval, al objeto de rechazar la idea de que la Ínsola hubiera sido creación tardía, ajena al *Amadís* primitivo, y con la intención de desterrar también la tesis de que sus fuentes hubieran diferido netamente de las propias del primer libro de *Amadís*, quiero aquí individualizar, entre las distintas imágenes de la Ínsola, la que se da con motivo de la estancia de Briolanja¹. La finalidad de diferenciar la Ínsola que prueba a Amadís y a Oriana del espacio que prueba a Briolanja es establecer una novedad esencial en su tratamiento. El episodio de Briolanja, y de él la risa de la joven como emblema del mismo, ofrece una Ínsola Firme nueva, acomodada a esos tiempos modernos que se apuntan en el *Amadís* de Garcí Rodríguez de Montalvo y que representa, al contrastarla con esa Ínsola heredera de la tradición medieval, un acercamiento diametralmente distinto al espacio maravilloso. La razón es que aquel universo en que los caballeros, por destino, liberaban un lugar encantado sometándose al ritual de las pruebas, que es lo propio de la tradición y lo que ocurre en el pasaje que protagoniza Amadís,

¹ Agradezco al profesor Juan Manuel Cacho Blecua las sugerencias y observaciones hechas a este trabajo tras la lectura pública del mismo. Las publicaciones previas sobre la Ínsola Firme a las que hago referencia son: «El 'Arco de los Leales Amadores' a propósito de algunas ordalías literarias», *Revista de Literatura Medieval*, 3 (1991), págs. 95-115, «Sobre la tradición de los autómatas en la Ínsola Firme. Materia antigua y materia artúrica en el *Amadís de Gaula*», *Revista de Literatura Medieval*, 7 (1995), págs. 119-135, y «El 'palacio tornante' y el bizantinismo del *Amadís de Gaula*», en *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de Literatura Medieval*, ed. J. Paredes, Granada: Universidad de Granada, 1995, II, págs. 443-455.

es susceptible de una lectura diferente cuando es Briolanja la que pasa unos días en la isla y se prueba en ella.

Recordemos lo esencial de la Ínsola. Según el relato que abre el segundo libro del *Amadís de Gaula*, Apolidón, hijo del rey de Grecia y buen conocedor de nigromancia, vence al gigante de la isla y se instala en ella junto a Grimanesa. Al cabo de dieciséis años y antes de abandonar el lugar para ocupar el trono de su país, instaura unas pruebas: el Arco de los Leales Amadores y la Cámara Defendida, destinadas, el primero, a los amantes más fieles, y la segunda, al caballero que supere en fortaleza a Apolidón y a la mujer que sobrepase a Grimanesa en hermosura. A continuación, el capítulo 44 narra la estancia de Amadís y de otros caballeros en la Ínsola; frente al fracaso parcial o completo de sus acompañantes, Amadís supera las pruebas del Arco y de la Cámara, lo que lo designa como señor del lugar. A partir del capítulo 63 de este mismo segundo libro, que narra la estancia de Briolanja en la Ínsola y que centrará esta exposición, no tendremos ya otro episodio que se desarrolle en la misma hasta que, avanzado el libro cuarto (capítulos 83 y 84), la permanencia de Oriana sea motivo de una nueva y prolija descripción de sus maravillas, que completa la hecha a propósito de Briolanja. El último episodio desarrollado en la Ínsola tendrá lugar casi al final de la obra y como natural cerrazón de la misma, en el capítulo 125, donde el matrimonio de Oriana y de Amadís precederá a la superación de las pruebas por parte de ella.

Esencialmente todo se reduce a dos momentos principales: el primero, que narra el éxito de Amadís en el espacio maravilloso, precedido por una introducción que da razón y sentido a sus encantamientos, y el segundo, como lógica conclusión, explica el éxito de Oriana, vinculándolo al matrimonio con Amadís. Queda por en medio el episodio de Briolanja, cuya función es extraña, puesto que no se trata de la pareja protagonista de amantes que prueban en la Ínsola sus condiciones —caballeresca y amatoria él, y amatoria y de belleza ella—, sino de un personaje secundario. No es tampoco igual al caso de los acompañantes de él y de ella que se prueban en el lugar, y cuyo éxito parcial o su fracaso sirve para subrayar los éxitos rotundos de Amadís y de Oriana, sino que es Briolanja la protagonista única del pasaje.

Que Briolanja protagonice una estancia en la Ínsola es ya algo particular; pero sobre todo es particular el valor que el espacio cobra con motivo de la misma. Recordemos el episodio. Briolanja, y es algo que sabemos a través de las palabras de su doncella y no a través de los labios de la joven o del narrador, llega a la Ínsola con el deseo de ver sus maravillas y con la intención de probarse en ellas. Es algo bien distinto a lo que ha ocurrido con Amadís: cuando llega Amadís, la Ínsola está a la espera de proclamar un señor; las pruebas tienen una función, que es la misma que tienen muchos de los espacios probatorios de la literatura artúrica, y un destinatario único, una pareja aquí. Es verdad que la Cámara Defendida espera designar aún a aquélla que sobrepase en belleza a

Grimanesa; pero la imagen de que las pruebas funcionan permanentemente, para todo aquel que quiera probarse en ellas, aun después del éxito de Amadís, es una innovación respecto a la tradición del espacio probatorio. No es lo más significativo, desde luego. Más interés tiene la descripción de los lugares maravillosos: todo un repertorio de espacios, de los que se subraya su carácter excepcional. El catálogo de construcciones y seres singulares parece aquí un añadido, obra de Garcí Rodríguez de Montalvo, que desarrolla la referencia a los ricos edificios que dejó Apolidón en la Ínsola, según se dice en el prólogo al libro II y, al igual que sucede con los repertorios de seres fantásticos que pueblan los lugares exóticos de los libros de viajes medievales, tiene como función llevar al extremo el carácter maravilloso de la Ínsola, sumando al Arco y a la Cámara toda una serie de construcciones mágicas que confieren al espacio un aire de exuberancia muy especial. Tampoco es ésta la característica individualizadora esencial; lo esencial es, de un lado, el conjunto de sucesos que tienen lugar en la Ínsola y, de otro, la actitud de Briolanja respecto a lo que allí sucede, cuyo más claro signo es la risa de la muchacha.

1. LA TRADICIÓN MEDIEVAL DE LOS JUEGOS DE ILUSIÓN O DE LA MAGIA-ESPECTÁCULO

Hace tiempo, en un trabajo sobre la tradición de los autómatas de la Ínsola Firme², traje a colación un pasaje épico a propósito del relato de Briolanja. Se trata de un episodio de *Enfances Guillaume*³, que narra cómo la princesa sarracena, Orable, perturba su propio banquete de bodas con diversos encantamientos. Primero, Orable provoca una escena de caza que tiene lugar en medio de la sala donde se celebra el festejo: sesenta cazadores a caballo hacen sonar sus cuernos y cuarenta perros persiguen a un ciervo por entre las mesas. El ciervo se frota la nariz haciendo salir a cien criaturas monstruosas que arrojan flechas envenenadas a los comensales. El encantamiento se reanuda tres veces más; después aparecen ciento veinte osos y leones que luchan, gritan y se despedazan como mastines. Decía entonces que era en la tradición de estos juegos de ilusión o de magia-espectáculo, como ha sido definido el episodio de las *Enfances Guillaume*, donde debía emplazarse la descripción de lo ocurrido a Briolanja en la Ínsola. Especialmente la descripción que el *Amadís* hace de las escenas fantásticas que tienen lugar en la sala de palacio mientras comen los caballeros: cuando iban a comenzar el segundo plato, se oyeron silbos y una gran serpiente entró en la sala atemorizando a los presentes. Tras ella, salieron dos leones que iniciaron una brava lucha. Pasada la media noche y en medio de un gran ruido, se introdujo en la cámara un ciervo la mitad blanco como la nieve, de pescuezo y cabeza negra

² P. Gracia, «Sobre la tradición», págs. 119-135.

³ *Les enfances Guillaume: Chanson de geste du XIII^e siècle*, ed. Patrice Henry, París: SAFT, 1935, versos 1798-1970, págs. 77-82. Véase el estudio de Joël H. Grisward, «Les jeux d'Orange et d'Orable: Magie sarrasine et/ou folklore roman», *Romania*, 111 (1990), págs. 57-74.

como la pez, en cuyos cuernos, dorado uno y el otro bermejo, llevaba candelas encendidas; el ciervo era perseguido por cuatro perros de factura semejante y un cuerno volador, por lo que corría de un lado a otro de la cámara, saltando sobre las camas o metiéndose bajo las mismas. Subrayaba en aquel trabajo las afinidades de ambos pasajes: el espectáculo mágico que aterra, pero que es tan solo una ilusión; la caza, el ruido, los canes, el ciervo perseguido..., seres que, aunque irreales, alteran temporalmente la vida de palacio y se entremezclan con sus habitantes como si tuvieran vida. Y emplazaba el episodio en su tradición literaria, derivada en definitiva de una práctica histórica común en los palacios orientales, donde las apariciones fabulosas como el desencadenamiento de fenómenos atmosféricos tenían por objeto crear la ilusión de un espacio equiparable al universo, en consonancia con la concepción oriental de la realeza cósmica⁴.

Quiero aquí volver a este mismo pasaje para, focalizando la atención en la risa de Briolanja, mirar no hacia atrás, hacia la tradición medieval, sino hacia adelante, en lo que tiene de innovación, de moderno, lo que apunta hacia el Renacimiento. El punto de arranque no será ya el marco literario en que la *Ínsola* se enclava, sino la novedad que supone su tratamiento. Por ello, tras recordar brevemente la tradición de los juegos de ilusión o de magia-espectáculo, pasaremos de la literatura a la historia, y de la Edad Media a la España del quinientos, a la práctica histórica de la fiesta cortesana.

2. «TIRANT LO BLANC»-«AMADÍS DE GAULA»⁵

La tradición de la magia-espectáculo, en que un mago desarrolla brillantemente sus habilidades ante una corte atónita, no está lejos de ciertas representaciones que, con su fantasía, lujo o rareza, buscan impresionar a los súbditos en las fiestas cortesanas. Recurrir a la escena de caza con que la maga Orable atemoriza a los comensales para explicar el pasaje de la *Ínsola Firme* es volver la vista atrás, muy atrás. Otra posibilidad es mirar hacia los antecedentes literarios más próximos de ese *Amadís de Gaula* reescrito por Montalvo; pienso en volver los ojos hacia el *Tirant lo Blanc*, concretamente hacia el pasaje de Arturo y Morgana. El episodio forma parte del extenso bloque narrativo dedicado a la estancia de Tirant en el Imperio griego y se sitúa en uno de los momentos del *Tirant* cuya falta de verosimilitud choca con el resto de la novela, esto es, cuando se están describiendo las fiestas que se celebran en Constantinopla, en honor de la embajada del Gran Soldán. Al término de una de las comidas, el emperador es avisado de que una nave cubierta de negro ha entrado en el puerto. Cuatro doncellas

⁴ Claude Roussel, «Le 'paradis' des rois païens», *Le Moyen Age*, 89 (1983), págs. 215-237, y Alain Labbé, *L'architecture des palais et des jardins dans les chansons de geste: Essai sur le thème du roi en majesté*, París & Ginebra: Champion-Slatkine, 1987.

⁵ Juan Bautista de Avallé-Arce, «*Amadís de Gaula-Tirant lo Blanc: Tirant lo Blanc-Amadís de Gaula*», en *Actes del Symposium Tirant lo Blanc*, Barcelona: Quaderns Crema, 1993, págs. 7-19.

vestidas de luto entran en el palacio y dan cuenta de la llegada de Morgana; a continuación el emperador y los caballeros de su corte se dirigen al puerto y entran en el interior de la nave, donde se encuentra Morgana con ciento treinta doncellas enlutadas.

Dice Martín de Riquer⁶ que quien lee el episodio artúrico del *Tirant lo Blanc* lo hace convencido de que se trata de un número más de las fiestas que se celebran en Constantinopla; pero que Martorell lo presenta como si fuese completamente real. La extrañeza del episodio ha dado lugar a una larga discusión crítica de la que sobresale, a nuestro propósito, el trabajo en que Albert Hauf⁷ sostuvo que el *Tirant lo Blanc* pone de manifiesto un uso complejo de la tradición artúrica que asocia aventura a festines copiosos; una tradición que el pasaje entremezcla con la práctica histórica de las representaciones cortesanas, frecuente en la Valencia coetánea. Hauf subraya el carácter teatral del episodio: «la captura del Gran Caramany i del rei de la sobirana Índia, i la presència a la capital de l'imperi grec d'una ambaixada del Gran Soldà [...] serveixen de pretext al narrador per a presentar-nos la seva visió idealitzada de la rica cort bizantina. [...] Les sales on es congrega la cort i els convidats seran també escenari d'una cavalleria convertida en espectacle teatral»⁸. Las representaciones alegóricas propias del teatro cortesano forman parte de las fiestas del emperador, de modo que la irrupción de las cuatro doncellas que anuncian la llegada de Morgana no es otra cosa que una representación más⁹.

Siguiendo a Hauf, Francesc Massip¹⁰ ahonda en el episodio de Arturo y Morgana desde la perspectiva que ofrecen las fiestas y los espectáculos cortesanos contemporáneos: comilonas amenizadas con representaciones, justas y combates caballerescos, momos, bailes y entremeses. Massip confronta las fiestas que se describen en el *Tirant* con las que tuvieron lugar con motivo de las coronaciones de Martín el Humano (1399) y de Fernando de Antequera (1414), al objeto de señalar el paralelismo de los artificios escénicos en ellas empleados: representaciones bélicas con armas postizas, decoraciones celestiales y fuentes con figuras humanas y bestiales, riquísimas, de las que manaban toda clase de líquidos.

Las recreaciones del universo son un ingrediente importante en la tradición

⁶ Joanot de Martorell, Martí Joan de Galba, *Tirant lo Blanc*, ed. Martín de Riquer, Barcelona: Ariel, 1ª ed. aumentada 1979 [1ª ed. 1969], pág. 60. Todas las citas del *Tirant* proceden de esta edición.

⁷ Albert Hauf i Valls, «Artur a Constantinoble: entorn a un curiós episodi del *Tirant lo Blanc*», *L'Aiguadolç*, 12-13 (1990), págs. 13-31.

⁸ *Ibidem*, pág. 14.

⁹ *Ibidem*, pág. 15.

¹⁰ Francesc Massip, «El món de l'espectacle en *Tirant lo Blanc* (Primera aproximació)», en *Formes teatrals de la tradició medieval: Actes del VII Col·loqui de la Societat Internacional per l'Étude du Théâtre Médiéval (Girona, juliol de 1992)*, ed. Francesc Massip, Barcelona: Institut del Teatre, 1996, págs. 151-162.

de los juegos de ilusión o de la magia-espectáculo; no son éstas ajenas al *Tirant lo Blanc*, forman parte del episodio de la Roca del dios Amor, en el patio de cuya entrada «Lo cel era tot cobert de draps de brocat blau, e alt, sobre los draps de ras, havia entorn naies on se mostraven àngels tots vestits de blanc, ab ses diademes d'or al cap, sonant diverses maneres d'esturments...» (cap. 54). La decoración aproxima el espacio tirantiano a las representaciones celestiales que habían formado parte de las fiestas de coronación de Martín el Humano y de Fernando de Antequera¹¹. Ecos de esta tradición se hacen evidentes en el palacio tornante de la Ínsola Firme¹², que giraba tres veces de día y tres de noche, dadas sus connotaciones cosmológicas. También la fuente zoomórfica de la Ínsola (cap. 84) tiene su antecedente en el episodio de la roca, donde cuatro fuentes de formas humanas y animales emanaban líquidos diversos, entre otros, «un lleó tot d'or [...] e per la boca llançava mel, qui era molt clara», cap. 55 del *Tirant lo Blanc*.

Anna Bognolo¹³, en uno de los mejores libros que se han publicado sobre los libros de caballerías, ha señalado analogías entre las apariciones de Urganda sobre la Nave de la Serpiente y la práctica de entremeses y momos, subrayando además la semejanza que dichas apariciones presentan con la llegada de la nave de Morgana en el episodio del *Tirant*. Pero lo que se presenta como una novedad de los libros de caballerías quinientistas tiene raíces mucho más viejas. Bognolo se refiere repetidamente a que es una innovación de nuestros libros, respecto a la tradición artúrica medieval, que lo maravilloso esté vinculado al hombre, a la técnica, a la construcción artificial¹⁴, como la magia de Urganda pone de manifiesto. Sin embargo, aunque la figura de estos magos-ingenieros resulte tan propiamente renacentista, considerar que rompe con la Edad Media es una visión parcial, puesto que se ajusta bien a un modelo tan característicamente medieval como lo es la maravilla artúrica. De hecho, está unida a la materia desde sus orígenes: no hay que olvidar que en la obra fundacional del género, la *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth, Merlín construye ingenios mecánicos, gracias a los cuales logra mover las famosas piedras del Círculo de los Gigantes, en Hibernia; un dominio de la técnica que convive con los poderes mágicos que posee y que le caracterizan. No obstante, para hallar las raíces de las fantasías de la Ínsola, hay que dirigirse hacia donde señala la tradi-

¹¹ *Ibidem*, pág. 153.

¹² Sobre este aspecto, puede consultarse mi trabajo «El 'palacio tornante'», págs. 443-455.

¹³ *La finzione rinnovata: Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa: Edizioni ETS, 1997, págs. 202-205.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 197: «Rispetto alla tradizione arturiana medievale, però, il meraviglioso si è trasferito dal misterio della foresta all'esibizione della corte; dall'imprevedibilità di un incontro con l'inspiegato all'ordinato dispiegamento di una tecnica volta a sorprendere; da un ordine naturale ancora inesplorato a una costruzione artificiale che mostra la padronanza umana sulle cose», pág. 205; «il fascino arcaico del meraviglioso celtico si trasforma nell'abilità dei maghi ingegneri del Rinascimento», pág. 220.

ción de los juegos de ilusión o de magia-espectáculo, hacia donde apunta el episodio de los encantamientos de la princesa sarracena Orable de las *Enfances Guillaume*, esto es, hacia Oriente; más concretamente, hacia esa versión que la literatura occidental dio de Oriente y de la que los *romances* antiguos, con sus descripciones de autómatas y de construcciones maravillosas, son el mejor testimonio. Un Oriente que no tiene por qué ser lejano, sino próximo, muy próximo, y producto en último término de la realidad y no de la ficción: al poco de proclamarse califa en el año de 929, Abd al-Rahman III Al Nasir hizo construir una ciudad-palacio en la sierra cordobesa, Medina al-Zahra, que reforzara ante sus súbditos la asunción de un título que no merecía. No faltaban las fuentes antropomórficas y zoomórficas; pero lo más sobresaliente era el salón de los califas, en cuyo centro había un gran pilón lleno de mercurio. Cuando Al-Nasir quería impresionar a sus cortesanos, hacía poner el mercurio en movimiento; el salón parecía que se movía, girando alrededor de un poste, como si siguiera el movimiento del sol¹⁵.

3. LOS TIEMPOS MODERNOS

Jean Frappier¹⁶ observó el «carácter científico» de las maravillas de los *romances* antiguos, a las que consideraba exageraciones de la realidad bizantina; frente al cientifismo de los primeros *romances*, los artúricos, sin renunciar completamente a él, harían un mayor uso de la magia y del misterio. La diferencia mayor reside en la función que los mismos elementos tienen en unas y otras obras: las maravillas del arte mecánico de los *romances* antiguos tienen por objeto suscitar la admiración del público, mientras que los objetos que en los *romances* bretones prueban a los héroes son fruto de encantamientos malignos y de fuerzas maléficas¹⁷.

La maravilla científica no es, pues, innovación renacentista, sino herencia de

¹⁵ Claudio Sánchez-Albornoz, *La España musulmana según los autores islamitas y cristianos medievales*, Madrid: Espasa-Calpe, 1973, 3ª ed., I, págs. 331-335.

¹⁶ «La peinture de la vie et des héros antiques dans la littérature française du XII^e et du XIII^e siècle», en *Histoire, mythes et symboles: Études de littérature française*, Ginebra: Droz, 1976, págs. 21-54, afirma: «Le dépaysement des imaginations naissait aussi du recours au merveilleux: nos romanciers décrivaient complaisamment des objets et des édifices d'une richesse extraordinaire et d'une ornementation surchargée (tente d'Adraste et char du devin Amphiaräus dans *Thèbes*, tombeau de Camille dans *Eneas*, 'chambre des beautés' dans *Troie*). On reconnaît là, comme dans les automates imaginés sur le modèle de ceux que les Occidentaux admiraient à Byzance —statues qui chantent ou jouent d'instruments de musique— les prestiges de l'Orient exagérés comme par des miroirs grossissants. Il est notable que ce merveilleux conserve un caractère 'scientifique' [...] tandis que sans renoncer tout à fait à lui le roman breton usera plus subtilement du mystère et de la féerie» (pág. 31).

¹⁷ Colette-Anne Van Coolput, «Sur quelques sculptures anthropomorphes dans les romans arthuriens en prose», *Romania*, 108 (1987), págs. 254-267, sostiene: «[...] nous considérons comme typiquement arthurien [...] l'automate, être coulé dans le métal et doué de mouvement, attesté dans un certain nombre d'oeuvres arthuriennes en vers et en prose, la plupart du premier tiers du XIII^e siècle [...]»

esa visión que la Edad Media occidental tuvo de Oriente, y no se opone a la maravilla artúrica, sino que coexiste con ella, aunque no se trata, desde luego, de la que le es propia. Los encantamientos de Apolidón mezclan ambas tradiciones, ya combinadas en textos innumerables: de un lado, las maravillas de la Ínsola tienen un origen y un carácter mágico; de otro, la sabiduría de Apolidón y el hecho de que algunas de ellas estén basadas en la repetición hace pensar en una mecánica que se confunde con la magia. Por una parte, la profusión de elementos fantásticos, concentrados en una península diminuta, sumado a la naturaleza de los mismos, a su arquitectura y a su decoración, confiere al espacio un aire oriental indudable; por otra, el carácter probatorio del Arco se acomoda bien a la tradición artúrica, aunque muy desdibujada por el ambiente festivo en que se desenvuelven las pruebas y por el propósito inicial de Apolidón, que perseguía la distracción de Grimanesa con las fantasías de la Ínsola.

Los encantamientos centrales de la Ínsola Firme, las pruebas del Arco y de la Cámara, empalidecen debido a la abundancia de elementos fantásticos. La profusión de los mismos y su carácter de entretenimiento otorgan al lugar un espíritu distinto al de los espacios afines de la materia artúrica. La decoración y la exuberancia se imponen sobre cualquier otra consideración y parecen erigirse sobre los demás atributos de la isla. Desde luego no se trata aquí de vencer a las fuerzas del mal; cualquiera parece apto para probarse en ellas con una alegría tal que parece más un divertimento colectivo que otra cosa.

En el otoño de la Edad Media o en la primavera de la Edad Moderna, cuando Montalvo reelabora el *Amadís*, los tiempos están cambiando. Un vistazo a algunos de los epígrafes del clásico de Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*¹⁸, ofrecen la perspectiva adecuada para esta Ínsola Firme renovada por Montalvo: «La guerra como obra de arte», «La nivelación de las clases sociales», «Las fiestas»... Todos se prueban en la Ínsola y, según su naturaleza y virtud, son los resultados en justa gradación; no es el Destino el que designa a un único héroe y le reserva la prueba y el triunfo, tampoco es el Juicio de Dios el que se manifiesta a través de ella, sino que el éxito depende ahora del individuo, según su condición. Dice Johan Huizinga en su, también clásico,

Tous ces romans donnent de la statue animée une interprétation convergente, qui diffère totalement de la conception de l'automate, généralement placé dans un cadre oriental, véhiculée dans le *Pèlerinage de Charlemagne, Floire et Blanchefleur* et les romans antiques: l'image de métal y relève d'un merveilleux mécanique et inoffensif et son mouvement est à la fois étrange et explicable. L'automate arthurien en revanche est une figure ennemie: c'est un gardien redoutable, généralement armé, que le héros devra affronter et dont il convient à tout prix d'arrêter le mouvement. Ce type de statuaire, du reste parfaitement intégré dans le schéma narratif de la matière de Bretagne, y apparaît comme une des nombreuses manifestations de l'irrationnel, et sa force maléfique est due à quelque enchantement», págs. 254-255. Véase, también, Marguerite Rossi, *Huon de Bordeaux et l'évolution du genre épique au XIII^e siècle*, París: Champion, 1975, donde opone las maravillas de *Huon* a los objetos mágicos que en los *romances* bretones prueban a los héroes.

¹⁸ Barcelona: Iberia, 1971.

El otoño de la Edad Media, que «el anhelo de una vida bella pasa por ser el rasgo más característico del Renacimiento»; la vida aristocrática se embellece a partir del «romanticismo caballeresco», en un «mundo enmascarado con el magnífico traje de la Tabla Redonda»¹⁹.

Los elementos maravillosos de la Ínsola Firme, arraigados en la tradición medieval como el propio *Amadís*, han perdido la función que tenían y muchos de aquellos motivos parecen ahora solamente parte de la decoración. La Ínsola confiere a la caballería y al amor una gran brillantez, aunque su brillo es el de una exuberante ornamentación de sabor oriental, un esplendor viejo que el transcurso del tiempo ha dejado casi sin vida. Pero la modernidad se abre paso mediante la intervención de Montalvo: la isla se renueva en consonancia con los cambios operados en esa sociedad otoñal y a partir de la perspectiva con que Montalvo se acerca al antiguo *Amadís* imprimiéndole aires nuevos. Dice Francisco Rico que:

es de sobras sabido que a medida que la caballería medieval fue perdiendo la función militar que le había dado origen fue también refugiándose con mayor entusiasmo en la imitación ornamental de sí misma. Símbolo de los nuevos tiempos pudieran ser las extravagantes cimeras de tantas invenciones: de cartón piedra o, cuando mucho, de oro o plata «de martillo» [...] En efecto, si la guerra no es ya la guerra de los caballeros, ¿por qué no hacerla caballescada de mentirijillas en torneos y pasos de armas, cañas, sortijas, entradas, saraos?²⁰

4. RISAS DE BRIOLANJA EN LA ÍNSOLA FIRME

La Ínsola Firme, como espacio probatorio, es decir, visto según el valor que la tradición literaria medieval da a un motivo como éste, es un espacio de «mentirijillas», cuyo sentido originario se ha desvirtuado a la vez que cobra otros valores, acordes con la renovación de los tiempos, de las mentalidades y de las opciones personales del propio Montalvo. Y en el contexto de esa ósmosis entre la realidad y la literatura que vivió la sociedad cuatrocentista y que Martín de Riquer²¹ describiera espléndidamente, no carece de sentido traer a colación aquí otro de los mejores y más hermosos trabajos sobre esos tiempos en que lo real y lo libresco se alimentaron de forma mutua, me refiero al de Daniel Devoto, «Folklore et politique au Château Ténébreux»²², sobre todo por el análisis que

¹⁹ Madrid: Alianza, 1978, págs. 56 y 57.

²⁰ «Un penacho de penas: de algunas invenciones y letras de caballeros», en *Texto y contextos*, Barcelona: Crítica, 1990, págs. 189-227 (pág. 221), que reelabora el trabajo publicado bajo el título de «Un penacho de penas: sobre tres invenciones del *Cancionero general*», *Romanistisches Jahrbuch*, 17 (1966), págs. 274-284.

²¹ *Caballeros andantes españoles*, Madrid: Espasa-Calpe, 1967.

hace de uno de los festejos que se celebraron en honor de Carlos V, en Binche, en el año de 1549: se trata de la aventura del Castillo Tenebroso, un juego cortesano donde los caballeros probaron sus habilidades siguiendo, entre otros modelos literarios, el de *Amadís de Gaula*; un *Amadís* cuyas aventuras sirvieron de entretenimiento en el marco de una fiesta cortesana y al que el paso de la vida a la literatura ha dejado inerte, convertido en emblema de un ideal.

Pero volvamos al *Amadís* de Montalvo. Es difícil distinguir en la versión de Montalvo entre aquello que habría pertenecido a la versión primitiva y aquello que es propio del regidor. Sin embargo no hay, a mi manera de ver, ningún elemento que abra una distancia mayor entre lo medieval y lo moderno como las risas de Briolanja en la *Ínsola Firme*; nada, por tanto, tan imputable a Montalvo ni que plasme de modo tan rotundo la mentalidad de la nueva época. Los encantamientos de Apolidón, convertidos en espectáculo, mueven a risa. No es que hayan sido despojados de su carácter probatorio; pero éste, en la relación de lo sucedido a Briolanja, sufre las contradicciones que se derivan del hecho de emplear tradiciones viejas con valores nuevos, y su espíritu está ya más cercano a la aventura del Castillo Tenebroso que al de las pruebas de la vieja tradición artúrica. Lo maravilloso del espectáculo que se desarrolla ante los ojos de una Briolanja atemorizada sirve para que, al recordarlo y desvelada su naturaleza ficticia, rompa a reír. También la batalla que se libraba en el castillo de la Roca del dios Amor impresionó a Tirant y a otros caballeros; de hecho, estaban ya dispuestos a combatir, descabalgados y con la espada en la mano, cuando «emperò prestament coneguem que era burla» (cap. 53): las armas eran de cuero negro y las piedras que arrojaban los combatientes, de cuero blanco, llenas de arena.

Dice Johan Huizinga que:

la última Edad Media es uno de esos períodos terminales, en que la vida cultural de los altos círculos sociales se ha convertido casi íntegramente en un juego de sociedad. La realidad es áspera, dura y cruel; por ende, se la somete al bello sueño del ideal caballeresco y se edifica sobre éste el juego de la vida. Se juega bajo la máscara de Lanzarote. [...] Todos esos conceptos caballerescos de honor, fidelidad y noble amor, son tratados con perfecta seriedad; pero, de cuando en cuando, hay un momento en que la risa descompone el gesto rígido²³.

Que los animales fantásticos que irrumpen en la sala del palacio son de «mentirijillas» es algo que parecen saber muchos en la *Ínsola Firme*. El miedo de Briolanja y de su doncella nace de su credulidad, una actitud muy medieval, que provoca hilaridad en los de la *Ínsola*. Después de que en plena noche el

²² Publicado en *Les Fêtes de la Renaissance: fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, ed. Jean Jacquot & Elie Konigson, París: Centre National de la Recherche Scientifique, 1975, II, págs. 311-328.

²³ Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, pág. 111.

ciervo y los perros multicolores que le perseguían se introdujeran en la cámara de las jóvenes, provocando la natural revuelta y el consiguiente temor, también ellas comprendieron que había sido solamente una ilusión; es por eso por lo que, «passado aquel miedo, tovimos muy gran risa de aquella rebuelta en que nos vimos»²⁴, recuerda la muchacha. También ríe la dueña que entra en la cámara poco después y pregunta a Briolanja sobre lo sucedido. La risa es una constante del pasaje: el motivo se repite en tres ocasiones, mientras que son dos las veces que las gentes del lugar informan a las jóvenes de que han cesado las apariciones: la dueña les dice que por aquella noche no habrá nada más de qué temer, al igual que los hombres, que se habían reído de las muchachas cuando se sucedían las apariciones de animales fabulosos, les habían asegurado que no ocurriría nada más por aquel día. Es obvio que para las gentes de la isla los juegos de ilusión están exentos de secretos y saben que no son más que el ingrediente principal del espectáculo.

Los motivos que se conjugan en la Ínsola Firme pertenecen a una larga tradición, fosilizada aquí. A fines del siglo XV los cambios operados en la sociedad son tan profundos que impiden el respeto al espíritu del que aquellos motivos estaban imbuidos en la literatura medieval: ni los héroes ni la significación de sus aventuras son los mismos, por tanto la función de los motivos sobre los que se entretejían sus biografías no puede ser la misma ya. Se hace patente cuando las risas de una generalidad de personajes irrelevantes evidencian que están en el secreto de la realidad que se esconde tras la magia-espectáculo; la violencia de las apariciones que se suceden atemoriza a Briolanja, pero, sabedora de que no es más que una ilusión, su recuerdo desata las risas de la joven. Aquellos seres maléficos que cobraban movimiento gracias a la magia se han convertido aquí en muñecos que asustan a los crédulos, como atemorizaban al espectador del teatro medieval los ingenios mecánicos desplegados en escena. Hay que ser una joven ingenua para dejarse impresionar por la morada del Toro, una de las cuatro que Apolidón dejó en el lugar: cada día salía un toro bravo que se entremezclaba entre la gente como si la quisiera matar hasta que batía con sus cuernos una torre, de la que salía después, muy manso, llevando «un ximio viejo sobre él, tan ar[r]ugado que los cueros le colgavan de cada parte; y dándole con un açote le hazía tornar a entrar por el caño donde salido havía». La figura del toro es grotesca, como grotescas resultan algunas de las fuentes del episodio de la Roca del *Tirant*: la de la mujer de plata «ab lo ventre un poc ruat e les mamelles que un poc li penjaven» y de cuyos pezones manaba agua clara, y la del enano «molt diforme a natura». Aunque el lujo de las construcciones y la decoración hace pensar en Oriente, es en realidad la imagen deformada y grotesca de un Oriente visto ya no con los ojos sugestionables del hombre medieval, sino con la comple-

²⁴ Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid: Cátedra, cap. 63, I, 1987, pág. 912. Todas las citas del *Amadís* están tomadas de esta edición.

jidad del hombre moderno.

Esta Ínsola Firme del *Amadís* de Montalvo, a tono con la mentalidad de los tiempos modernos, ha dado un carácter novedoso a las maravillas de las antiguas tradiciones literarias en que se enmarcan. La función probatoria está desdibujada aquí, porque su tratamiento las aproxima al espectáculo cortesano; su objeto dista mucho del que tenían aquellas pruebas peligrosas y exclusivas a las que el héroe medieval era sometido repetidamente, sino más bien parecen los ejercicios propios de una fiesta: real como la de Binche o, literaria, como la tirantiana de la Roca del dios Amor. El pasaje de Briolanja pone en evidencia una fractura, pues, aunque es cierto que los motivos son herederos de una larga tradición, su espíritu diverge profundamente del que tenían antaño, porque Briolanja no es Oriana y mucho menos Ginebra, y su figura, emplazada en una tradición que se respeta a la vez que se modifica, resulta extraña y nueva. La visita de Briolanja a la Ínsola Firme —su miedo, sus risas— parece la visita de una muchacha al Castillo Tenebroso, que es naturalmente caballeresco y en último término artúrico. En él, hombres y mujeres se entretienen con los distintos espectáculos que suscitan primero temor, luego risa; una risa que es reacción natural ante un espectáculo atemorizador, pero que es una ilusión. Puesto que si la aventura, que era la esencia de la caballería errante medieval, y en definitiva de la literatura artúrica, había dejado de tener sentido a fines de la Edad Media, recordando la frase de Francisco Rico, «¿por qué no hacerla caballeresca de mentirijillas?».