

## **TIRANT LO BLANCH Y LA ANSIEDAD DE FICCIÓN DEL CABALLERO MARTORELL.**

En R.Beltrán y J.L.Sirera eds. *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*. Valencia. Universitat de València. 1992. 323-336.

El Rey Enrique de Inglaterra hizo publicar por toda Europa la convocatoria de muy solemnes fiestas que se celebrarían en Londres con motivo de sus bodas con la hija del Rey de Francia. A estas fiestas acudió un gentilhombre bretón que aspiraba a ser nombrado caballero. En el camino de Londres se perdió y, cerca de Warwick, encontró a un ermitaño que le dio amable acogida. Departieron sobre asuntos de caballería y finalmente el joven escudero continuó su viaje. Un año y pico más tarde el gentilhombre bretón, ahora caballero, regresa por donde había llegado y hace parada en la ermita. Allí cuenta al ermitaño lo que le ha sucedido durante todo este tiempo: las suntuosas fiestas y las hazañas de los caballeros en torneos y justas. El ermitaño pregunta quién ha sido honrado como el mejor caballero de todos, y entonces Tirant lo Blanch calla y su amigo Diafebus reemprende la narración de cómo Tirant lo Blanch llegó a merecer y ganar la gloria del mejor caballero de las fiestas.

El relato de *Les festes d' Anglaterra* abarca un complejo conjunto de espectáculos ensamblados en la fiesta y su circunstancia, las bodas del Rey. Se trata de espectáculos bien conocidos de los estudiosos del fasto en toda Europa, y reproducen un modelo que llegó a ser canónico: la gran procesión, con sus "moltes maneres d'entramesos", su castillo sobre ruedas, sus numerosas paradas para presenciar nuevos espectáculos, los banquetes, las danzas y momos, la imposición de la caballería, las numerosas justas y torneos, y finalmente una ya tradicional -por entonces- representación del asalto a un castillo alegórico de Amor y la visita a una tan sorprendente cuanto espectacular roca escenográfica.

*Les festes d'Anglaterra* suponen una doble narración: la del Autor implícito que cuenta al lector lo que a su vez cuenta el caballero Tirant al ermitaño Varoic, en presencia de Diafebus y del

resto de caballeros. En este espesor narrativo se origina la refracción del que fuera posible referente real de los hechos. Es esta refracción lo que me interesa apresar, pues en ella es posible identificar las huellas del trabajo del caballero Martorell y la concepción del fasto que la novela elabora.

\* \* \*

Como fasto público, *Les festes d'Anglaterra* exigen una producción bastante evolucionada. Quedan en ellas las marcas de una etapa anterior, es cierto (1). Fundamentalmente en la organización de la procesión, que se articula de acuerdo con el orden social urbano, con su estricta separación entre caballeros, órdenes religiosas, oficios, clero secular... Y en el protagonismo espectacular de los oficios, con sus juegos, entremeses...y disputas (2). Sin embargo toda una serie de variantes introducidas en el ritual permiten captar la definitiva pérdida del protagonismo municipal. Si la Entrada Real pone frente a frente dos culturas, la de la nobleza y la de la burguesía, o lo que es lo mismo, el séquito del Príncipe y el espacio social de la Ciudad, y si en la etapa anterior a los grandes fastos de finales del XIV ese encuentro se resuelve con el predominio de la imagen de la Ciudad sobre la del Príncipe, ahora es evidente que se cumple la ley formulada por Konigson: "La transformation de l'espace de l' Entrée jusqu'à la Renaissance est aussi la lente victoire de l'espace cérémoniel noble sur l'espace bourgeois" (3).

En las fiestas de Inglaterra no sólo incorpora Martorell al séquito una desmesurada participación caballescaca, sino que remata la procesión municipal con ese guiño irónico que deja constancia de que a las monjas les había dado permiso el Papa para vivir fuera del convento y vestir ropas de seda durante todo un año, y con ese ademán que ya no sé si describir como un guiño, como una estridente carcajada, o como ese gesto de comedia que pedía T.R.Hart para toda la novela (4):

"Aprés venien totes les dones públiques e les qui vivien enamorades, e ab tots los ruffians qui anaven ab elles, e cascuna portava en lo cap una garlanda de flors o de murta perquè fossen conegudes; e si n'i havia neguna casada que se'n fos anada del marit havia portar en la mà una petita bandera. E anaven ballant ab tamborinos" ( pg. 69) (5).

La eliminación en el séquito del poder municipal -ni siquiera mencionado-, o la ausencia de rocas y de elementos figurativos de orden religioso, notas ambas bien características de los fastos

de hegemonía urbana, son otros tantos datos que confirman esta mutación del significado procesional. El centro del desfile, que se define por la proximidad a la persona real, lo ocupan ahora los escuderos aspirantes a la caballería, así como la gran nobleza, mientras la cabeza queda configurada por el Duque de Lancaster y sus 15.000 -ni uno menos- caballeros, y la cola por los oficiales reales y la infantería.

Es cierto que no se trata tanto de una Entrada Real como de los fastos de unas Bodas Reales, pero en uno y otro caso había operado una especie de división del trabajo a lo largo de la Edad Media, según la cual el torneo y los momos eran responsabilidad privativa de la nobleza, mientras que la Procesión fue siempre el lugar de exhibición del universo municipal. Como escribe Wickham, en un trabajo clásico sobre el tema: "The street pageants, although frequently prepared for Royalty, were essentially bourgeois activities, responsibility for their devising and enactment lying with the municipality in liaison with the ecclesiastical authorities" (6).

No es que las ciudades no participen en *Les festes d'Anglaterra*. Si en una Entrada Real del Príncipe heredero de la Corona de Aragón, en 1373, la ciudad de Valencia establece en sus ordenaciones que los gastos de la fiesta corren de su cuenta "puis la dita festa esguardava la cosa pública de la dita ciutat" (7), el narrador del *Tirant* comenta con admiración "una gran magnificència, la qual he hoÿt dir que lo rey ha feta, que no.s troba en scriptura ni menys és stada en nostre temps" , que consiste en que los vecinos "de les viles o ciutats" proporcionaban viandas abundantes a "tots aquells qui venien per veure les festes o per fer armes", de manera que "del dia que desembarcaven fins al dia que exien de la illa de Anglaterra, tostemps havien la despesa francha." ( pg. 66)

Las ciudades no pueden ser, por tanto, más generosas. Y sin embargo ya no capitalizan el prestigio de la fiesta. Por eso no puede extrañar que quienes acompañan al Rey a recibir a la Reina no sean ya los jurados y consejeros de la ciudad sino "tots los gentils hòmens que.s trobaren en la ciutat que fossen de quatre cortés, e negun altre no anava ab lo rey" (pg. 67), ni que a la Reina la acompañe "tota la flor de França"(pg.71), ni que se hayan producido mutaciones tan radicales en la fiesta como la que desplaza el núcleo de la misma desde la ciudad a las praderas extramuros, de manera que los fastos no llegan a entrar en ningún momento en el escenario propiamente urbano.

\* \* \*

Los fastos narrados dejan ver con nitidez el modelo de fastos históricos que les subyacen. Así el sitio y asalto del castillo, que es espectáculo que no suele faltar desde finales del trescientos; o la arquitectura simbólica de la roca, con sus personificaciones y figuraciones arquetípicas: las estatuas de enano y de viejo, de mujer y de doncella, de obispo y de león, o las fuentes del agua y del vino, del aceite y de la miel...No menos históricos son los ángeles que cantan y tocan instrumentos en las altas galerías de la roca; ni la compartimentación de ésta en sus cuatro mansiones, a la manera del escenario múltiple de los *misteris* o de la pintura políptica; ni los ecos de la materia de Troya (8), una materia que había conformado fastos tan característicos como el que describe Froissart para la corte francesa, en 1389, con el asalto al castillo que representaba Troya desde el campamento griego y una nave, los tres artefactos movidos sobre ruedas (9); ni los ecos de la nueva concepción del fasto como triunfo que los humanistas estaban poniendo en práctica en Italia y que aquí se deja entrever al aludirse "a la manera d'Itàlia e de Llobardia" con que desfila la procesión.

Las fiestas de Inglaterra nos instalan en una corte característica del modelo cultural caballeresco, común a la realidad de las cortes europeas, a los libros de caballería y a las novelas sentimentales. Como ha escrito Michel García: "Dans tous les cas, il s'agit de fait d'une cour archétypique, bien réservé, sans distinctions de nationalité, à un élite du sang. On y parle partout la même langue, on s'y adonne aux mêmes plaisirs, on y connaît les mêmes drames, on y pratique les mêmes lois, y compris les lois d'amour" (10). Y G. Wickham, comentando las célebres justas entre Lord Scales y el bastardo de Borgoña, en 1467, subraya la naturalidad con que los caballeros de uno y otro lado del Canal se entienden hasta en los más mínimos detalles del complicado ceremonial, lo que presupone una bien asentada familiaridad con un código internacional no menos pormenorizado, por ejemplo, que el que pueda regir hoy en día un deporte internacional como el Tennis o el balonpié (11). Precisamente el "suegro" del Rey del *Tirant*, el histórico René d'Anjou, rey de Sicilia, fue el renombrado autor de uno de los manuales de este código internacional, *Le livre des Tournois* (12). En su época comenta Froissart: "disoient li Alemant, li Thiois, li Flamenc, et li Inglés que li princes de Galles estoit la fleur de toute la chevalerie du monde" (13), y Tirant distingue como sus favoritos, entre los caballeros actuales, al caballero Muntanyanegra, esto es, el albanés Jorge Castriota Scanderberg, y a los ingleses Sir John Stuart de Darnley, señor de Aubigny y conde de Evreux y al joven duque de Exeter.

El sueño internacionalista que da cohesión a la caballería europea, por encima de nacionalidades, es también el sueño de una corte arquetípica y cosmopolita, celosa de las leyes del honor, y donde la vida se despliega como el espectáculo de su propia perfección. En *Arnalte y Lucenda* Diego de San Pedro reduce las actividades del cortesano a dos obligaciones fundamentales: "el justar del día como el momear de la noche", y en el *Tirant* el espectáculo que esta corte se ofrece a sí misma con motivo de las bodas reales es una inagotable serie de "grans festes, solemnitats e magnificències, les quals no es troben per scriptura" ni nunca fueron vistas iguales. Y es 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", como piensa Huizinga (14), un juego que condensa en la fiesta, manifestación quintaesenciada de su cultura, forma en que se exterioriza colectivamente la suprema satisfacción de vivir, el sentimiento gozoso de pertenecer a una élite internacional del honor y de la sangre. Por ello cuanto mayor sea el contraste de la fiesta con la miseria de la vida cotidiana, tanto más cumplirá su misión (15).

\* \* \*

El relato de Martorell alimenta el fasto con una desmesura que es bien conocida de los lectores de libros de caballerías: al frente de la procesión se sitúa el duque de Lancaster con quince mil caballeros; los bandos de menestrales que se enfrentan entre sí acumulan veinte mil hombres por cada parte; las fiestas se prolongan ininterrumpidamente durante un año y un día; el broche del bonete del rey es valorado en ciento cincuenta mil escudos; la estatua del viejo en cuya joroba pueden coger todos un pan "molt bell e blanc" nunca bajaba de los treinta mil panes diarios, etc. etc.

Tal vez es la habituación a este hábito de la hipérbole, en las ficciones caballerescas, lo que ha llevado a Martí de Riquer a interpretar en clave de mera exageración la fastuosa roca que aparece en el capítulo 53: "Es aquesta una descripció típica de les novel·les cavalleresques de l'època, però cal tenir ben present que aquests artificis es fabricaven realment en grans solemnitats" (16). Riquer establece como referencia la "muy grande roca" de la coronación de Martín I en 1399. Pero ni la roca construída para esta coronación, montada sobre un carro con ruedas, tiene nada que ver con la roca descrita en el *Tirant*, "una cosa de gran magnificència que no crec en lo món una tal sia estada feta", ni yo conozco ningún artefacto escenográfico medieval de tales características. La roca tiene de habitual el estar fabricada de madera y se presupone que cubierta con "velas" de tela,

tal y como se hacían estas rocas en la época. Soporta sobre su base un castillo, contra el cual se lanzarán Lancaster y sus caballeros, a la manera de los múltiples asaltos de ciudades propios de casi todos los fastos desde finales del XIV. Que el castillo contenga una guarnición de 500 hombres de armas no es más que una exageración con respecto, por ejemplo, a los 100 hombres que cargaba en su seno el barco sobre ruedas del sitio de Troya de 1389, descrito por Froissart y citado líneas atrás. Tampoco tiene nada de excepcional el combate por medio de falsas piedras de cuero rellenas de arena, que recuerda a aquel asalto al que fue sometido el palacio del condestable Lucas de Iranzo por la torre del bando popular, pero esta vez con huevos por proyectiles. Habitual es también la condición alegórica de castillo o palacio de amor, tan frecuente en la literatura trovadoresca, y aun en la renacentista. Y habituales son las galerías donde los ángeles cantan y tocan sus instrumentos, el patio cubierto de lona, las fuentes-estatua de cuyas entropiernas, pechos y demás canalizaciones anatómicas manaban agua, miel o dulces vinos, o ese jardín "molt ben arborat" que estaba "en les espatles de la roca", e incluso el parque "on hi havia diverses natures d'animals salvatges" y "moltes tendes parades que paria fos un real". Todo ello entra dentro de las posibilidades tecnológicas de la escenografía del fasto público, si se descuenta la dosis correspondiente a la hipérbole, y pueden encontrarse ejemplos, si no abundantes -por lo excesivo- al menos célebres por su magnificencia. Los pasos de armas de Tarascón (1449), Gante (1469), o Londres (1524), el "Juramento del faisán", en 1474, en la corte de Borgoña; las coronaciones de Martín el Humano y de Fernando de Antequera en Zaragoza, en 1399 y 1414 respectivamente; o los propios esponsales de Enrique VI de Inglaterra y Margarita de Anjou en Tours en 1444, ofrecieron a los admirados espectadores entremeses extremadamente sofisticados.

Lo que sin embargo excede a las posibilidades escenográficas del fasto y desliza el relato de Martorell desde el ámbito de la hipérbole al de la pura ficción es la concepción misma de la roca: sus dimensiones fuera de toda medida y la maquinaria que la mueve. Cuando los participantes penetraron en la roca, una vez que el Dios del Amor hubo dejado pasar a la Reina, los tapices y colgaduras comenzaron a estremecerse como bajo los efectos de un terremoto, y ante los ojos asombrados de todos los espectadores desaparecieron de la vista y la roca se partió en cuatro partes, como la magrana de Elx o la tramoya de Brunelleschi para la Anunciación de Florencia, cada una de las cuales aposentaba a un numeroso grupo de gentes, rigurosamente diferenciadas: el rey y su estado, la reina y todos los franceses, los extranjeros procedentes de diversos países, y finalmente los cortesanos se supone que nativos. Y cada una de estas partes contenía "moltes sales molt ben

emparentadas", y el narrador insiste en que si hubiera habido el doble de gente de la que ya había "tots hi tingueren bon lloc". De las dimensiones del artefacto pueden dar idea los 30.000 panes de que debe abastecerse diariamente a la estatua del viejo panadero, o el hecho de que sobre las espaldas de la roca no sólo se sostiene el castillo con sus quinientos hombres de guarnición sino también el jardín y el parque, que a su vez contiene todo un campamento real y abundante fauna salvaje.

En este punto el relato de las fiestas de Inglaterra parece dejar de ser el de unos fastos históricos aunque embellecidos y pasar a ser plena ficción. El espacio escénico, inicialmente delimitado por su materialidad y por la tradición escenográfica, conocida de los lectores, se ensancha hasta disolver sus límites y abrirse a todas las posibilidades de la imaginación.

\* \* \*

Si la palabra "ficción" y su plural "ficciones" es abundantemente utilizada en estos años, entre otros por el mismo Martorell (17), y tanto López Pinciano como Covarrubias la identifican como propia de los libros de caballerías (18), es en estos mismos libros donde comienza a teorizarse su concepto aplicado a la narrativa. Rodríguez de Montalvo, en el conocido Prólogo al Amadís, establece tres géneros de relato: las historias verdaderas, a la manera de Tito Livio, las "historias de afición", según el modo de las antiguas historias de griegos y troyanos, y las historias fingidas, sobre cosas admirables "fuera de la orden de la naturaleza". J.M.Cacho ha recordado el precedente de la tipología isidoriana: "Aun entre la Ystoria e el argumento e la fabla departimiento ay: ca las ystorias son cosas verdaderas que son fechas, e argumentos son cosas que si non son fechas empero puédense fazer, e fablas son las cosas que nin son fechas nin se pueden fazer ca son contra natura" (19). Sin embargo el espacio teórico de las "historias de afición" de Montalvo no se corresponde exactamente con el de los "argumentos" de San Isidoro. Su sustancia no consiste en su posibilidad de suceder, sino en la imaginación con que se embellece lo sucedido, hasta transgredir la verosimilitud. Para Montalvo los autores de obras como *La gran conquista de Ultramar* y las *Sumas de historia troyana*, por "afición" a los hombres que pretendían conmemorar, engrandecieron sus hechos verdaderos, de manera que en estas ficciones hay un germen de verdad histórica y un relato de ficción que le es superpuesto. Fogelquist ha analizado cómo Montalvo, una vez situado en el terreno de la ficción trata de legitimarlo, frente a las acusaciones de una época que denunciaba las ficciones por mentideras y engañosas. Montalvo realiza su operación de

acreditación de la ficción atribuyéndole la posibilidad de una lectura didáctica, traspasándole a la ficción el valor doctrinal que sólo la historia verdadera, esto es, la crónica, estaba autorizada a exhibir (19bis).

Hace unos años Silvia Roubaud, al estudiar el reflejo de los fastos medievales en los libros de caballerías llegaba a la conclusión de que si la ficción escrita necesitó de los fastos fue por su decidida vocación de operar como manuales de cortesanía: "Leur comte-rendu imaginaire exerça d'ailleurs sur le public courtois un attrait spécialement vif (...) la matière des romans servit à fabriquer des recueils de savoir-vivre à l'usage des gens bien nés" (20) . Con lo cual, y por efecto de sobredeterminación, los fastos novelescos sirvieron de modelos a imitar por los fastos históricos, sus antiguos modelos.

Por ello era imprescindible que en el fasto ficticio se conservara mucho del fasto histórico, y así *Les festes d'Anglaterra* de Martorell recogieron múltiples elementos -como ya advirtiera Entwistle en 1927 (21)- de las fiestas que se iniciaron en Tours, en mayo de 1444, con motivo de los esponsales del rey Enrique VI y de Margarita de Anjou, que se siguieron con las bodas por poderes en Toul en marzo de 1445, y que culminaron un año después con la coronación de Margarita en Wetsminster en mayo de 1445.

Pero los fastos novelescos no pueden ser tomados como testimonio documental de los fastos históricos, pues Martorell operó sobre ellos como las historias de afición de Montalvo sobre las historias verdaderas: embelleciéndolas, engrandeciéndolas, pero sobre todo deformándolas.

Así que, si en términos generales, se puede enunciar una doble ley que vincula el fasto histórico al novelesco: 1.- la escritura refuerza la acción celebrativa y tiene por misión despertar el eco de la fama del acontecimiento evocado, y 2.- la ficción añade la posibilidad de amenizar el adiestramiento del cortesano en la vida cortesana así como la de idealizar el acontecimiento evocado con vistas a su impresión en el aprendizaje (22); alguna otra motivación más estrictamente personal debió incorporarse al ánimo del novelista y caballero Martorell a la hora de escribir *Les festes d'Anglaterra* y *Les cavalleries de Tirant a Anglaterra*, para que fuese posible esa refracción tan acusada que la ficción novelesca verificó sobre la realidad de base de los fastos históricos.

\* \* \*



Tal vez la más radical infidelidad a que fueron sometidos por Martorell los fastos históricos de 1444-1445, sea la que desnaturaliza su mismo objetivo histórico: la celebración de las bodas de Enrique VI, el Plantagenet que antes de cumplir el primer año de su vida se convirtió en Rey de Inglaterra y de Francia sucesivamente, con Margarita, hija de René d'Anjou, Rey de Sicilia y tío del difunto Rey francés, Carlos VI. La operación de los esponsales de Enrique VI estaba vinculada, sin duda, a los intereses de Inglaterra sobre Francia, que habían sufrido un duro golpe tras la reacción nacionalista encarnada en Juana de Arco y la subsiguiente recuperación territorial de Carlos VII. Eran unos esponsales que nacían entre las últimas coletadas de la Guerra de los Cien Años y en el umbral de la feroz lucha de treinta años por el trono inglés entre la casa de Lancaster y la casa de York, la rosa roja y la rosa blanca, que acabaría con el destronamiento y la muerte violenta del infortunado rey Enrique.

Nada de todo ello es respetado por la ficción, a pesar de que ésta no disimule que se trata del rey Enrique, de que la ocasión son sus bodas con una princesa francesa (aunque Margarita no era "filla del rei de França", como quiere imaginar Martorell), y de que aparecen numerosos personajes históricos involucrados tanto en las guerras con Francia como en las luchas fratricidas de las dos rosas (23).

La ficción desplaza pues las bodas de su contexto histórico y posteriormente, en un segundo salto imaginativo, desplazará los fastos novelescos de los nupciales que les dieron lugar. En los numerosos torneos que se suceden en las fiestas y que conducen a la apoteosis de Tirant, la estructura misma del fasto queda desestabilizada, y con ella su significado. La narración de las fiestas, realizada por Tirant, culmina en una pregunta tan reiterada como insistente del auditor-ermitaño, en la que éste deposita el sentido último -para él y para los lectores a quienes representa-, la verdadera sustancia de los fastos:

"Per ço supplich a la molta gentilea de vosaltres, senyors, vos plàcia dir-me qui és stat lo millor dels vencedors ne a qui han donada la honor e premi de aquesta solenne festa" (pg. 80).

Con el relato de Diafebus es como si cambiásemos de fastos. Ya no se trata de los fastos de la Coronación del Rey sino de los de la Coronación del Caballero. Cambia el narrador, pero cambia también el contenido mismo del relato. El papel de los torneos y el de sus protagonistas crece tanto que no cabe ya en la estructura de *Les festes d'Anglaterra* que su editor moderno, Martí de Riquer, había dispuesto, de manera que se ve obligado a imaginar un nuevo libro para darles cabida, el de *Les cavalleries de Tirant en Anglaterra* (24). Pero si seguimos la cadena de los capítulos, sin tener

en cuenta la sabia división moderna en libros o partes, no tardaremos en observar que los capítulos que tratan de *les cavalleries* acaban por vampirizar al antiguo espectáculo matriz, el de las bodas reales, le succiona la pulpa y lo reduce a una condición prologal. Desde la estructura misma de la ficción, *Les festes d'Anglaterra* no son sino la circunstancia en la que Tirant asciende desde su condición de escudero, pasando por un aprendizaje teórico-práctico, a la del "egregi e virtuos cavaller", a quien se debe "mundana glòria, honor i fama". Si los fastos comienzan con la procesión en honor de la Reina, acaban con la procesión en honor de Tirant, y si quien cabalga en principio bajo palio es el Rey al final es Tirant, y si se celebran primero fiestas por las bodas reales luego se celebrarán "en llaor e glòria" de Tirant, y si Tirant comienza como espectador de la gloria del Rey y de su corte, corte y Rey acabarán como espectadores de la gloria de Tirant. A través del desplazamiento de un fasto por otro se ha operado una transformación radical del sentido mismo de la fiesta. Y esta transformación, al arrebatarse el privilegio al Monarca y extenderlo al caballero particular, suponía la privatización del fasto, hecho de consecuencias trascendentales para el nacimiento del drama del Quinientos, que será posible en la medida misma en que se produzca esta privatización.

En esta transformación radical hay toda una petición de principios y todo un programa: el del mejor caballero del mundo exigiendo para sí un lugar en la ficción.

El siglo XV reconoce el derecho del caballero a la crónica particular, a una biografía más o menos novelesca sobre la que Miguel Lucas de Iranzo, Alvaro de Luna, Richard Beauchamp, Jean le Maingre - dit Bouciquaut-, Pero Niño, Jacques de Lalaing, Fernando Davalos o Pierre Terrail Bayard erigen un nuevo culto a la personalidad, emancipado del de los reyes y muchas veces antagónico con el de los reyes y grandes señores, y expresan su confianza en el futuro, tanto personal como de la caballería como estado, una confianza sólo comparable a ese presentimiento de Erasmo y de los humanistas europeos de encontrarse, a fines del siglo XV, en el umbral de una nueva edad de oro.

Pero en el caso del *Tirant lo Blanch* y de algunos otros libros, como *Questión de amor* o *La coronación de Gracisla*, lo que se manifiesta es algo matizadamente diferente: el derecho mismo del autor a la ficción, lo que podría bautizarse -parodiando el conocido libro de H. Bloom- como *ansiedad de ficción* de la caballería urbana en el otoño de la Edad Media.

Johan Huizinga explicó con lucidez cómo de los distintos caminos por los que se puede realizar la nostalgia de una vida más bella, la cultura de la tarda Edad Media transitó con mayor

delectación el de la ensoñación de la realidad, especialmente a través del romanticismo caballeresco: "Toda la vida aristocrática de la última Edad Media (...) es el intento de representar un sueño, siempre el mismo sueño, el sueño de los antiguos héroes y sabios, del caballero y la doncella, de los pastores sencillos y satisfechos de la vida". Por ello, entre la corte de Borgoña y la de la Florencia médica no hay una verdadera ruptura, y me temo que resulte muy simplificadora la contraposición del caballero romántico medieval, a lo Chevalier Bayard, con el condottiero renacentista, a lo Giovanni delle Bande Nere . Entre uno y otro Tirant lo Blanch sintetiza un programa puente que lleva de Amadís a Gonzalo Fernández de Córdoba. Una propuesta de profesionalización militar del caballero, que ha estudiado R. Beltrán (25).

En la corte borgoñona que abarca desde Philippe le Hardi a Charles le Téméraire y en la magnificencia de sus ritos, se expresa una y otra vez la quimera de una "reconquista" imposible de los lugares santos, y los gestos se multiplican después de 1543 y de la caída de Constantinopla. El más célebre de los fastos borgoñones, el que organizara en la ciudad de Lille el duque Philippe le Bon, a partir del 31 de enero de 1454, tuvo este referente histórico (26). Diversos banquetes de la nobleza prepararon el que culminó la serie, en el palacio ducal, y que comenzó con el desafío caballeresco de Adolphe de Ravenstein a cuantos se presentaran al banquete. Los fabulosos entremeses que lo adornaron, o el episodio de la Lamentación de la Santa Iglesia, encarnada nada menos que por Olivier de la Marche montado (montada) sobre un camello y vigilado (vigilada) por un gigante que representaba el poder del Turco, no constituyeron sino el aperitivo para el momento culminante, aquel en que el Rey de Armas, Toison d'Or, entró en la sala con un faisán vivo, sobre el que el Duque prestó juramento solemne sobre la reconquista de Constantinopla, juramento que, en el más puro estilo caballeresco, acababa enunciando el propósito de desafiar al Gran Turco "corps a corps", en combate singular. A los juramentos subsiguientes de todos los invitados, realizados a imagen y semejanza del del Duque, siguió un desfile de máscaras alegóricas, la consabida danza, la entrega de galardones por las justas, y todos los complementos habituales del fasto privado. Ni que decir tiene que estos célebres fastos no fueron causa de ninguna cruzada, pero justamente en la ficción que el deseo elabora se expresa mejor que de ningún otro modo lo que el fasto tiene de sublimación de los sueños que la realidad condena al fracaso.

Algo muy parecido ocurre en la novela *Curial i Güelfa*, en la que se realiza en la ficción lo que no pudo realizarse en la historia. El relato que Muntaner y Desclot hicieron sobre el desafío entre Charles d'Anjou y Pedro III de Aragón, y que nunca llegó a verificarse por el temor de Pedro

a una encerrona, aunque el rey aragonés, para dejar salvo su honor, se presentara de incógnito a la cita de Burdeos y así lo hiciera constar notarialmente, es transformado en el tan espectacular como ficticio torneo de Melun, que ocupa buena parte del libro II de la novela, y en el que la victoria acompaña a los aragoneses y a su rey, que es nombrado por sus adversarios como "el millor cavaller del mon".

Y la *Questión de amor* (1513), libro "la mayor parte" del cual es "historia verdadera" según su autor, y que elabora la crónica particular de la corte napolitana y de sus fastos entre los años 1508 y 1512, se escribe para servir por medio de la ficción los amores imposibles del caballero valenciano Jeroni Fenollet por Bona Sforza, hija de la desdichada duquesa de Milán y futura reina de Polonia. En la novela los personajes reales se transforman en personajes ficticios que a su vez representan una égloga pastoril, la llamada *Egloga de Torino*, en la que representan teatralmente lo que les sucede como personajes novelescos y, en última instancia, como personajes reales (27).

Y en la anónima *Coronación de la señora Gracisla*, editada por K. Whinnon (28), volvemos a encontrarnos con unos fastos novelescos inspirados probablemente en las fiestas de Londres de 1511, organizadas con ocasión de la llegada de la princesa Catalina de Aragón, futura esposa del futuro Enrique VIII, y con una probable novela en clave, a la manera de *Questión de amor*. El libro culmina con la coronación del caballero Ricardo, tras sus reiteradas victorias en justas y torneos, y lo que es más curioso, con la coronación de una dama, Gracisla, que entra en París amedrentada por la Fortuna, y sale tras vencer en el concurso de belleza sobre un carro triunfal de oro, acompañada de doscientos pajes, portando una divisa en que se proclama su triunfo frente a la Fortuna, y desfilando ante cien mil parisinos que le rinden tributo. Gracisla, como Tirant, llega con humildad a las fiestas, y sale de ellas coronada y triunfante (29), y como en el *Tirant*, la hipóbole empapa desfiles procesionales, justas y torneos, la coronación de la bella, momos, banquetes y danzas. Un castillo simbólico, edificado sobre doce elefantes, si bien no es comparable en desmesura a la roca del *Tirant*, cargaba a lomos cien estatuas de doncellas, que no es poco.

\* \* \*

Pero tal vez con mayor nitidez que en ninguno de estos libros se expresa en el *Tirant lo Blanch* la insoportable tensión entre ficción y crónica que vivió la caballería urbana del final de la Edad Media.

El héroe novelesco responde con precisión a los ensueños de su autor, un caballero valenciano que se ha pasado la vida escribiendo cartas de batalla para torneos imposibles (30); un caballero valenciano que se ha movido en la proximidad de reyes que encarnan a la perfección el espíritu de la caballería: el trágico Enrique VI de Inglaterra, aquel expectante rey Fernando de Portugal, o el protorenacentista Alfonso V de Aragón, que le llama "lo amat nostre, Mossen Johanot Martorell", y que sin embargo no ha podido participar como protagonista en ninguna de las grandes efemérides de su tiempo; un caballero valenciano cuya visita a la corte inglesa dejó en él tan imborrable melancolía que a partir de entonces utilizó siempre el nombre del Rey de Inglaterra para cobijar sus desafíos caballerescos, que se llenaba fácilmente la boca con los apellidos más encumbrados de Inglaterra, pero que sobre todo necesitó transponer su experiencia a la ficción. Transponerla primero en el *Guillem de Varoic*, y después en el *Tirant*, y transponerla erigiendo en protagonista a Guy de Warwick, el antepasado de Richard Beauchamp, conde de Warwick, tutor del rey Enrique, y más que probable protector de Martorell en Londres.

Nada expresa mejor el inextricable enredo de realidad y ficción que esta relación de Martorell con Beauchamp. Si el héroe novelesco, Guillem de Varoic, habita en una ermita cerca de Varoic, el legendario héroe épico Guy de Warwick habitó asimismo en una ermita, la Guy's Cliff, cerca de Warwick, que Richard Beauchamp, actual conde de Warwick, había recuperado y dotado generosamente para el culto, y que Martorell pudo conocer y visitar personalmente cuando personalmente conoció los estados de Warwick. Si el legendario Warwick había defendido al Emperador de Constantinopla, su descendiente histórico, Richard Beauchamp viajó a Palestina y Alemania siguiendo las rutas de Warwick, y ostentaba sobre su escudo las armas -un oso y un bastón- del héroe épico, y a su vez Martorell, que es protegido por Beauchamp, crea un héroe, Guillem de Varoic, que viaja a Palestina como Warwick y Beauchamp, y que vence a los franceses en Rouen, como Beauchamp (31).

Pero además crea a otro héroe, Tirant, que haciendo suyo el sueño de toda una época, acude a Constantinopla, para evitar su caída frente al Gran Turco, apenas seis o siete años después de que Constantinopla cayera irreversiblemente en manos infieles, negándose por tanto en la ficción a aceptar lo ocurrido en la historia, dándole la espalda a la historia, o mejor aún, tratando de rectificar aquello que sucedió pero que nunca debió suceder; un héroe que, por cierto, se inspira -como mostró Martí de Riquer- en una serie de héroes históricos como Roger de Flor, Joan Hunyadi o Pedro Vázquez de Saavedra, que tienen en común su conexión con la defensa de Constantinopla.

Ambos héroes de Martorell, Varoic y Tirant, no combaten ciertamente contra los enemigos que la historia enfrentó a Warwick y Beauchamp, es decir, daneses y franceses, sino que desplazan el sentido de su lucha a la guerra contra el infiel, moro o turco, tal y como los pontífices romanos de finales de la Edad Media y del Renacimiento incitaron a hacer una y otra vez, con dudosa convicción y escasa coherencia, todo hay que decirlo, a los príncipes cristianos; y Martorell pasa como sobre ascuas por encima de los conflictos de la corte inglesa, que estallarían de forma trágica en vida del propio caballero valenciano, hasta el punto de "cometer" la tremenda ironía histórica de llamar Duque de Lancaster al enemigo mortal del Duque de Lancaster (que era el propio rey Enrique), esto es, al Duque de York, como si al sintetizar en un solo personaje ficticio a los dos enemigos históricos quisiera conjurar su irremediable discordia.

Desde esta perspectiva cobran un relieve distinto las transformaciones que *Les festes d'Anglaterra* operan sobre el modelo histórico de las fiestas que se siguieron a las bodas de Enrique VI y Margarita de Anjou (32). Son transformaciones que convergen con las transformaciones que el conjunto de la novela opera sobre sus referentes históricos, transformaciones que expresan un vivir al borde mismo de las posibilidades de lo real en el caballero Martorell, su irrefrenable necesidad de ficción, ese doble impulso que le mueve a afirmarse en la realidad -frente a las fantásticas historias de los libros de caballerías- y a transferirse a sí mismo a la novela, como si en un momento dado de ese Otoño de la Edad Media algunas personalidades especialmente perceptivas hubieran experimentado como asfixiantes los límites de una biografía civil, tanto como irrespirables las libertades imaginativas de la literatura cortesana, y aspiraran con una lógica históricamente inédita a vivir a la vez el personaje civil y el héroe novelesco, la verdad y la ficción, la historia y su sueño, Joanot Martorell y Tirant lo Blanch.

**JOAN OLEZA**

**Universitat de València**

## **NOTAS**

(1). Para un esquema de diferenciación en etapas del fasto medieval véase J. Oleza, "Las transformaciones del fasto medieval", *Actas del Festival d'Elx. Teatre i música medieval*. Noviembre de 1990. En prensa.

- (2). Las disputas de los gremios por cuestiones de preeminencia, tan divertidamente contadas por Joanot Martorell, están bien documentados en el fasto medieval. Un ejemplo representativo puede encontrarse en la minuciosa documentación que describe la visita real del infante don Joan y de su recién estrenada esposa, D<sup>a</sup> Joana, a Valencia en 1373. En esta ocasión la disputa entre los gremios no sólo fue por la preeminencia en el desfile, sino también por las coincidencia competitiva en los entremeses -especialmente en el del dragón- y por la distribución entre los oficios de los escasos juglares que la ciudad pudo contratar. Véase la documentación en el útil F. Carreres Zacarés: *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo reino*. Vol II, Valencia, 1925, Documento nº IX (en realidad son múltiples documentos), pgs. 27-47.
- (3). E. Konigson, *L'espace théâtral médiéval*. París, CNRS, 1975, pg. 196.
- (4). T.R.Hart, "Comedy and Chivalry in *Tirant lo Blanch*", en A. Deyermond y I. Macpherson eds. *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516*. Liverpool U. P. 1989, pgs. 64-70.
- (5). Cito por la edición coordinada por A.G.Hauf, vol.I, València, Clàssics valencians, 1990.
- (6). G. Wickham, *Early English Stages, 1300-1660*. 3 vols. London, 1959, pg. 54.
- (7). Vid la documentación señalada en la nota 2.
- (8). En aquella alusión al "invencible cavaller Aquil.les" y a "les filles del rey Príam de Troia"(pg. 81).
- (9). Se trata de un espectáculo de 1389 presenciado y contado por Froissart en su crónica. Un análisis de este relato en Wickham, *op. cit.* pgs. 214-215.
- (10). M. García, "Les fêtes de cour dans le roman sentimental castillan", en VVAA, *La fête et l'écriture. Théâtre de Cour, Cour-théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987, pg. 35.
- (11). Wickham, *op. cit.*, pg. 21.
- (12). Bibliothèque Nationale de París, MS fr 2692.
- (13). Wickham, *op. cit.* pg. 362.
- (14). Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Revista de Occidente, 1967, 7<sup>a</sup> ed. pg. 121.
- (15). Huizinga, *idid.* pg. 400.
- (16). Martí de Riquer, *Aproximació al "Tirant lo Blanch"*. Barcelona, Quaderns Crema, 1990, pg. 107.

- (17). *Tirant*, LVII, 84. J. Corominas y J.A. Pascual señalan su aparición en Alfonso de Palencia, el Arcipreste de Talavera, Juan de Mena, y Nebrija. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico.*, Madrid, Gredos, vol. II, 1980, pg. 901.
- (18). J.M. Cacho ed, Garci Sánchez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, Madrid, Cátedra, 1987, vol I, pgs. 85-86
- (19). J.M. Cacho, pg. 88.
- (20). S. Roubaud, "Les fêtes dans les romans de chevalerie hispaniques", en J. Jacquot y E. Konigson eds. *Les fêtes de la Renaissance*, III, París, Eds. du CNRS, 1975, pgs. 313-340.
- (21). W.J. Entwistle, "Observacions sobre la dedicatòria i la primera part del Tirant lo Blanch", *Revista de Catalunya*, VII, 1927, 381-398.
- (22). En la doble perspectiva de establecer la comparación de las fiestas novelescas con las históricas y el papel de las fiestas novelescas en la cultura nobiliaria, se sitúa el excelente trabajo citado de S. Roubaud, antecedente del nuestro.
- (23). Tales son los casos, establecidos por Entwistle, de Bedford, Exeter, Constable, Northumberland, Salisbury, Stalford o Sir John Stuart.
- (24). La división de la novela en grupos de capítulos, titulados de acuerdo con su contenido temático, corresponde a Martí de Riquer en sus sucesivas ediciones del *Tirant*: Barcelona (1947), Barcelona (1970), Madrid (1974) en traducción castellana, Barcelona (1990) en valenciano y Barcelona (1990) en castellano.
- (25). R. Beltrán, *Tirant lo Blanch. Evolució i revolta en la novel·la de cavalleries*. Valencia, 1983.
- (26). Para un estudio de los fastos en la Corte de Borgoña y en especial del citado, vid. Ch. Commeaux, *La vie quotidienne en Bourgogne au temps des Ducs Valois, 1364-1497*. París, Hachette, 1979. Contiene numerosas referencias el libro citado de Huizinga, y maneja amplia documentación el también citado de Wickham. Puede consultarse además J. Heers, *Fête, jeux et joutes dans les sociétés de l'Occident à la fin du Moyen Age*. Montreal-París, 1982.
- (27). Para un estudio del fasto teatral en este libro, J. Oleza, "La corte, el amor, el teatro y la guerra", *Edad de Oro* (Madrid), nº V, 1986, pgs. 149-182.
- (28). K. Whinnon ed. *Dos opúsculos isabelinos. "La coronación de la señora Gracisla" (BN MS 22020) y Nicolás Núñez, "Cárcel de amor"*. Exeter, University, 1979.
- (29). Véase el estudio ya citado de M. García sobre los aspectos teatrales de esta obra.



(30). Cartas contra parientes y, por tanto, sus iguales, como Joan de Mompalau; cartas contra auténticos caballeros errantes, como Felip Boyl; cartas contra grandes señores que lo desprecian, como Gonzalo de Híjar. Véase a propósito de estas cartas y de los datos que siguen la documentación elaborada por Martí de Riquer en sucesivos estudios, el más reciente de los cuales es la *Aproximació*, citada en nota 16.

(31). Martí de Riquer supone que Martorell, además de las posibles fuentes orales, debió leer los libros que cita en la parte inglesa del *Tirant*, esto es, el *Guy de Warwick* prosificado, el *Arbre de batailles* y los estatutos de la Orden de la Jarretièrre, en un precioso códice que el yerno de Beauchamp, John Talbot, regaló a la reina con motivo de su boda. Martorell abandonó Inglaterra el año mismo en que moría Beauchamp: 1439.

(32). Las fiestas históricas fueron narradas en las *Croniques* de Monstrelet, Metayer, París, 1595, y han sido estudiadas parcialmente en relación con el *Tirant* por W.J.Entwistle, Martí de Riquer y S. Roubaud en sus trabajos ya citados. Falta sin embargo un estudio comparativo más minucioso y sistemático.