

MR

laSEMYR

SOCIEDAD DE ESTUDIOS
MEDIEVALES Y RENACENTISTAS

La publicación de este volumen se ha realizado con financiación de los Ministerios de Ciencia e Innovación (ref.: FFI2009-07488-E) y Economía y Competitividad (refs.: FFI2011-15728-E y FFI2012-32231 FEHTYCH-2), así como de la Universidad de Zaragoza (ref.: VI Congresos 2011-CICAIHR).

© De los textos, sus respectivos autores, 2014

© De la presente edición, la SEMYR, 2014

ISBN 978-84-941708-2-9

DL S.462-2013

Diseño de Alberto Montaner Frutos

Compuesto e impreso en

Nueva Graficesa, S. L.

(Salamanca)



ÍNDICE SUMARIO

DE LOS CAPÍTULOS QUE COMPRENDE LA PRESENTE OBRA



☛ PRESENTACIÓN, por Fernando Baños en nombre de la SEMYR.....	11
☛ <i>Conspectus siglorum</i>	15
☛ INTRODUCCIÓN, por Eva Lara y Alberto Montaner.....	17
¶ I. MAGIA, HECHICERÍA, BRUJERÍA: DESLINDE DE CONCEPTOS, por Alberto Montaner y Eva Lara.....	33
¶ II. TRATADOS REPROBATORIOS Y DISCURSOS ANTISUPERSTICIOSOS EN LA ESPAÑA DEL RENACIMIENTO, por M. ^a Jesús Zamora Calvo.....	185
¶ III. LETRAS DEL ENCANTO: LA INFLUENCIA DE LOS TRATADOS ANTISUPERSTICIOSOS EN LA LITERATURA HISPÁNICA DEL SIGLO XVI, por Alberto Ortiz.....	201
¶ IV. EL PACTO CON EL DIABLO EN LA LITERATURA HISPÁNICA DEL RENACIMIENTO, por Natalia Fernández.....	225
¶ V. «OJOS AYRADOS»: POÉTICA Y RETÓRICA DE LA BRUJERÍA, por Alberto Montaner y María Tausiet.....	255
¶ VI. MAGOS Y MAGIA, DE LAS ADAPTACIONES ARTÚRICAS CASTELLANAS A LOS LIBROS DE CABALLERÍAS, por Luzdivina Cuesta.....	325
¶ VII. HECHICERAS CELESTINESCAS Y NIGROMANTES EN LA LITERATURA DEL SIGLO XVI: ¿DE LA HECHICERA VENIDA A MÁS AL MAGO VENIDO A MENOS?, por Eva Lara.....	367

CVIII. EL UNIVERSO MÁGICO DE LAS NOVELAS PASTORILES, por Pilar Alonso	433
CIX. «HAN ESCRITO COSAS PRODIGIOSAS FUERA DE TODA VERDAD»: MAGIA Y MARAVILLA EN LA ÉPICA ESPAÑOLA DEL RENACIMIENTO, por Lara Vilà.....	465
CX. DE LA NOTICIA AL RELATO NOVELESCO: LA MAGIA EN EL DIÁLOGO Y LA MISCELÁNEA RENACENTISTAS, por Asunción Rallo.....	489
CXI. LAS ARTES ADIVINATORIAS EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DURANTE EL RENACIMIENTO: LOS LIBROS DE SUERTES, por Alberto Alonso Guardo	517
CXII. LOS GRIMORIOS Y RECETARIOS MÁGICOS: DEL MÍTICO SALOMÓN AL CLÉRIGO NIGROMANTE, por Roberto Morales.....	537
CXIII. RECETARIOS MÁGICOS MORISCOS: BREBAJES, TALISMANES Y CONJUROS ALJAMIADOS, por Pablo Roza	555
CXIV. LA CUEVA Y EL MAGO: SANTUARIOS CTÓNICOS EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO, por Robert Lima.....	579
CXV. DEL BRAZO ESCRIBIDOR AL LIBRO ESCRITO POR SANTA TERESA, O LA LETRA COMO TALISMÁN TERAPÉUTICO, por José Manuel Pedrosa.....	599
CXVI. SOBRE EL ALCANCE DEL «OCULTISMO» RENACENTISTA, por Alberto Montaner	627
☛ MAGIC IN THE SPANISH LITERATURE OF THE RENAISSANCE: A SUMMARY, by Alberto Montaner & Eva Lara	851
☛ BIBLIOGRAFÍA.....	855
☛ <i>Index figurarum que in hoc libro continentur</i>	931
☛ Tabla general de contenidos	943



Capítulo VI

Magos y magia, de las adaptaciones artúricas castellanas a los libros de caballerías

María Luzdivina Cuesta

Universidad de León*



ARIAS iniciativas editoriales y publicaciones han promovido en los últimos años un interés por los libros de caballerías desconocido anteriormente en el mundo de los estudios sobre literatura española. En los últimos veinte años hemos pasado de la práctica inexistencia de ediciones de libros de caballerías, fuera del *Amadís*, el *Tirante*,¹ los *Palmerines de Olivia* y de *Inglaterra*, el *Espejo de príncipes*, y pocos

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación FFI2009-11483: *Creación y desarrollo de una plataforma multimedia para la investigación en Cervantes y su época*. La autora pertenece al Instituto de Estudios Medievales de la Universidad de León.

¹ El *Tirant* se encuadra en la novela caballerescas catalana medieval, pero aunque es anterior al desarrollo del género de los libros de caballerías, posee rasgos que permitieron a impresor y lectores incorporarlo sin problemas a este. Lucía (1998a, 1998b y 2004c) defiende su pertenencia al «género editorial» de los libros de caballerías, entendido como una suma de las obras que se adscriben al género de los libros de caballerías propiamente dichos, más aquellas otras obras preexistentes, pertenecientes a la narrativa anterior de tipo caballeresco, que se publican con las mismas características formales, conformando con aquellos un género «editorial», definido por un modelo de presentación: en folio, a dos columnas, letra gótica, grabado de un caballero en portada, etc. Obviamente, hablar de «género editorial», e incluso, hasta cierto punto, de «libros de caballerías», implica una perspectiva diacrónica a la hora de clasificar las obras. En el momento en que se imprimieron los libros de caballerías, los rasgos que habían de diferenciarlos de otros géneros afines dentro del marco común de la narrativa caballerescas no podían ser todavía percibidos como constitutivos de un género diferente, y la misma existencia del «género editorial» es prueba de ello. El concepto de género editorial fue definido por Infantes (1989). En defensa del término «novela» aplicado a textos medievales, véase el artículo de Montaner (en prensa b), consultado por cortesía del autor, al que agradezco la atenta lectura de la primera versión de este artículo y sus lúcidas observaciones.

más, a la fácil lectura de la ya muy nutrida colección de Libros de Rocinante del CEC y de las ediciones electrónicas de libros de caballerías del *CHCR* proporcionada por el grupo de trabajo dirigido por Corfis (vol. I, 2005; vol. II, 2008), la consulta de las concordancias de muchos de ellos en el *CORDE* y la información recogida en la presentación, breves resúmenes, índices de personajes y bibliografía proporcionados por las utilísimas guías de lectura de los «Libros de Rocinante». El acceso a los textos ha tenido como consecuencia lógica un exponencial crecimiento de la bibliografía crítica existente, estimulada por el nuevo interés que el género despierta entre los estudiosos, acreditado por los varios congresos realizados en diversos países y por la celebración de los centenarios del *Quijote*, a su modo libro de caballerías también él (Lucía, 2002: 537-538), y del *Amadís*. La nueva valoración que el género recibe se fundamenta en un mejor conocimiento del conjunto de la producción y en la revisión de los peyorativos juicios críticos que mereció en el pasado, así como en el reconocimiento de su repercusión e importancia en la historia de la literatura española por las influencias recibidas y las ejercidas en otros géneros contemporáneos y posteriores y, en especial, en el nacimiento de la novela moderna, ya que constituye la base que sustenta el contraste realista del *Quijote*. En la realización de estudios más profundos y mejor documentados ha tenido fundamental repercusión la recopilación de un gran repertorio bibliográfico con breves reseñas de los trabajos, labor realizada por Eisenberg y Marín (2000) primero, y continuada después en la página web *Clarisel* en su base de datos *Amadís*, dependiente del Departamento de Filología Española de la Universidad de Zaragoza y, en particular, del Grupo de Investigación H34 del Gobierno de Aragón, dirigido por Juan Manuel Cacho Blecua. El repunte de los estudios caballerescos, puesto en evidencia por Carlos Alvar (2007) hace unos años, ha continuado si cabe con mayor vigor desde entonces.

1. MAGIA Y MARAVILLA

La importante presencia cuantitativa de la magia culta, aspecto extremadamente característico de los libros de caballerías con respecto a otros géneros² y origen, en buena parte (junto a su pretendida inmoralidad), de las apreciaciones negativas vertidas sobre ellos por los críticos coetáneos, desde Vives hasta Cervantes,³ ha sido objeto también de estudio e interés. Basta hojear los citados repertorios bibliográficos para que ello resulte evidente. No pretendo en este trabajo recordar todo lo dicho ya en torno al tema, ni convertir este artículo en una panorámica del estado que presenta en el momento actual el abordaje del estudio de la magia en los libros de caballerías. Tan solo destacaré, por constituir un trabajo fundamental y sistematizador, el valiosísimo libro de Mérida (2001) sobre la magia en el *Amadís*, fundamentado en las directri-

2 Resulta muy significativo el elevado número de motivos narrativos relacionados con aspectos mágicos censados por Bueno (2007), s. vv. *disease(s)*, *disenchant (to)*, *disenchantment(s)* (pp. 1013-1014), *enchanted*, *enchanter*, *enchantment(s)* (p. 1024), *magic*, *magically*, *magician* (pp. 1108-1114), *song(s)*, *soothsayer*, *sorcier*, *sorcery* (p. 1209), *spell* y *spirit(s)* (p. 1211), por citar solo los fundamentales.

3 Véase el extenso estudio de Sarmati (1996), que profundiza en los datos aportados ya por Menéndez Pelayo (1925: 458-459), Castro (1972: 60, n. 20) o Valbuena (1981: 110-111).

ces y el ejemplo de estudios dedicados a la investigación de la maravilla en la literatura francesa, es decir, los enfoques metodológicos, agudamente comentados y resumidos por Mérida, de Le Goff (1985) y, aplicado a la literatura artúrica, de Dubořt (1991).⁴

Este trabajo, sin embargo, por sus límites, no pretende abarcar sino una de las líneas establecidas por Le Goff para el estudio de lo maravilloso medieval: el de los orígenes y fuentes. Sin embargo, no se abordará lo maravilloso medieval, sino lo mágico, y no en el mundo medieval, sino únicamente en los libros de caballerías, es decir, en un aspecto del mundo, el literario, y dentro de él, en un género concreto que tiene su desarrollo en el siglo XVI a partir de unas raíces medievales, e incluso, dentro de este género, sus confluencias únicamente con otro, el de la narrativa artúrica en castellano. Cierto es que para advertir confluencias y divergencias entre ambos géneros será preciso efectuar, aun de forma somera, al análisis de los elementos mágicos presentes en estas obras. En su inventario de lo maravilloso medieval Le Goff distinguía: *a*) países y lugares, *b*) seres humanos y antropomorfos, *c*) animales, *d*) seres de naturaleza mixta, y *e*) objetos. Este esquema puede aplicarse igualmente al estudio de lo mágico en los libros de caballerías: lugares encantados, personas, semihumanos y animales encantados, objetos mágicos. Al ser la magia obra humana, entre las personas se encuentran los personajes que la efectúan: los magos. Será útil tener en cuenta también, aplicándola a lo mágico, la clasificación propuesta por Dubořt de la fenomenología de la maravilla, distinguiendo cuatro categorías: sucesos mágicos, conocimientos extraordinarios obtenidos por medios mágicos, seres mágicos y objetos producidos por arte mágico, aunque en este último caso hay que tener en cuenta que no siempre puede conocer el lector el origen o fabricación mágica de los objetos maravillosos que se presentan a su consideración.

Para perfilar mejor el ámbito de trabajo comenzaré por exponer el concepto de magia del que parto. Distingo, utilizando los conceptos de Le Goff para la clasificación de lo maravilloso, entre milagroso (*miraculosus*), mágico (*magicus*) y neutro o maravilloso puro (*mirabilis*), y en esa distinción, me sitúo en el ámbito de la magia, que es preternatural o transnatural⁵ en el sentido de que excede, o parece contradecir al menos, las leyes naturales, y es maravillosa porque suscita admiración y asombro. El término *mágico* restringe el campo significativo de >preternatural< y de >maravilloso<, mientras excluye totalmente el de >milagroso<. Al contrario de lo que sucede en el milagro, sus agentes no son santos, monjes, sacerdotes, ángeles, u otros ministros de lo sagrado; lo mágico no se debe a una actuación especial de Dios, ni se produce como

4 Otros estudios englobadores sobre la magia en los libros de caballería son los de Nasif (1992 y 2006), aunque en realidad aborda pocas obras; Esteban (2007), sobre el ciclo amadisiano; Hönig (2007), sobre magia femenina; Duce (2008), panorámico, y Sales (2004: 78-92), divulgativo, centrado en el personaje del mago.

5 Le Goff (1985:13) habla de sobrenatural cristiano para referirse a lo maravilloso cristiano o *miraculosus* y emplea *magicus* como sinónimo de lo sobrenatural satánico, maléfico, aunque reconoce que el término podía ser neutro para los hombres del Occidente medieval, por lo que en su vertiente de magia blanca se asimilaría a lo *mirabilis*. Sin embargo, de acuerdo con los teólogos y en el contexto de obras producidas por autores y para receptores de una cultura cristiana es más exacto hablar de *preternaturalis*, o, usando la terminología de Giordano Bruno en su *De magia* (ca. 1590), de *transnaturalis*, para lo que excede el ámbito de lo natural sin ser obra divina. Véase el deslinde de conceptos realizado por Montaner y Lara en el capítulo primero del presente volumen (particularmente, por lo que hace a este aspecto, el apartado 3.2).

consecuencia de oraciones o súplicas a la divinidad, ni tiene como finalidad la exaltación de la bondad y el poder divinos, aunque en ocasiones pueda estar al servicio de la Providencia y del bien. Lo milagroso tiene cabida en gran parte de la narrativa caballeresca medieval, como demuestran las obras recogidas en el códice escurialense h-I-13 editado por Zubillaga (2008) (el *Caballero Plácidas*, la *Estoria del rey Gillelme*, *Otas de Roma*) y otros relatos, como el *Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe* o la *Historia de Paris y Viana*; incluso en la materia artúrica (en las maravillas relacionadas con el Santo Grial), o en la materia de Francia (con las apariciones angélicas en el *Enrique fi de Oliva*). Entre las obras caballerescas originales del castellano, el *Libro del caballero Zifar* combina la inclusión de episodios milagrosos (salvación de Grima de manos de los piratas) con otros maravillosos (estancia de Roboán en las Islas Dotadas) y mágico-diabólicos (episodio del Caballero Atrevido y el Lago Solfáreo, figura 81). Sin embargo, los libros de caballerías, por lo general, apenas consienten la presencia de lo milagroso, si se exceptúa la rama «disidente» del género inaugurada por Ruy Páez de Ribera con el sexto libro de la serie amadisiana, el *Florisando*, en el que la magia se considera obra demoniaca, hasta el punto de presentar a Urganda como «clíentula» satánica (Esteban, 2007a: 195-198; García Ruiz, 2011)⁶ y continuada por el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz, y algunas obras un tanto excepcionales, relacionadas con la novela caballerescas breves, como el *Arderique*.

Para Le Goff, milagro y magia dependen de una segregación de lo maravilloso como sobrenatural divino o sobrenatural de origen diabólico, producida por la cristianización. Aunque esta dicotomía puede aplicarse muy bien a otros géneros, creo que no se adapta a aquel cuyo estudio me ocupa ahora. Cualquiera que lea los libros de caballerías es plenamente consciente de que los aspectos maravillosos del relato no pueden distribuirse únicamente en tres grupos de acontecimientos relacionados con Dios, con el Diablo, o de origen inexplicable, y de que muchos de ellos adoptan el estatus neutro de lo maravilloso puro a pesar de ser producto de magia obrada por magos; por ejemplo:

1. todas aquellas operaciones mágicas que caen en la órbita de lo que podríamos llamar «ilusionismo» o «prestidigitación» y que se basan en un engaño colectivo de los sentidos realizado no con propósitos malignos, sino de entretenimiento (Bognolo, 1994-1996; Guijarro Ceballos 1999b: 243);
2. todo lo que Cacho incluye dentro de la variedad de «lo maravilloso mecánico» (1991: 128);⁷
3. lo maravilloso alegórico, es decir, irrupciones de la magia que mediante el discurso del narrador o de los personajes se ponen al servicio de alegorías morales en el relato (Duce, 2008: 194-196)⁸

6 El término se retoma de *La Celestina*, véanse aquí mismo el segundo apartado del capítulo tercero, sobre la influencia literaria de los tratados antisupersticiosos, por Alberto Ortiz, y el quinto apartado del capítulo cuarto, dedicado al pacto diabólico, por Natalia Fernández.

7 En esta categoría se encuentran los autómatas estudiados por Alvar (2004) y Aguilar (2008), los jardines, fuentes e ingenios hidráulicos estudiados por Aguilar (2007 y 2010), el palacio tornante y otras arquitecturas mecánicas estudiadas por Gracia (1995), por ejemplo.

8 Los magos, haciendo uso de su saber y sus poderes construyen espacios maravillosos, habitados por personajes alegóricos producto de su magia, que los héroes deberán conquistar. Los ejemplos son muy numerosos. Duce alude al Castillo del Universo del *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva, construcción colaborativa de los tres magos principales de la obra mediante la cual cada uno pretende demostrar la superioridad de sus dioses, a la Casa de la Fortuna, del *Olivante de Laura* de Antonio de Torquemada, cuya conquista supone



FIGURA 81. El Caballero Atrevido en el Lago Solfáreo (ms. BnF Esp. 33, f. 86v).

Aunque la ideología de las obras es cristiana, no en todas ellas opera de forma eficiente la ortodoxia de lo sobrenatural desarrollada por la teología cristiana, al menos en el nivel explícito, y asistimos en los libros de caballerías a un planteamiento, por así decir, maniqueo de los magos, quienes, desde el punto de vista cristiano más ortodoxo, realizarían actividades cuando menos cuestionables,⁹ pero que serán presentados como buenos o malos en función del papel que desempeñen: bien ayudantes y protectores del héroe, o bien antagonistas suyos. Y ello sin que en esta división se establezca una línea clara entre los magos paganos y los magos cristianos. Considero, por tanto, que este estudio ha de centrarse en la descripción de sucesos y productos fruto de la actuación de un ser con poderes mágicos, preternaturales y maravillosos, pero no milagrosos, que actúa por motivaciones que le son propias y a iniciativa personal, excluyendo la maravilla admirable de origen inexplicable o ignoto.

penetrar en salas que reúnen personajes de ficción, históricos y alegóricos, y al Castillo Encantado de las Siete Venturas del *Florindo* de Fernando Basurto, donde el héroe se enfrenta a los siete pecados capitales. En cuanto a su función en la novela, estos personajes y lugares alegóricos se comportan, por lo general, igual que otros personajes y lugares encantados que carecen de carga alegórica: suponen una prueba que el protagonista ha de superar demostrando su valor y destreza con las armas.

⁹ Desde el punto de vista teológico se distingue entre una magia negra, demoniaca y maligna, fruto del pacto diabólico, y una magia blanca o natural, consistente en la manipulación de las cualidades ocultas de objetos, seres y fuerzas de la naturaleza, que en principio sería lícito practicar, pues dichas cualidades o poderes habrían sido otorgados por Dios y mediante el saber y el conocimiento podían ser usados por el hombre. Sin embargo, es difícil establecer una frontera clara entre la magia natural y la negra (Daxelmüller, 1993, trad. 1997: 23). Con anterioridad a los siglos XI-XII, los teólogos, siguiendo a san Agustín y a san Isidoro, rechazan todo tipo de prácticas mágicas por considerar que son supersticiosas, con la excepción de la astrología. A partir del siglo XII la tradición escolástica admite la magia ligada a la mecánica, así como la cósmica, la alquimia, la interpretación de los sueños y la profecía como revelación de Dios a personas escogidas. Es decir, poco a poco se va admitiendo una magia culta o científica. Véanse los resúmenes de *DCE*, pp.778-783, Mérida (2001:1-15) y *DGWE*, pp. 724-728; sobre las complejas relaciones entre magia y ciencia o arte / técnica, consúltense *DGWE*, pp. 741-747, y el § 3.3 del capítulo primero del presente volumen, redactado por Montaner y Lara, así como el penúltimo apartado del capítulo decimosexto, debido a Montaner.

Aunque la ideología de las obras es cristiana, no en todas ellas opera de forma eficiente la ortodoxia de lo sobrenatural desarrollada por la teología cristiana, al menos en el nivel explícito, y asistimos en los libros de caballerías a un planteamiento, por así

2. FUENTES Y SUSTRATOS

Cuando Menéndez Pelayo (1905: I, CXXVI) presentaba a los libros de caballerías como una planta exótica que por azar había florecido en las letras castellanas a pesar de estar caracterizadas estas por su contenido realista, apuntaba precisamente a la presencia de la magia en estas obras para atribuirle a la influencia de la literatura artúrica. El origen artúrico del género nunca ha sido cuestionado y el *Amadís* se etiqueta a menudo como neo-artúrico, aunque diversos investigadores han insistido en recordar que no es la única influencia que actúa de modo importante en la formación del género. En este sentido es fundamental la aportación, entre otros, de Pedro Cátedra (2007: 13-39), situando los libros de caballerías dentro del contexto de la literatura de ficción de fines del siglo XV y comienzos del XVI. En efecto, aunque el *Amadís* es reconocido unánimemente como obra fundacional del género, relegando como narración caballerescas medieval de estatus incierto al *Zifar*, que oscila en su adscripción genérica entre el regimiento de príncipes y la novela caballerescas medieval (Lucía, 2005), no es el único modelo que tuvieron presentes los autores de los primeros libros de caballerías (Lucía y Sales, 2008: 87-103, ofrecen un buen resumen) y, a medida que el tiempo transcurría, el género fue ganando complejidad en buena parte gracias a la influencia de otros géneros contemporáneos. Evidente es la influencia del género pastoril en los libros de Feliciano de Silva, o de tradiciones culturales anteriores que nunca fueron olvidadas,¹⁰ pero que con el Renacimiento acentúan su presencia literaria.¹¹ Con todo, el peso del *Amadís* sobre el género fue determinante, y mayor por el hecho de haber sido objeto de una larga serie de ediciones sucesivas, de forma que su influencia marca todo el siglo y no se hace sentir únicamente sobre los libros de caballerías de la primera época. Además, por sus numerosas continuaciones, algunas de ellas muy famosas por sus propios méritos, la serie amadisiana domina sobre otras, también abundantes, pero no tan prolíficas, como la de los *Palmerines* o los *Espejos*.

Así pues, a través del *Amadís* de Garci Rodríguez de Montalvo, como obra fundacional de los libros de caballerías, se transmiten a este género muchos de los rasgos de la literatura artúrica: tipos de personajes (el monarca, el mejor caballero del mundo, la reina amada por él, el mago, la encantadora, el gigante bondadoso, el gigante follón, el enano, el monstruo), tópicos (belleza de la dama, belleza y valor del caballero), esquemas estructurales (la exposición heroica, el sobrepujamiento del padre por el hijo), ideología amorosa y caballerescas, motivos (el combate singular, el don en blanco), cronotopos (el camino, la floresta, la corte, el castillo, la isla, poco tiempo después de Jesucristo, antes del rey Arturo), recursos narrativos (entrelazamiento, sus-

¹⁰ Basta recordar el revelador libro de Lewis (1932, reed. 1974) sobre el material clásico de la literatura artúrica. En los libros de caballerías a veces es difícil distinguir el origen de algunos elementos, que podrían proceder de varias tradiciones o de la confluencia de ellas: así sucede con el enfrentamiento del protagonista con el dragón (por ejemplo, Amadís con el Endriago), presente en las obras artúricas (Bestia Ladradora) y, antes, en la hagiografía (san Jorge, entre otros) y en la materia clásica (Jasón y el dragón que protege el vellocino de oro, Hércules contra el que custodia el huerto de las Hesperides, Perseo salvando a Andrómeda del monstruo).

¹¹ Varios estudios abordan la imitación de la materia clásica en los libros de caballerías, destacan do los de Marín (1998 y 2009), Aguilar (2004-2005), Pomer y Sales (2005), Sales (2006, 2009 y 2011).



FIGURA 82. *Lanzarote del Lago*
(ms. BNE 9611).

pensión)... ¿De dónde los toma Montalvo? Se admite generalmente que la influencia artúrica es obra del autor o autores (si pensamos en las sucesivas versiones) del *Amadís* reformado por el regidor medinés. Incluso se ha utilizado como argumento para distinguir si un episodio formaba parte o no del *Amadís* primitivo o si había sido o no modificado sensiblemente por Rodríguez de Montalvo, el que pudieran identificarse en él correspondencias con los relatos artúricos. Por ejemplo, con esta hipótesis distingue Avalle-Arce (1990: 354-355) como re-creados por el medinés diversos elementos de la gran batalla del libro IV entre los ejércitos del protagonista y su suegro. Y basándose en ella incluso supone cuáles serían los finales originales de distintos episodios de la obra perdida. El anónimo autor de la obra primitiva, desgraciadamente perdida casi en su totalidad,¹² conocía evidentemente muy bien la materia artúrica en

francés (Williams, 1909) y en latín (Suárez, 2006).

Sin embargo, no es esta la única vía por la que alcanza la influencia artúrica al *Amadís* renacentista. El análisis comparativo del episodio de la isla de la Torre Bermeja de la obra de Montalvo con el de la Isla del Ploto y la genealogía del personaje llamado Caballero Anciano del *Tristán* castellano de 1501 demuestran el conocimiento del *Tristán* en una versión castellana similar a la que transmiten las ediciones impresas entre 1501 y 1534, bien por parte del autor de la versión primitiva, bien por parte de Rodríguez de Montalvo (Cuesta, 2008). Es decir, podemos tener la seguridad de que las adaptaciones de la materia artúrica realizadas durante los últimos siglos de la Edad Media en castellano influyeron en la redacción del *Amadís*.

Las versiones castellanas de las obras artúricas han dejado un rastro de textos refundidos, adaptados y readaptados a las distintas sociedades y lectores (Cuesta, 1997b). Los conservados, todos ellos de fines del siglo XIV o ya del XV y XVI, acreditan la existencia de otras versiones perdidas, como la traducción realizada por Juan Vivas del ciclo del Grial en 1314. En el caso del *Tristán*, conservamos tres versiones distintas en contenidos e ideología, la última de las cuales dio lugar a una continuación original encuadrada dentro del género de los libros de caballerías: *El rey don Tristán el Joven*, impreso en 1534.¹³ En el caso del *Lanzarote*, existen dos versiones: una de

¹² Se trata de «unos breves fragmentos manuscritos de cuatro hojas diferentes publicados en 1957 por M. Rodríguez Moñino, pertenecientes al actual libro III» (Cacho, 1991: I, 67).

¹³ El *Cuento de Tristán* conservado en el ms. Vaticano 6428, los fragmentos del código de un *Tristán* castellano del siglo XV conservados en la BNE, publicados por Alvar y Lucía (1999), y el *Tristán* publicado por primera vez en 1501.

ellas se encuentra tan incompleta que apenas abarca tres capítulos,¹⁴ mientras el otro manuscrito (ms. BNE 9611; figura 82), que es del siglo XVI, aunque según advierte el *é* explicit copia otro medieval de 1414, transmite el segundo y tercer libros. Se conocen dos ediciones de *El Baladro del sabio Merlín* (figura 83), con variantes importantes entre ambas, y otras dos de *La Demanda del Santo Grial*.¹⁵ El comienzo del relato puede leerse además en otra versión diferente recogida en el manuscrito 1877 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca. El *Josep Abarimatia* se conserva en castellano únicamente en el códice misceláneo salmantino.¹⁶ Estas versiones del ciclo de la Post-Vulgata o *Roman du Graal* francés son fundamentales para la reconstrucción de este último en algunas de sus partes.¹⁷ Es decir, los testimonios castellanos de la materia artúrica manifiestan una personalidad propia que hace que no puedan ser considerados, en conjunto, ni traducciones ni obras originales, aunque algunos de ellos (o alguna de sus secciones) estén más cercanos a lo primero y otros más próximos a lo segundo (Cuesta, 1997b).

Los distintos textos proceden en unos casos de la Vulgata artúrica (el *Lanzarote*), en otros de la llamada Post-Vulgata artúrica o *Roman du Graal* (ms. de Salamanca, *Baladro* y *Demanda*), o del *Tristan en prose* en una versión diferente a las más difundidas y hasta ahora sin identificar, pero entre todos consiguen relatar la leyenda artúrica de forma más o menos completa: desde los orígenes del Grial, pasando por el nacimiento y coronación de Arturo, la restauración de la Mesa Redonda, los amoríos de Ginebra y Lanzarote y de Tristán e Iseo, las hazañas de ambos héroes, la búsqueda del Grial y su hallazgo por Galaz, hasta la muerte de Arturo con el fin de su mundo.

La fama de los personajes artúricos en el siglo XV excede los límites del género y desde los primeros años es frecuente encontrar referencias a ellos en la poesía cortesana, incluso con más asiduidad que a los personajes de la materia troyana. Si durante el siglo XV los manuscritos de las obras artúricas castellanas y las referencias poéticas a sus personajes atestiguan el conocimiento de esta materia (Cuesta, 1999) y hacen viable su influencia no solo sobre el *Amadís* primitivo, sino también sobre el de Rodríguez de Montalvo, en el siglo XVI las mismas u otras versiones artúricas son conocidas bien en forma manuscrita, bien en forma impresa. Especialmente en el primer tercio del siglo XVI, cuando el nuevo género se encuentra todavía en formación y su identidad está perfilándose en el marco del género mayor de la narrativa caballeresca, las semejanzas entre los relatos artúricos y los libros de caballerías debían percibirse con mayor intensidad, hasta el punto de ser recibidos como un todo y ofrecer

14 El contenido del fragmento denominado *Lançarote* en el ms. 1877 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca se corresponde argumentalmente, aunque de forma mucho más resumida, con lo narrado en la *Demanda* (391-416, pp. 313-323).

15 La del *Baladro* en 1498 y la edición conjunta de ambas obras como primera y segunda parte de una *Demanda* en 1535. Se conserva también la segunda parte de una edición de 1515 de la *Demanda*, habiéndose perdido la impresa en 1500.

16 El ms. 1877 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, anteriormente citado, es un códice misceláneo que incorpora tres obras artúricas copiadas hacia 1469-70: el *Josep Abarimatia*, la *Estoria de Merlín* (solo el comienzo) y un breve fragmento de un *Lanzarote*. Los fragmentos artúricos fueron editados por Pietsch (1924).

17 Un resumen puede encontrarse en Gracia (1996: 5-15) o en Lucía (1998c: 231-242).

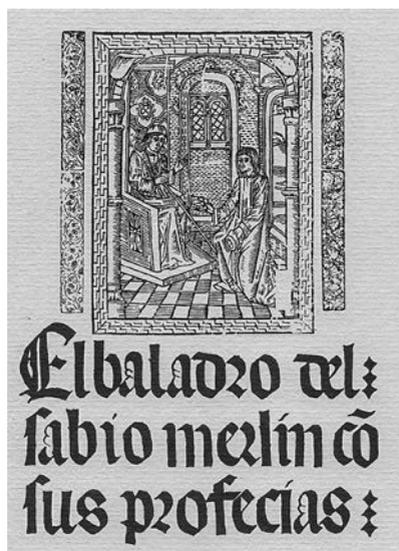


FIGURA 83. *Baladro del sabio Merlin* (1498).

a lectores, impresores y autores un horizonte de expectativas y un modelo de creación de ficción caballerescas similar. Ello motivó su inclusión en el «género editorial» de los libros de caballerías (sobre el cual, véase la nota 2) y colaboró para que su influencia en la formación del género, y especialmente en las obras publicadas en ese primer periodo, fuera notable. Por añadidura, en el caso del *Tristán de Leonís*, del que puede suponerse la existencia de diez ediciones entre 1501 y 1534, pocos lectores aficionados a la lectura de obras de ficción pudieron quedar sin conocerlo (y aún menos los aficionados a la literatura caballerescas), puesto que cada edición solía contar con 750 ejemplares y el índice de población alfabetizada era bajo. En el primer tercio del siglo XVI el *Tristán* compite sin desdoro con el *Amadís* (Cuesta, 1997a: 236).

Aunque de ningún modo puede considerarse la materia artúrica como la única fuente de inspiración de los autores de libros de caballerías para la creación de sus episodios maravillosos y mágicos (para los milagrosos, obviamente, tenían más abundante fuente de recursos en las colecciones de milagros y en la literatura hagiográfica, e incluso en la literatura caballerescas de tipo hagiográfico, como *El rey Gillelme*, *El caballero Plácidas* y demás relatos del ms. Escorialense h-I-13, ed. Zubillaga, 2008), es revelador comprobar en qué aspectos los libros de caballerías se separan del género de cuya transferencia al castellano y a la cultura de comienzos del siglo XVI son fruto.

Puesto que existen estudios pormenorizados y valiosos sobre la magia en el *Amadís* (Mérida, 2001), y sobre la comparación entre éste y los textos artúricos (Williams, 1909), este trabajo no se centra en esta obra, por muy relevante que haya sido en la configuración del género caballeresco. El objetivo de este estudio es discernir hasta qué punto la influencia de la magia artúrica sobre el género de los libros de caballerías puede explicarse sin recurrir a la hipótesis del conocimiento directo de los textos franceses, es decir, si la materia artúrica castellana puede dar cuenta suficientemente de los tópicos mágicos que invaden el género renacentista. En segundo lugar, ver cuál es el nivel de originalidad de los libros de caballerías en el tratamiento del tema de la magia, pues en principio habría de suponerse la existencia de importantes modificaciones en obras creadas para una sociedad y unos lectores varios siglos posteriores a los que apreciaran la primera literatura artúrica francesa, y si en esa transición ideológica la materia artúrica castellana que conservamos, fundamentalmente del siglo XV, supone un eslabón entre los textos franceses y el nuevo género.¹⁸ Tan ambiciosos objeti-

¹⁸ Recuérdesse que en el siglo XIII se produce un cambio de mentalidades y comienza la terrible obsesión por el diablo y entre 1318 y 1338 los Papas de Aviñón se encuentran muy preocupados por la nigromancia (Lara,

vos exceden seguramente las posibilidades de desarrollo que ofrece el marco de estas páginas, pero al menos estas supondrán un comienzo o punto de apoyo a estudios posteriores. En cualquier caso, las afirmaciones que aquí se hagan no podrán ser sino de tipo general, asumiendo el peligro de establecer generalidades en el tratamiento de la magia en dos géneros diferentes, el primero de los cuales deriva de la adaptación de las obras artúricas francesas, las cuales se encuadran a su vez en dos géneros, el del *roman courtois* y el del *roman en prose*, y el segundo de los cuales se desarrolla a lo largo de más de un siglo y abarca cuarenta y ocho títulos en la nómina restringida al género literario de Eisenberg y Marín (2000: 458-459), excluyendo las pertenecientes solo al «genero editorial».

3. LOS PERSONAJES HUMANOS Y ANTROPOMORFOS DEL ÁMBITO DE LO MARAVILLOSO

En la materia artúrica en castellano lo que Le Goff define como maravilloso neutro ha dejado paso a lo maravilloso cristianizado, bien diabólico, bien divino. Los personajes maravillosos de los *romans courtois* franceses han ido evolucionando y, salvo pocas excepciones, se alinean en el bando del mal, de lo diabólico, o al menos de lo ambivalente. Los libros de caballerías profundizan en el alejamiento de estos personajes del campo de lo maravilloso para aproximarlos bien al de la magia (las hadas artúricas dejan paso al tipo de la maga o la encantadora), bien al de lo infrecuente: así los gigantes oscilan entre su presentación como una variedad de seres de categoría similar a la de otras razas maravillosas, como los kinocéfanos, en las obras del primer periodo, y su consideración como humanos de talla fuera de lo común, más usual en las de la segunda mitad del siglo XVI.

3.1. Gigantes y enanos

Gigantes y enanos llegan a la literatura artúrica procedentes de la cultura celta, en la que su tamaño es indicio de su pertenencia al grupo de los seres sobrenaturales, al igual que las hadas y los caballeros-hada, habitantes del Otro Mundo celta, un mundo separado de Este Mundo por una barrera acuática (Patch, 1956, reed. 1983: 36-67). Aunque en la literatura artúrica francesa han perdido en parte ese carácter sobrenatural al insertarse en un contexto cristianizado, lo que permite a MacKillop (1998: 161a) analizar a los enanos como «non-fairy dwarfs» y a los gigantes como «men and women of great size» dotados de «enormous strength and stature» (p.

2010: 92, y véase aquí el § 2.3.2 del capítulo XVI). En cuanto a las actuaciones de la Inquisición en la Península, se limitan a la Corona de Aragón y de forma poco activa, aunque la situación de las brujas empeoró a partir de 1424. La primera condena a la hoguera se produce en 1498 y es sobre todo a partir de 1517 cuando comienza la persecución. Los magos y nigromantes, mucho mejor vistos que hechiceras y brujas, corrieron mejor suerte. En total la Inquisición procesa a trece hombres y treinta mujeres en el siglo XVI (Lara, 2010: 93-94). Por otra parte, la legislación hispánica actuaba contra la magia desde mucho antes y de forma más dura, como se advierte en el *Fuero Juzgo* y las *Partidas* de Alfonso X (Lara, 2010: 89-90, y véanse aquí el § 2.3.1 del cap. I y el § 2.2 del cap. XVI). La literatura reflejará la diferente consideración cultural de la magia en los contextos de los que surgen el *roman courtois* y el *roman en prose* artúricos franceses (siglos XII y XIII), la literatura artúrica castellana (siglos XIV-XV) y los libros de caballerías (siglo XVI).



FIGURA 84. El rey Arturo contra el gigante.

maravilloso queda reducido a su fuerza y estatura admirable, que sobrepasa la talla habitual, pero no exceden en demasía las de un caballero membrudo y alto (figura 85), ya que para ensalzar a algún personaje se usan a veces expresiones del tipo «parecía gigante» (por ejemplo, el caballero Brontanar, que «para yayán le faltava muy poco», del *Olivante de Laura* de Antonio de Torquemada, III, 7, p. 766). A pesar de esa ausencia de rasgos mágicos, los libros de caballerías suelen incorporarlos al grupo de los personajes malvados mediante su caracterización como desmesurados, soberbios e idólatras anti-cristianos, que se niegan a renunciar a su fe y sacrifican la vida de quienes llegan a sus islas (Cuesta, 2001 y 2005: 328-329; Martín, 2006; Lucía, 2004b). En esto imitan principalmente el relato relativo a la llegada de José de Arimatea a Gran Bretaña y su martirio a manos del gigante señor de la isla del Ploto, que aparece incorporado al *Tristán de Leónis* (21, p. 48). El modelo de gigante idólatra y cruel deriva hacia lo monstruoso y lo diabólico (el Endriago del *Amadis* o el Cervífero del *Polindo*), y se relaciona con el salvaje o el sagitario (*Tristán el Joven* y *Flor de caballerías*) (Lucía, 2004b). Es esa relación con la esfera del mal lo que permite que los personajes de esta naturaleza se encuentren relacionados con frecuencia con la magia, como sucede con la vellosa Malatria y la sabia Obelia del *Polindo* (40, pp. 119-120 y 70, p. 199), o Eutropa, «muy gran sabidora en las artes de encantamento», del *Palmerín de Inglaterra* (I, 2, p. 10), todas ellas enemigas del héroe, en el que intentan vengar, con sus encantamientos, las muertes que éste ha producido en su linaje. De la misma ralea es el gigante Malabrundo, «que junto con ser cruel era encantador», que usa la magia para vengarse con sus artes por la muerte de su prima cohermana la reina Maguncia (*Quijote*, II, 49, p. 947).

252a; figura 84), conservan sin embargo numerosos indicios de ese origen: los primeros enuncian profecías (motivo M301.22 (G) de Guerreau-Jalabert, 1992) y los segundos poseen capacidades sobrehumanas, son señores de islas, transgreden el orden natural con el incesto y la antropofagia y son temibles y crueles (Baumgartner, 1985: 11).

En los libros de caballerías los gigantes y los enanos son comprendidos como seres extraordinarios, pero humanos, de estatura excepcionalmente gigantesca o pequeña. En el caso de los gigantes este cambio empieza a producirse ya en la materia artúrica castellana, donde, al igual que en los libros de caballerías, se les presenta generalmente como habitantes de territorios insulares, aunque ello ya no indica su consideración

como seres del Otro mundo. Su carácter

Sin embargo, no todos los gigantes son malvados: hay excepciones, tanto en la literatura artúrica como en los libros de caballerías. En la primera es famoso el personaje de Galeote, amigo íntimo de Lanzarote que, a pesar de ser un semi-gigante (es hijo de la Bella Giganta y un caballero humano), se caracteriza por su caballerosidad, heroísmo, cortesía y generosidad.¹⁹ En el *Lanzarote* castellano, los únicos rasgos maravillosos que le acompañan son haber sufrido un sueño profético que no consigue interpretar por sí mismo y que anuncia su muerte y la tumba en la que yace enterrado, vigilado por cuatro caballeros para que Lanzarote no se lleve su cuerpo como ha profetizado la Doncella del Lago (*Lanzarote*, 29-32, pp. 21-23, y 152, pp. 218-220). Entre los del *Amadís*, el gigante señor de la Torre Bermeja, diseñado sobre Galeote, muestra las mismas características y será el modelo de los escasos jayanes corteses de los libros de caballerías (Cuesta, 2008), como, por ejemplo, Dramusiando, «muy noble de condición» (*Palmerín de Inglaterra*, I, 2, p. 11) o los hermosos y comedidos gigantes de *Flor de caballerías* analizados por Campos (2009). La abundancia de gigantes soberbios en los libros de caballerías justifica, sin embargo, sobradamente la opinión y fantasías de don Quijote (por ejemplo, en el famosísimo episodio de los molinos de viento de *Quijote* I, 8), o en el de los cueros o pellejos de vino, *Quijote* I, 36) y las invenciones de otros personajes para engañarle (la historia de la princesa Micomicona, *Quijote* I, 30, o la historia de la Dueña Dolorida y el gigante encantador Malambruno, *Quijote* II, 39).

Los enanos, por su deformidad, se asocian igualmente con lo maravilloso. En la literatura artúrica castellana, como ya sucedía en el *roman courtois* (por ejemplo, en el *Tristan* de Béroul, vv. 320-572, o el *Lancelot* de Chrétien, vv. 314-458), aparecen alguna vez como adivinos con poderes proféticos (Guerreau-Jalabert, 2002: motivo M 301.22 (G)). Martineau (2003) clasificó a los enanos artúricos en caballeros andantes y acompañantes de caballeros andantes, dependiendo de su clase social. Como destaca Sales (2004: 92-98), en los libros de caballerías no suelen tener nombre propio, excepto aquellos que sobresalen por su clase social elevada. La mayoría de los enanos



FIGURA 85. Amadís y el gigante Ardán.

19 Galeote, como es bien sabido, es uno de los personajes principales del *Lanzarote* artúrico francés (Fapier 1963-1964), e interviene en numerosos capítulos del *Lanzarote* castellano conservado en el ms. 9611 de la Biblioteca Nacional de Madrid (vid. *Lanzarote del Lago*, caps. 1-11, 23-46, 54-61, etc.), donde se relata su amistad con el protagonista, su intervención en varias aventuras que suceden en la corte de Arturo y, finalmente, su muerte y se habla de su sepultura. Sobre este personaje, vid. Alvar (1991b: 178-179), bajo «Galahot», donde indica también una nutrida lista de obras en las que interviene este personaje, que aparece incluso en la *Divina Comedia* y en el *Decamerón*. Galeote es el paradigma del gigante cortés en la ficción artúrica francesa, sin ser el único (Guerreau-Jalabert, 1992: motivo F531. 5.1.0.1 (B)).

pertenecen al grupo de los villanos y, como rastro de su primitiva vinculación con lo maravilloso, sirven a algún mago o maga (como el enano de la sabia Belonia en el *Belianís*, II, 11, p.87) o acompañan a algún caballero, lo que podría relacionarse más bien con su papel de bardos cortesanos en la tradición céltica. Tampoco es inhabitual que muestren un comportamiento traicionero, rasgo que remite a sus antecedentes artúricos franceses en verso (*Clarís, Lanzelot e Yvain* de Chrétien, *Tristan* de Béroul y de Thomas, *Continuation de Perceval* de Gerbert de Montreuil; Guerreau-Jalabert, 1992: motivos F_{451.5.2}, K₂₂₇₇) y que conservan las obras artúricas castellanas. Por lo general, tanto en los relatos artúricos castellanos como en los libros de caballerías, suelen aparecer como servidores de los reyes o de sus hijas, o de otras damas: el rey Mares de Cornualles tiene uno y el rey Feremondo otro, que después usa su hija como mensajero amoroso; la Dueña del Lago del Espina también envía a su enano como emisario para concertar una cita con el héroe (*Tristán de Leonís*, 4, p. 15; 6, p. 20, y 14, p. 34). Estos enanos cortesanos son a veces de alta cuna. Más raros son los que se mencionan como acompañantes transitorios de algún caballero (Lanzarote es transportado por uno en la famosa carreta, *Lanzarote*, 144, p. 132), o conducen a este a alguna aventura (*Lanzarote*, 268, p. 341).

En el *Amadís*, el segundo escudero del protagonista es un enano. Aunque se trata de un personaje positivo, su papel en la obra, si bien involuntariamente, redundan en un mal suceso para el héroe, pues por culpa de sus imprudentes palabras da lugar a que Oriana crea infiel al caballero y lo destierre de su presencia, provocando casi su muerte de dolor. Don Brianel tiene por escudero a un enano en el *Belianís*. En el *Primal León* abundan los enanos sobremanera: el héroe tiene un enano, otro enano toca maravillosamente un cuerno en un paso de armas (4, p. 10), Arnedos se hace acompañar de un enano y su escudero cuando parte en busca de aventuras (20, p. 45) y hay muchos otros que intervienen de una forma u otra en el relato, resaltándose siempre su deformidad y fealdad. Palmerín usa a su enano Urbanil como mensajero amoroso (*Palmerín de Olivia*, 32, p. 76) y Polinarda le pide que se convierta en vasallo suyo (51, p. 115). Más tarde el lector sabrá que el padre de Urbanil es un caballero viejo muy pobre y que tiene una hermana enana como él (116, p. 251). En el *Lisuarte de Grecia* (43, p. 86-87) otro enano lleva el desafío de un caballero a la corte real. A Floriseo, el enano de la reina le sugiere cómo disimular mejor sus entrevistas nocturnas (*Floriseo*, 35, p. 240). La princesa Claridiana viaja en un carro triunfal maravilloso, tirado por unicornios guiados por enanos (*Espejo I*, II, 21, vol. III, p. 178). Ninguno de estos personajes efectúa una actividad mágica.

En todo caso, si los gigantes son imprescindibles en las producciones del género y llegan a ser tan tópicos que don Quijote no puede evitar recordarlos reiteradamente, no sucede del mismo modo con los enanos, cuyo papel queda bastante disminuido, de forma que parecen personajes destinados únicamente a adornar el relato y añadir un detalle realista a las cortes en que se desarrolla la acción, en las que este tipo de personajes eran frecuentes. Los enanos actúan más como acompañantes o mensajeros (en el *Quijote I*, 21, p. 230, se los recuerda con este papel, que desempeñan también las doncellas y escuderos), que como generadores de aventuras mágicas y no revisten, por

lo general, ningún rasgo mágico, mientras los gigantes conservan al menos su relación con las islas y su paganismo como restos de su pertenencia al orden de la maravilla.

3.2. *Hadas, doncellas encantadoras y magas: entre personajes antagonistas y auxiliares*

Alvar (1991a: 22-23) señala que durante la Edad Media, «parece clara una cierta tendencia a identificar las cualidades y virtudes mágicas con el sexo femenino, y en general, se trata de “mujeres bellas, libres y de noble familia”, al menos así lo hace pensar su porte y su actitud».²⁰ Las hadas, como seres del Otro Mundo celta, están presentes en los *lais* artúricos y se encuentran representadas por la Dama del Lago en los grandes ciclos en prosa, donde su naturaleza es mucho más indefinida (Harf-Lancner, 2003), especialmente desde que en el *Lancelot* en prosa aparece por primera vez la identificación entre la Dama del Lago y Viviana o Niviana (figuras 86 y 87). La confusión se acentúa en la materia artúrica en castellano: en el *Lanzarote* no se ofrecen datos suficientes para poder deducir si la Dama del Lago es un personaje humano con poderes mágicos o bien un ser sobrenatural, pues apenas aparece sino bajo la forma de una mención casual, mientras que en el *Baladro* se identifica este personaje con el de la humana Nemina. Tanto Morgana como la Dama del Lago sufren en el *Baladro* y *Demanda* castellanos una evolución que las aleja de la figura del hada celta para caracterizarlas como mujeres doctas según los presupuestos de la literatura misógina medieval (Zorrilla, 2005). El hada Melusina, en la traducción al castellano de la obra francesa, la *Historia de la linda Melosina* de 1489, en contraste con las «hadas» artúricas, presenta ostensiblemente una naturaleza inhumana y características que la diferencian netamente, incluso en el aspecto físico, de una mujer.

Las hadas han desaparecido casi por completo del género de los libros de caballerías. Las tres hermanas protectoras de Palmerín de Olivia en la obra que lleva su nombre reciben el título de hadas de la montaña Artifaria, pero poco después se aclara que son las hijas de un caballero: son humanas y su magia se debe a sus conocimientos, sin que esa denominación refleje un origen sobrenatural (Hönig, 2007: 289). Las Hadas de la Fuente Clara del *Polindo* son llamadas así, según comenta el narrador, por ser tres hermanas «grandes sabidoras en las artes mágicas» (7, p. 26), sin que ello suponga que se les atribuya en el texto una naturaleza distinta de la puramente humana.

Si existe un personaje característico de la materia artúrica y diferenciador respecto a otras materias novelescas medievales centradas en la figura del caballero, como la de la Antigüedad o la de Francia, en la que aparecen personajes que usan la magia con propósitos criminales (Tomillas en el *Enrique fi de Oliva*, con su carta y anillo encantados, o la malvada abuela del *Caballero del Cisne*, capaz de transformar en aves a sus propios nietos) es sin duda el del mago o maga benéficos y protectores. Hacia la maga derivan las hadas artúricas en los ciclos en prosa. El hada Morgana de los relatos artúricos castellanos medievales es plenamente humana: nacida del matrimonio de

²⁰ La relación entre mujer y magia desde la Antigüedad a nuestros días ha sido puesta de relieve por Caro Baroja (1987: 39-43). Mérida (2004: 420-423) demuestra con porcentajes que fueron mujeres la inmensa mayoría de los procesados por brujería en Europa.



FIGURA 86. La maga Viviana.

Ygerna y el duque de Cornualles, es hermanastra del rey Arturo. Su capacidad mágica ha sido objeto de aprendizaje y constituye un arte o saber práctico que le permite conocer el pasado, aunque esté oculto, y el futuro. Por ello sabe de los amores adúlteros de Ginebra y Lanzarote incluso antes de que éstos se consumen e intenta avisar al marido engañado varias veces. En el *Tristán de Leonís* castellano se recogen dos de estos infructuosos intentos: una copa de la que no pueden beber las adúlteras va camino de la corte de Arturo cuando un caballero la desvía hacia la corte del rey Marco de Cornualles, donde no ocasiona menos problemas; un escudo partido, que se arreglará mágicamente

cuando la dama y el caballero en él representados consumen su amor, tiene el mismo destino, pero es igualmente desviado (*Tristán*, 18, p. 44 y 33, pp. 72-73). El motivo de su enemistad con Ginebra se explica en el *Lanzarote* (129, p. 99) y tiene su origen en el temperamento lujurioso de la maga, determinado por la constelación en la que nació. Se le conoce al menos un amante e intenta convertir en tales a Lanzarote y a Tristán. Aunque estas pretensiones no son tan evidentes ni están tan desarrolladas como en los textos artúricos franceses, alcanzan una importancia relativa en las versiones castellanas. Como personaje es ambivalente: tan pronto favorece al rey como conspira para asesinarlo, a pesar de que se trata de su propio hermano. Sin embargo, finalmente lo recoge moribundo para llevarlo a Ávalon. Predomina, a pesar de ello, su carácter negativo. Impresión a la que contribuía mucho más, sin duda, para el lector medieval, su carácter lujurioso y caprichoso. El análisis de la evolución del personaje desde la *Vita Merlini* a los textos castellanos revela que Morgana pasa de ser un hada benefactora y curandera a una encantadora lujuriosa y demoníaca. Es una figura ambigua que hereda la tradición misógina medieval y cuyas contradicciones pueden explicarse por los «métodos de escritura y reescritura de los autores de novela artúrica» (Lendo, 2007: 70). La lujuria manifestada por Morgana se relaciona causalmente de forma explícita en el *Baladro* con el pacto diabólico. No en vano la hechicería, especialmente la femenina, conoció durante la Edad Media un enorme desarrollo, tanto en lo que se refiere al uso de filtros de amor como en cuanto a bebedizos destinados a aumentar, estimular o sostener la pasión sexual (Kieckhefer, 1991: 31-36) o, por el contrario, a anularla, en sus dos vertientes de magia natural basada en el conocimiento de las hierbas o el poder de las piedras (pp. 36-39) y de magia demoníaca (pp. 39-43).

Otro aspecto interesante de Morgana es que une a sus poderes mágicos su personalidad como señora de castillos y caballeros. No es frecuente, sin embargo, que aparezca en la corte y, cuando lo hace, lleva un propósito oculto: es una intrigante. Odia a Ginebra e intenta delatarla ante el rey enviando a la corte el anillo que la reina dio

a Lanzarote como prenda de amor y que quitó al caballero adormeciéndolo con un bebedizo, lo que evidencia su conocimiento de las hierbas (*Lanzarote*, 136, p. 112). Además construye lugares encantados, como el Valle de los Falsos Amadores (*Lanzarote*, 129, p. 95). Como hermana del rey, aporta otro rasgo a los futuros magos de los libros de caballerías: muchos de ellos serán de linaje regio, como la reina Julia o Lirgandeo en *Espejo I*, o la reina Zirfea en el *Amadís de Grecia*. Cervantes percibe este origen del mago como un rasgo característico de los libros de caballerías y lo incorpora a la historia de la princesa Micomicona, cuyo padre, el rey Tinacrio el Sabidor «fue muy docto en esto que llaman el arte mágica» (*Quijote*, I, 30, p. 347).

Pero la materia artúrica ofrece otro modelo de magia femenina: el representado por la maga protectora, afín al tradicional personaje del hada madrina del folclore popular, encarnado en la Doncella del Lago (figura 87), que recibe diversos nombres: Niviene, de donde proceden las variantes posteriores Nimu y Nina, pero en el *Baladro* se la denomina Nemina.²¹ Al igual que Morgana, también adquirió sus poderes mágicos mediante el aprendizaje de las enseñanzas de su maestro Merlín (Chora, 2009). Nemina no manifiesta la característica libertad sexual de las encantadoras artúricas y de Merlín (aunque de este último los textos castellanos revelan solo sus enamoramientos de Morgana y Nemina). A diferencia de Morgana, quien según el *Baladro* (227, p. 107) tiene relaciones sexuales y hasta un hijo con Merlín para lograr que le enseñe todo su saber, la Doncella del Lago se niega a corresponder al amor del sabio mago y lo encanta para librarse de su persecución amorosa (324-339, pp. 147-154).

La primera impresión que el lector tiene de Urganda, la maga del ciclo amadisiano, se atiene a la caracterización de la hechicera como mujer que goza de una libertad sexual prohibida a su sexo por las normas sociales y religiosas, una mujer independiente, autónoma, que no solo rige su vida, sino también la ajena, pues por sus conocimientos puede aconsejar a los demás personajes adelantándose a los acontecimientos (Maleval, 1995). Su poder la excluye del juicio moral al que no escaparía si fuese un personaje femenino ordinario. Regula un grupo femenino de mujeres sabias, con conocimientos mágicos menores, formado por sus sobrinas, que se muestran capaces de librar a Amadís de un encantamiento mortal actuando bajo sus indicaciones, o de lograr la curación de caballeros rescatados de la batalla, o de traducir la historia de Amadís para el regidor Rodríguez de Montalvo (Cuesta, 2007b: 563). A pesar de mantener



FIGURA 87. La Doncella o Dama del Lago.

21 Lacy (1986: 321 s. v. *Lady of the Lake*). Otra forma es Éviène, aunque la más habitual es Viviane; Niniana es el nombre por el que se introduce la entrada sobre el personaje en Alvar (1991b).

ese rasgo artúrico que definía a la encantadora como mujer libre que lograba el amor de los caballeros por medios mágicos y mantenía públicamente un amante, Urganda deriva, a medida que avanza el texto y presumiblemente la intervención de Garci Rodríguez de Montalvo sobre los materiales legados por el *Amadís* primitivo, hacia un estereotipo de mujer más convencional, que Mérida (2001: 341-342) identifica con el de la gran dama cortesana. Paralelamente el regidor medinés va convirtiendo a la maga en una intermediaria de la Divina providencia, de forma que las actuaciones de Urganda se identifican cada vez más como encaminadas a dar a conocer y proteger los designios divinos. El personaje muestra a lo largo de la obra una evolución a veces poco coherente en lo narrativo, pero muy coherente con el grado de intervención y la ideología del autor medinés de la remodelación que conocemos. Pero, probablemente, la Dama del Lago es la maga artúrica que pesa más en la configuración del personaje de Urganda como protectora de Amadís, aunque algunos rasgos, como la capacidad de transformación, recuerdan al mismo Merlín. La Dama o Doncella del Lago, cuyos inicios mágicos nos refiere el *Baladro*, es la protectora de Lanzarote del Lago desde su infancia. El *Lanzarote* castellano, aunque no incluye esos episodios, sí muestra otros en los que vela por su ahijado e incluso evita su suicidio (*Lanzarote*, 152, p. 219). Su papel de protectora se extiende a Arturo, a quien entrega la espada maravillosa Escalibor (*Baladro*, 177, p. 68).²² Es la maga casta, maternal y positiva, en oposición a la lujuriosa y maligna.

Las magas de los libros de caballerías van a oscilar también entre el modelo ofrecido por la Dama del Lago y por la Urganda de Montalvo como protectoras y ayudantes del héroe (la reina Julia en el *Espejo I*, Sargia la gran Sabidora en *El rey don Tristán el Joven*, Belonia en el *Belianís*) y el de magas oponentes que ofrecía la tradición artúrica no solo en el personaje de Morgana, sino en la de las múltiples encantadoras anónimas que retienen a los caballeros por medios mágicos en sus castillos o torres. El *Tristán de Leonís* castellano, sin necesidad de remontar a la literatura artúrica francesa, ofrece dos buenos ejemplos. Casi al inicio de la obra, el rey Meliadux, padre del protagonista, sale de caza y es cazado por una de estas encantadoras innominadas, la cual, por medios mágicos, hace que se olvide de su esposa embarazada. Sus caballeros consiguen rescatarlo siguiendo las indicaciones de Merlín, quien les señala la torre en la que habita junto a su raptora y obliga a decapitar a esta tras la conquista del lugar, pues dice que si no se hace así «por ventura lo encantará otra vez» (*Tristán*, 2, p. 10). La doncella encantadora, y con esa denominación se remarca su carácter de mujer soltera y su práctica de la magia, no es más que un personaje adyacente del que el lector lo ignora todo: su nombre, su figura o belleza, sus pensamientos, sus intenciones o motivaciones al raptar al rey, su familia o linaje, su posición social (aunque puede deducirse que, como dueña de la torre en la que habita, pertenece a la nobleza), incluso

22 Esta es la forma que recoge Alvar (1991: 151-153), que es la usada en francés antiguo. Hoy es más conocida por la forma inglesa Excalibur, hoy pronunciada [eks'kaləbər] (Lacy, 1988: 176; MacKillop, 1998: 197a). Sin embargo, la forma francesa y la latinización de Geoffrey de Montmouth, *Caliburnus* (citada por los tres autores citados y el que indico a continuación), indican que el acento original caía en la última sílaba. La forma céltica (galesa) que aparece en los *Mabinogi* es Caledfwlch [ka'ledvulx] (Maier, 1997: 55), más cercana a la prosodia inglesa.

si su naturaleza es plenamente humana, si cuenta con algún tipo de alianza diabólica o si se trata de un ser sobrenatural. Ningún indicio existe acerca de la procedencia de su magia: ¿es un saber?, ¿es una característica de su naturaleza?, ¿es un don?, ¿domina a los diablos? Son preguntas esenciales para establecer si nos encontramos ante una maga o ante un hada. El texto castellano no ofrece respuestas, aunque el aspecto maligno de su actuación, dominando la voluntad del rey, separándolo de sus súbditos y familia, es decir, rompiendo el orden social y el familiar, permite clasificarla como un ente perturbador del orden y, por ello, generador de aventura, entendiéndola como el proceso necesario para restaurarlo.

Más avanzado el relato encontramos una segunda doncella encantadora (*Tristán de Leonís*, 45, pp. 103-104). Esta recibe el apelativo de «Doncella del Arte», evidenciando mediante el nombre que recibe que sus poderes se deben a un saber aprendido. Pero el posterior desarrollo de la aventura permite cuestionar esta primera conclusión. Esta mujer, pues su naturaleza humana queda revelada por el hecho de tener tres hermanos caballeros, rapta al rey Arturo y lo lleva a su castillo, donde lo retiene con ayuda de los cincuenta caballeros que la sirven. Allí acude Tristán, avisado por una de esas doncellas andantes que también serán tan típicas y habituales en los libros de caballerías castellanos (Marín, 2007) y consigue capturar a la encantadora. Consecuencia de esta acción no es solo la liberación de Arturo, a quien la malvada mujer se proponía decapitar si no la convertía en su esposa, sino también los sorprendentes acontecimientos sobrenaturales que tienen lugar tras su decapitación, revelando la alianza diabólica de la encantadora y descubriendo el origen infernal de su poder: a la Doncella del Arte se la llevan los diablos y el castillo arde y desaparece convertido en humo. De dichos poderes, sin embargo, el texto castellano no nos muestra ninguno, pues ha retenido a Arturo por la fuerza y el rey es en todo momento consciente de su situación y dueño de su voluntad. Los personajes que contemplan la escena interpretan lo sucedido como un castigo divino. Solo su nombre relaciona a la doncella con las artes mágicas.

La doncella encantadora que rapta a algún caballero con amorosos propósitos es un personaje relativamente frecuente de los libros de caballerías: la maga Urganda, como Malfada (personaje del *Palmerín de Olivia* cuyo nombre remite tanto a los malos hados de la cultura clásica, pues es una renovada versión de Circe, como a su carácter de hada maléfica), Blanca Flor (*Arderique*) o Laciva (*Floriseo*), usan sus artes y encantamientos para seducir a los caballeros (Whitenack, 1993; Lucía y Sales, 2005). Entre las doncellas lujuriosas, una buena parte recurre a la magia como medio de lograr el amor del caballero, contribuyendo a presentar el requerimiento amoroso femenino como una transgresión (Aguilar, 2004). El caballero raptado suele ser el protagonista o bien uno de los personajes principales de la obra. En el *Floriseo* (II, 41-42, pp. 225-257), Laciva encanta al protagonista mediante la música; en el *Espejo I*, Lindaraja encanta al emperador Trebacio (I, 9, pp. 75-78); en el *Rey don Tristán el Joven*, con ayuda del diablo, pretende hacerlo la encantadora Florisdelfa (Camos, 1997). Se produce, sin embargo, una variante importante: mientras las doncellas encantadoras de la literatura artúrica tienen siempre un papel negativo y resultan

castigadas y, como hemos visto, a menudo incluso decapitadas, las de los libros de caballerías se dividen en dos grupos, uno claramente maligno, y otro más ambiguo. En el primer grupo se sitúan las magas o encantadoras declaradamente asociadas con el diablo, las cuales suelen sufrir la muerte, bien a sus propias manos como Florisdelfa (*Tristán el Joven* I, 47-49, pp. 250-256), bien como castigo efectuado por los representantes del orden o por el mismo héroe, como Blanca Flor y su tía, castigadas por el rey Héctor a ser públicamente quemadas en el *Arderique* (18, p. 197).

En el segundo grupo nos encontramos con grandes y poderosas magas enamoras, cuyo comportamiento se justifica en cierta medida por la fuerza de su pasión o por el destino de concebir un hijo del caballero protagonista: por ejemplo, en el *Primaleón* (152, p. 376-378), la sabia Nagancia atrae a su isla a Don Duardos con el objetivo de conseguir que su hija Argónida mantenga amores con él y conciba a su nieto Pompides.²³ El modelo artúrico que actúa en ese caso es el del encantamiento de Lanzarote por parte de la hija del rey Pelés para poder cumplir de esta forma su destino de concebir a Galaz. Lanzarote, cuyo amor a la reina Ginebra le hubiera impedido serle infiel, es adormecido con un vino encantado que engaña sus sentidos y le hace creer que la mujer con la que tiene relaciones sexuales es su amada. A la mañana siguiente se da cuenta de su error y quiere matar a la doncella que le ha hecho traicionar a su verdadero amor, pero se compadece de ella por su belleza (*Lanzarote*, 254-256, pp. 330-333). A diferencia de la piadosa madre de Galaz, que no es encantadora, pues ella es inocente del engaño y actúa únicamente con un objetivo generador, por lo que le basta una noche, muchas de las magas de los libros de caballerías no solo se proponen tener un hijo del héroe, sino que también están enamoradas y retienen al caballero por mucho tiempo, accediendo a liberarlo únicamente cuando algún suceso les obliga a ello. Así obra, por ejemplo, la sabia Laciva, cuyo nombre no puede ser más explícito,²⁴ en el *Floriseo*: encanta al protagonista durante un año (II, 52, p. 281), primero por venganza y luego por amor, teniendo un hijo de él. Otro posible modelo artúrico es el episodio del *Lanzarote* que refiere cómo Morgana y otras dos reinas, que eran «las dueñas del mundo que más savían de encantamientos [e] de caraturas», hechizan a Lanzarote para llevárselo prisionero a un castillo de forma que él no pueda rechazar su amor (*Lanzarote*, 238, p. 317).²⁵

23 Las aventuras de don Duardos en el *Primaleón* inspiran otra obra con enamoramiento mágico, el de la infanta Flérida, en la comedia de Gil Vicente titulada, justamente, *Don Duardos*, sobre la cual puede verse la nota 26 del capítulo séptimo, por Eva Lara.

24 El grupo culto *-sc-* se simplifica en *-c-* ante *e, i* por tener en este momento histórico un sonido /ts/ muy próximo al de /s/. La interdentalización de *ce, ci /tse, tsi/ > /θe, θi/* es un proceso que no estuvo realmente extendido antes de la segunda mitad del siglo XVII, como comenta Alarcos (1981: 272-274). El *CORDE* presenta la voz *laciva* usada como adjetivo, en cinco casos y cuatro documentos durante el siglo XVI, siempre con el significado de 'lasciva'.

25 Las magas son expertas, según el texto, en transformar el rostro. Se está refiriendo al poder de transformación del físico propio y ajeno, que constituye uno de los rasgos más usuales de los magos literarios, tanto en la narrativa artúrica (Merlín transforma al rey Úter y a sí mismo) como en los libros de caballerías (Urganda lleva el sobrenombre de «la Desconocida» por su capacidad de alterar su apariencia). *Caraturas* y *caratorias* se emplean también en el *Lanzarote* (151, p. 211 y 128, p. 93, respectivamente) y *caraturas* en el *Baladro del sabio Merlin* (153, p. 59), en pareja sinonímica con *encantamientos*. El *CORDE* recoge la voz *carátula* con el significado de 'careda o máscara para cubrir el rostro' en el *Universal vocabulario* de Alfonso de Palencia. Francisco

Pero no todas las magas oponentes del protagonista lo son por motivos de amor, aunque es evidente que los libros de caballerías privilegian el género femenino a la hora de presentar a los antagonistas mágicos. En las *Sergas* (5, p. 139, y 9, pp. 176-182), este papel es asumido por la hermana de Arcaláus, Arcabona (Sales, 2001), que se mueve por venganza, y a su muerte le sucede la maga Melía (101, pp. 557-558), oponente también de Lisuarte de Grecia (*Lisuarte*, 8, p. 27) aunque a causa de su religión. Zirfea es la enemiga de Amadís de Grecia por el mismo motivo (*Amadís de Grecia*, I, 27, p. 94). En el *Palmerín de Olivia* (74, pp. 159-160; 124, pp. 269-271) encontramos al hada Malfada; en el *Platir* (36, p. 168), a Galarta y a su hija Porpeya, «muy más sabia y cruel que la madre» (40, p. 187); en el *Claribalte* (49, p. 96), a Crisþia, monja de la Orden de Baco, sabia en las artes mágicas; en el *Baldo* (I, 28-30, pp. 101-104), a Dimanta; en el *Flosiseo* (I, 43-47, pp. 78-87, y II, 18-19, pp. 200-203), a Piromancia y a Bucarpia, amazona independiente y encantadora a la que el héroe obliga a casarse, convertirse al cristianismo y abandonar la magia contra su voluntad, lo que provoca su rebelión contra él; en el *Felixmarte* (I, 1, pp. 14-15), a Astrofonia; en el *Palmerín de Inglaterra* (I, 2, p. 10), a Eutropa, que actúa por venganza, como otras jayanas encantadoras; en el *Polindo* (40, pp. 119-120, y 70, p. 199), a Malatria y Obelia; en el *Espejo* II (II, 13, pp. 201-206), a la madre de los gigantes de las islas Belleas; en el *Olivante* (II, 25-28, pp. 521-549), a Zerisa, tía del jayán Rodamón...

En resumen, las encantadoras femeninas se dividen, tanto en la materia artúrica como en los libros de caballerías, entre aquellas que recogen las características del hada folclórica y las funciones de protectoras y ayudantes del héroe y aquellas otras que se convierten en oponentes, bien con el objetivo de lograr su amor contra su voluntad, en cuyo caso el mismo amor que sienten puede servir para recuperarlas para el bando del protagonista, bien con el de atentar contra su vida. En esta presentación ambigua de las magas femeninas no puede olvidarse la importancia de la influencia de las magas de la literatura clásica, con las figuras de Medea y Circe, ambas sucesivamente amantes, ayudantes y antagonistas de Jasón y Ulises.²⁶

de Quevedo lo incluye en su *Política de Dios* con el sentido metafórico de ‘engaño’ o ‘fingimiento’: «Ay otro peligro casi inevitable para los Príncipes, enmascarado de virtud, y desinterès, tan al vivo fingido, que ay pocos que le conozcan por quien es, y que no le admitan por lo que miente. Esto es, hombres que ni piden, ni reciben nada, porque aspiran a tomarlo todo. Judas fue el inventor de esta caratula» (p. 190).

²⁶ Ya se apuntó antes que la influencia clásica era reconocible en los libros de caballerías, que no dejan de ser fruto del Renacimiento, aunque esta se había dejado sentir mucho tiempo atrás sobre las obras inaugurales de la materia artúrica. En cuanto a la magia, Nasif (1992: 159-163) subraya los paralelismos entre los magos del *Amadís*, los magos artúricos y Palas Atenea, las sirenas, Calipso y Circe en la *Odisea*. La raíz clásica del personaje de Melía, que la aproxima a Casandra y Medea, ha sido resaltada por Bognolo (1997: 191). Sobre la importancia de Medea y Circe en la configuración de las ideas sobre la magia y la brujería en la cultura occidental, véase Mérida (2004: 21-45), Lara (2010: 34-43) y, aquí mismo, el apartado 1.3.2 del capítulo primero, por



FIGURA 88. El mago Merlín.

3.3. *El mago masculino*

Alvar (1991a: 22-23) indica que la identificación entre lo sobrenatural y lo femenino tiene por consecuencia la ausencia de personajes masculinos de características sobrenaturales (mejor, preternaturales) en la literatura medieval, fenómeno cuyas únicas excepciones de importancia son Merlín y sus descendientes literarios.

Merlín, el famoso mago de la literatura artúrica, alcanza un desarrollo particular en los textos castellanos que, procedentes de la versión llamada Post-Vulgata, conceden mayor importancia a los orígenes diabólicos del mago e incorporan el detalle de su condenación eterna. Merlín no es plenamente un ser humano. Nacido de una piadosa mujer, es fruto del pecado e hijo del diablo. El *Baladro del sabio Merlín* comienza la historia de su protagonista con el relato de la decisión de los diablos de engendrar un hijo en una mujer que sirva de puente entre ellos y el género humano al igual que Cristo conduce a la humanidad hacia Dios. Ante la imposibilidad de vencer la virtud de la futura madre del mago, atacan a sus familiares, llevándola a un único momento de desesperación que aprovecha uno de los malignos para entrar en ella. Sin embargo, los poderes proféticos, el conocimiento del pasado, del presente y del futuro, aunque le han sido otorgados al niño por su padre diablo, los posee por permisión de Dios, que premia así la virtud de su madre.²⁷ Su vellosidad, su rápido crecimiento (en diez meses parece un niño de diez años) y prematura madurez son indicios, para los demás personajes, de su media naturaleza diabólica (*Baladro*, 4-17, pp. 4-8).²⁸ Aunque en

Montaner y Lara. Sobre Circe y su influencia sobre las magas enamoradas de los libros de caballería trata Marín (2009). Medea es personaje, aunque accesorio o secundario, en muchos libros de caballerías, en los que se alude a sus libros o a los encantamientos que realizó en el pasado narrativo y que todavía perduran en su presente. Véanse, por ejemplo, el *Belianís* (I, 158) o el cap. 11 de la manuscrita *Quinta parte del Espejo de príncipes* (Lucia Megías, 2004a: 186). En el *Olivante de Laura* (7, p. 71) se compara explícitamente a la sabia maga Ypermea con Circe y Medea, a quienes supera en conocimientos.

²⁷ El diablo carece de la capacidad de conocer el futuro, que solo Dios posee. Por tanto, quienes acuden a él para realizar sus prácticas adivinatorias, no consiguen sino mentiras o sucesos probables. González (1998: 72) recuerda que la profecía es un don gratuito de Dios, mientras la magia es una técnica de iniciativa humana. El *Tristán el Joven* (I, caps. 48-49) refleja muy bien esta idea en el episodio de Florisdelfa, maga que convoca a un demonio familiar suyo para averiguar si el héroe está casado, es engañada por él y acaba suicidándose por desesperación cuando comprende que el futuro que creía seguro es imposible. Este personaje no practica la adivinación intuitiva o natural, única aceptable por la Iglesia, pero tampoco practica una adivinación artificial o inductiva, pues recurre para adivinar, no a unas técnicas, sino a la invocación directa al demonio. De acuerdo con el *Canon Episcopi* (siglos IX-X), la magia de las seguidoras de Diana (luego identificadas con las brujas) no es más que fantasía y quienes tienen tratos con el diablo son víctimas de un engaño (véanse aquí mismo los §§ 2.1.2 y 2.3.2 del capítulo primero). Durante el siglo XVI se dan tres posturas en torno a la realidad de los actos mágicos de origen diabólico: la de quienes aceptan el *Canon Episcopi* y consideran éstos un engaño del diablo a quienes lo invocan, la de quienes creen en la realidad del pacto diabólico y de los poderes otorgados por el diablo a sus fieles y la de quienes interpretan las confesiones de las brujas como producto de alucinaciones producidas por las drogas, por la tortura o por su propia debilidad mental (Lara, 2010: 72; cfr. la nota 69 del primer capítulo del presente volumen).

²⁸ El crecimiento acelerado es un motivo folclórico con numerosas variantes (Thompson, 1955-1958: motivo T615: *Supernatural growth*) y es característica de varios héroes épicos (por ejemplo, de Diyenís Akritis en la épica bizantina y aún más en su adaptación rusa antigua, el *Devgénievo Dejanie*, vid. Arrignon, 2002), aunque también se da ocasionalmente en los caballerescos (Bueno, 2007: 920, con remisiones a *Amadís*, III, 73, y *Primaleón*, II, 130). Por su parte, la madurez prematura enlaza con el tópico culto del *puer senex*. Sin embargo, en el *Baladro* estas características se presentan como consecuencia del origen diabólico de Merlín, pues por ellas permite Dios que se salve su madre del adulterio que le imputan. El crecimiento acelerado es característico

su trayectoria parece pesar más la educación recibida y la influencia de la herencia materna, lo que hace que se sitúe del lado del bien y proteja a Arturo, también comete actos condenables al dejarse dominar por las pasiones propias o ajenas. Por amistad con el rey Úter, y contra su propio criterio, acaba cediendo a sus



FIGURA 89. Merlín y Viviana.

deseos y haciendo uso de su magia para transformar la apariencia del rey y que con la apariencia de su esposo pueda dormir con Yguerna, todavía casada con el duque de Cornualles, convirtiéndola así en una mujer involuntariamente adúltera y al hijo que se engendra esa noche en un bastardo. Por su parte, la lujuria domina a Merlín. Aunque no se dice de forma explícita, la causa podría ser su linaje demoniaco, ya que, como se ha visto, existe una relación entre lujuria y pacto diabólico. Se enamora primero de Morgana, con quien llega a tener un hijo, y posteriormente, abandonado por aquella cuando ha obtenido su saber, de la Doncella del Lago, a quien a cambio de su amor enseña las artes mágicas. No usa la hechicería, sin embargo, para conseguir sus fines amorosos, sino que pretende conseguir su afecto a cambio de conocimientos, estrategia amorosa que se demostrará nefasta. Ella le encantaré, aprisionándole en una cueva, para librarse de su acoso. Precisamente la combinación del motivo del aprendizaje mágico con el del sabio engañado por una mujer será el aspecto más recordado de la historia de Merlín en los libros de caballerías posteriores (Gutiérrez, 2012). En el momento de su muerte Merlín alude a su propio origen diabólico y entrega su alma al diablo, diciendo: «ven e tomame, ca de ti vine por mi mala ventura, e a ti me quiero tornar; e soy tuyo desde el comienço, ca siempre fiz tus obras, ca yo no quiero ni amo sino a ti» (*Baladro*, 337, p. 153; Lendo, 2001, analiza el episodio, señalando los rasgos demoniacos, que son característicos de la versión castellana). Por ello, Merlín no es solo un mago. Sus conocimientos mágicos tienen un origen preternatural y maligno, aunque puedan ser enseñados y aprendidos. Es preciso recordar que los poderes de Merlín le vienen de su padre, y solo su capacidad profética procede de Dios. La cristianización de la cultura celta de la que surge esta figura del mago es cada vez más intensa, y la magia neutral de Merlín se torna oscura en los últimos capítulos del texto castellano. El final del *Baladro* ejemplifica la negativa actitud del autor ante la magia y su deseo de transmitir a sus lectores una enseñanza doctrinal que convierte al famoso profeta en uno de los condenados a los tormentos infernales. En la materia artúrica castellana, tal como demuestra el final de Merlín en el *Baladro*, la magia puede ser utilizada para el bien y puede obrar en ayuda de los protagonistas, pero en sí misma es

de los productos de las tierras ocultas bajo el Lago Solfáreo del *Libro del caballero Zifar* y, en consecuencia, el hijo del Caballero Atrevido, cuya madre es un diablo que recibe el nombre significativo de Señora de la Traición, también crece aceleradamente (Gracia, 1992).

mala y acaba llevando al mago a su eterna condenación. Esta visión condenatoria de la magia, sin embargo, no va a prevalecer en los libros de caballerías en su conjunto, que ofrecen magos buenos y malvados, aunque sí en una rama de ellos, inaugurada por Ruy Páez de Ribera con el sexto libro de la serie amadisiana, el *Florisando*, que tiende a eliminar los elementos mágicos, substituyéndolos por el poder de la oración y la penitencia. Esta tendencia, sin embargo, va a tener escasa continuidad y poca fortuna editorial.

La literatura artúrica castellana apenas ofrece otros modelos de magos masculinos fuera de Merlín. En el *Lanzarote*, por ejemplo, se citaban cinco grandes encantadoras (238, p. 317: Morgana, Sevilla, la Reina de Floresta, la reina de Norgales y la Dueña del Lago) y solo dos magos: Merlín y el clérigo hermano del rey Ban, que hizo el encantamiento de los caballeros y damas danzantes y el del ajedrez mágico (274-275, pp. 346-348),²⁹ que ya ha muerto. La *Demanda* (316, p. 280) incorpora otro mago masculino del pasado, Atanabos el encantador, que encanta el castillo de Corberic de manera «que ningún cavallero estraño que lo demandasse que no lo podría fallar», además de añadir el relato de la muerte del encantador del rey Pelles, que comienza a arder y es llevado por los diablos (205, p. 239). Sin embargo, estos personajes son, en el primer caso, una mera mención, y en el segundo, el protagonista de un episodio concreto que se extiende apenas por cuatro breves capítulos. Este último episodio es muy interesante por presentar el proceso mediante el cual el encantador se convierte en tal al realizar un pacto con el diablo mediante el cual, a cambio de su vasallaje, éste le entrega el conocimiento de la magia (202-204, pp. 238-239). La magia preserva aquí, a pesar de su origen demoniaco, el carácter de «ciencia» o saber, aunque sea un saber condenable y prohibido. En este caso es evidente la presentación del personaje como encantador, palabra con la que se le define, o hechicero, que ha cometido apostasía (véase el capítulo primero de este mismo volumen, debido a Montaner y Lara): siendo pagano y habiendo recibido el bautismo, promete al diablo «que sería su hombre si me mostrase cómo fuese rico [...] e yo le prometí que sería suyo, y él me mostró luego toda fuerça de encantamento que hombre mortal pueda saber» (p. 259).



FIGURA 90. El Caballero de la Rosa con los nigromantes.

²⁹ El texto refleja de este modo el hecho constatado de que los nigromantes eran generalmente clérigos, «porque sólo ellos tenían el conocimiento del latín y de los ritos, particularmente el del exorcismo, que eran necesarios para poder estudiar los libros de magia ritual y practicarla» (Nathan, 1997: 57). La relación de los clérigos letrados con las prácticas mágicas se indica también en *DCE*, pp. 781 y 1212. Para más detalles, véase abajo la nota 33, así como la nota 81 del capítulo primero y, en especial, el duodécimo capítulo, sobre grimorios y clérigos nigromantes, por Roberto Morales.

A diferencia de la materia artúrica castellana, los libros de caballerías, sin olvidar a Merlín, que va a intervenir como personaje en varios de ellos (*Espejo II* de Pedro de la Sierra, *Tercera y cuarta parte del Belianís*, *Baldo*, *Espejo de caballerías II*), presentan un elenco bastante más amplio de magos masculinos (figura 90). Se reflejaría así la asociación que la mentalidad de la época establece entre el género masculino y la magia culta, y el femenino y la magia popular, tal como defiende Lara (2010: 88). Puesto que tanto los magos como las magas de los libros de caballerías son, como se verá más abajo, cultos y muy leídos, y se atienen al modelo de la magia culta y no al de la brujería y hechicería del modelo popular, se produce un aumento de la presencia masculina en el campo de la magia, aunque ello no impida que en el conjunto siga predominando la magia femenina.

El modelo del mago de los libros de caballerías se encuentra, además, también en dos personajes amadisianos: Arcaláus y Apolidón. Aunque la importancia de la influencia de Merlín en los magos de los libros de caballerías no puede ser puesta en duda, como se desprende de la incorporación del famoso mago a muchos de ellos como un personaje más y, consecuentemente, por imitación de estos, al *Quijote* (Gutiérrez, 2010), en la obra fundacional del género el mago masculino más relevante no es un ayudante del héroe, sino un oponente, y combina rasgos de Merlín con otros de la Morgana artúrica. Como ella, intentará atentar contra la vida de su rey y fracasará; si ella roba la mágica vaina de Escalibor, él substituye, con ayuda de una intermediaria, las armas de Lisuarte por otras con el propósito de perjudicarle; ambos son señores de un castillo y poseen caballeros que están a sus órdenes; Morgana retiene en su castillo a Lanzarote, el mejor caballero de Arturo, contra su voluntad, Arcaláus apresa a Amadís, el mejor caballero de la corte de Lisuarte. Pero Morgana resulta todavía ambivalente en los relatos artúricos: apresa, pero no mata, a Lanzarote; tan pronto desea la muerte de su hermanastro Arturo como intenta salvar su precaria vida tras la batalla final. Sin embargo, en la obra de Montalvo, Arcaláus es totalmente malvado, aunque no es solamente un mago: su actuación oscila entre la de un caballero y la de un mago bastante disminuido en cuanto a sus poderes.³⁰ Sus hechos mágicos se limitan a la cámara encantada y a los regalos arteramente donados a Lisuarte, que este ha de devolver y que desaparecen entregados por la reina, incapaz de distinguir sueño y realidad (*Amadís*, I, 29, vol. I, pp. 518-522, y 31, vol. I, pp. 529-534; Cacho 1979: 157-163). En el ensueño de la reina Brisena el encantador hace una profecía que fracasa. Arcaláus no es capaz de ver el futuro: su profecía no es sino una suposición razonable sobre lo que ha de suceder.³¹ Para vencer a Lisuarte no se vale de la magia sino de la astucia, engañándole a través de la doncella para que abandone sus buenas armas por

30 Avallé-Arce (1990: 390-394) cree que ha sufrido una transmutación debida a la pluma de Montalvo, que ha podado y reducido la importancia del personaje del *Amadís* primitivo. Analiza la decadencia del mago a medida que avanza la obra. En el mismo sentido, véase Mérida (2001: 274-275) y Nasif (1992: 145): «Arcalaus, más que un hechicero, es un mal caballero que sabe un poco de magia. Su poder es pequeño y no puede compararse con el de Urganda. Este Encantador tiene todos los vicios del ser humano, todas sus debilidades; esto le hace uno de los personajes más interesantes y complejos de esta novela».

31 Es, por ello, un ejemplo de lo que González (1998: 69-70) denomina «incapacidad profética», característica debida a que es un representante de la mala magia que «no es profética, porque Dios no la hace tal debido a la ilicitud de sus fines».

**De como el sabio merlín di-
xo al rey meliadux que le traheria
a su hijo tristan.**



FIGURA 91. Merlín y el rey Meliadux.

Entre los ayudantes mágicos existen tanto mujeres como hombres (la Dama del Lago y Urganda, Merlín y Apolidón); en cuanto al oponente mágico, propone un mago masculino, Arcaláus, en lugar de la maga Morgana, pero pronto las aguas retornan a su cauce. Al ser substituido el mago agresor masculino Arcaláus por Arcabona y Melía en las *Sergas*, en el *Lisuarte de Grecia* esta anomalía se subsana mediante el protagonismo de otro sabio protector masculino, Alquife, que supera a Urganda en conocimientos e incluso asume la función de historiador (el mago cronista no será una excepción en el conjunto de los libros de caballerías, vid. Roubaud-Bénichou, 2000: 153-158). También en esto se aproxima a Merlín, que encarga a su maestro Blaysen la confección de un libro donde recoja todos los sucesos que él le va contando y se preocupa por el desarrollo del mismo. En cuanto a los magos masculinos ayudantes del héroe, Merlín ofrece un modelo suficiente para diseñar estos personajes, como protector y consejero de Arturo. Por ello es frecuente que en los libros de caballerías encontremos magos al lado de los reyes, como consejeros y ayudantes suyos (figura 91).

Un ejemplo de ello es Silfeno, mago protector del príncipe Ariobarzano (*Belianís*, II, 36, pp. 261-262), competidor amoroso y bélico del protagonista. La guerra entre su señor, el Gran Tártaro, y el soldán de Babilonia, a favor del cual pelea Belianís, le lleva a desarrollar una enemistad hacia el héroe, al que intentará matar por venganza personal (II, 435) (Cuesta, 2007a: 161-162). Como Merlín, es consejero del rey (II, 47, p. 359). Además es artífice de artilugios bélicos (prepara unas minas para derribar las murallas de Babilonia, II, 43, p. 333), y en momentos puntuales asume la

otras supuestamente encantadas y en realidad débiles. Lisuarte aparece ante el lector doblemente culpable por aceptar objetos encantados, en los que no debía confiar. Sin embargo, ninguno de esos objetos demuestra estar verdaderamente encantado. Los poderes de Arcaláus se encaminan a la pérdida de la consciencia al colocar a su oponente en un estado de ensoñación. Amadís en la cámara encantada había perdido el conocimiento: «Yo bien sentí cuando me él desarmó, mas todo me parecía como en sueños» (*Amadís*, I, 19, vol. I, p. 439). Al igual que Brisena, cree soñar. No se demuestra que sea capaz de realizar otro tipo de encantamientos y parece carecer de poderes como la transformación, la adivinación, la visión del futuro o la sanación.

El *Amadís* modifica la distribución de la materia artúrica en cuanto al género de los magos y a su papel respecto al héroe.

función de mensajero y de escriba, así como la de médico, preparando un bálsamo que cura de forma inmediata cualquier herida (II, 27, p. 206; 45, p. 346). Su condición de sabio se encuentra avalada también porque invoca y domina a los demonios mediante un libro, lo que revela su conexión diabólica (II, 48, p. 366).³² Adopta el aspecto de un viejo para perpetrar su más importante traición, por lo que posee la capacidad de la transformación (II, 54, p. 432), aunque antes se había disfrazado, para parecidos fines, de escudero (II, 36, p. 269), y puede hacerse invisible (II, 37, p. 277). En este caso la oposición del mago es política, se debe a las alianzas que ha establecido con los enemigos de los héroes, aunque acaba por convertirse en enemistad personal. Otro ejemplo de oponente mágico por motivos políticos es el sabio Dorión (*Belianis*, IV, 73-74, según Gallego, 2003: 64-65), quien perjudica de forma indirecta a Belianis y Belflorán al apoyar a su enemigo Adamantes.

Sin embargo, entre los magos masculinos que intentan dañar al héroe la motivación más frecuente, que comparten también las magas oponentes, es, precisamente, la venganza por alguna hazaña que el protagonista ha cometido ya o bien por algún hecho, perjudicial para el encantador, para su linaje, o para el caballero o rey al que sirve, que saben que va a ejecutar en el futuro. Esta última motivación, consecuencia de los poderes de adivinación del mago, es la que mueve a Frístón, protector del rival amoroso de Belianis de Grecia y, por ello, enemigo acérrimo del protagonista y de la maga que le ayuda. El *Belianis* es excepcional por la abundancia de oponentes mágicos del héroe, por el predominio del género masculino entre los magos, especialmente entre los malvados, y por incluir la lucha directa entre el héroe y el mago oponente (Belianis logra apresar al grifo en que se había transformado Frístón y despojarle de sus libros, con lo que pierde su poder, en *Belianis*, III, 10, según Gallego, 2003: 14). Sin embargo, en la mayor parte de los libros de caballerías el mago masculino tiene

32 Aunque el dominio de los demonios sea una de las capacidades atribuidas al sabio Salomón según las tradiciones judías y el tratado de magia *Clavicula Salomonis* sea un pseudoeπίgráfo salomónico que muestra cómo invocar a diversos espíritus, muchos de ellos malignos (Hirsch *et alii*, 1901-1906), la invocación a los diablos es considerada por la mayor parte de los teólogos de la época un grave pecado. Eimeric considera herejía incluso la invocación que no constituye latría ni dulía, como sucede cuando se traza un círculo en el suelo y el nigromante lee las invocaciones al diablo, y Pedro Ciruelo, aun admitiendo que la nigromancia no es herejía, cree que debe ser castigada como si lo fuera (Lara, 2010: 90-91, y véase aquí el § 2.3 del capítulo primero). Martín del Río en sus *Disquisitiones magice*, publicadas en Lovaina en 1599 y ampliadas 1606 (véase la nota 9 del capítulo segundo, por M.^a Jesús Zamora), en la «Clasificación de la Magia demoníaca, y libros que tratan de ella» comenta la atribución a Salomón de la obra y considera que está llena de «encantamientos a los demonios» y que «En España, los judíos y árabes solían dejar este libro en herencia a sus descendientes, y por él se realizaban maravillas increíbles» (*Disquisitiones mágicas*, p. 181). Nathan (1997: 53-59), que estudia la aceptación que tuvieron las disciplinas de la astrología y la alquimia, pertenecientes a la alta magia durante el Medievo y el Renacimiento por ser teorías bien desarrolladas, que gozaban de respaldo filosófico —aristotélico o platónico—, mediante la justificación de estas por no ser demoníacas, bien porque operaban con base en propiedades ocultas o bien porque solo apelaban a los espíritus benignos, señala que la nigromancia fue ampliamente rechazada por las élites cultas (aunque practicada por algunos miembros de ellas), por ser explícitamente demoníaca, es decir, en ella se invoca a los demonios para realizar ciertos efectos mágicos. Señala igualmente que hay pruebas documentales de la existencia de nigromantes, que fueron generalmente clérigos, de lo que ofrece nuevos testimonios aquí Roberto Morales, en el capítulo duodécimo. La relación de todo un capítulo de Kieckhefer (1989: 151-172), quien también destaca la relación entre el saber astrológico y alquímico en la cultura árabe y las llamadas «ciencias ocultas» en la vida intelectual europea y, especialmente, en la aparición de la figura del mago renacentista (pp. 116-150).

escasa presencia y escaso protagonismo, limitándose a episodios secundarios o a la realización de algún encantamiento o prueba concreta, como sucede con Apolidón en el *Amadis*, donde interviene únicamente como autor de los encantamientos de la Ínsola Firme.

3.4. *El origen del poder mágico*

Si nos atenemos a la definición de Le Goff de lo mágico, solo cabe considerar una fuente de poder mágico: el pacto diabólico. Este es explícito en la literatura artúrica en el caso de Merlín, quien, como hijo del diablo, reconoce en repetidos momentos el origen satánico de sus maravillosas capacidades y manifiesta en su baladro final su pertenencia a las huestes infernales. También los casos de la Doncella del Arte o del encantador del rey Pelles son reveladores en ese sentido, al ser llevados por los diablos a la hora de su muerte, como pide Merlín que le suceda a él. Por su parte, Morgana aprende de Merlín el arte de los encantamientos y de la nigromancia (*Baladro*, 227, p. 89), artes que se asocian al establecimiento de pactos diabólicos.³³ Efectivamente, el *Baladro* (153, p. 59) declara la alianza de Morgana con el diablo de forma explícita: su hermosura se marchita desde el momento en que aprende «encantamientos e caratue ras», ya que entonces «el diablo entró en ella en si (*sic*) espíritu de diablo o de luxuria, e perdió todo su buen parecer».³⁴ Sin embargo, en contraste con lo dicho, el poder de profetizar de Merlín viene de Dios y posee los dones diabólicos con el permiso divino: «E por la santidad de su madre diole Dios tal gracia que supiese las cosas que avian de venir» (*Baladro*, 15, p. 7).

Numerosos magos y magas de los libros de caballerías manifiestan en sus palabras y obras la dependencia infernal de sus poderes. En el caso de los magos o magas antagonistas del héroe generalmente se marca, de una u otra manera, su alianza con el mal, aunque ello no implique necesariamente el uso de magia negra. Más que magos, es decir, personas que conocen el arte de la magia, que es la facultad de hacer obras ocultas y maravillosas fuera del curso ordinario de las cosas y del conocimiento y alcance de los hombres, según la definición de Francisco de Vitoria (*De Magia*, p. 1242), son hechiceros o hechiceras, que mantienen un pacto con el diablo explícito o implícito y apenas consciente (la distinción entre los tipos de magos mereció un capítulo en la monografía dedicada a la literatura áurea de Lara, 2010: 13-28; véase ahora el capítulo primero de este volumen, debido a Montaner y Lara). En muchos casos el mago antagonista reviste un carácter diabólico: ya sea por sus tratos con demonios familiares suyos, como Fristón, Silfeno (*Belianís* II, 48, p. 365) y Baldano (*Belianís* IV, 60-64, según Gallego, 2003: 58-60), quienes convocan a los demonios, al igual que la encantadora Florisdelfa (*Tristán el Joven*, I, 48, p. 252; véase el análisis del epi-

33 «[A]demás de magia natural, como la astrología y la alquimia, se puede hablar de magia diabólica. La disciplina más mencionada en este sentido es la nigromancia, invocación de los demonios con objetivos tales como la búsqueda del conocimiento absoluto, la riqueza, la venganza e incluso el amor» (Lara, 2010: 85-86).

34 Lara (2010:76) resume la bibliografía existente e indica que desde comienzos del siglo XIV se da una proliferación de los procesos por brujería, que éstos se dirigen cada vez más contra personas elevadas y que la bruja adopta el arquetipo de una mujer vieja y fea.

sodio en Campos 1997), o por alusiones a pactos diabólicos, como ocurre con Blanca Flor (*Arderique*, 17-18, pp. 191-200), ejecutora de magia negra; o bien mediante la descripción de sus vicios y maldades, que hacen que su alma sea ya en vida patrimonio del diablo, como demuestran los acontecimientos sobrenaturales que suceden a su muerte: Galarta (*Platir*, 37, p. 176) es llevada por los diablos, al igual que la Doncella encantadora (*Tristán*, 47, p. 104). Algunos incluso ejercen la necromancia, como Fristán y Silfeno, que sacan de entre los muertos para un combate con los protagonistas a los más afamados guerreros griegos y troyanos de la Antigüedad (*Belianís*, II, 48-49, pp. 357-382). En otras ocasiones su identificación con el demonio es tal que llegan a crear su propio infierno, como Fristán (*Belianís*, II, 13, p. 89-92) o Piromancia (*Flori-seo*, II, 17-18, pp. 199-203). La gruta fabricada por Ércoles le parece al protagonista un infierno en *Clarián de Landanis I* (127, p. 408). El primer enfrentamiento de Amadís con Arcaláus reviste el carácter de un descenso a los infiernos (Cacho, 1979: 130-132, Fogelquist, 1982: 145-148, Mérida, 2001: 143). La prisión subterránea de este mago no era obra de encantamiento, pero sí lo es la creada por Fristán, que retiene a Belonia en un paraje con numerosas características infernales (*Belianís*, II, 13, pp. 90-92).

3.5. La magia científica

Sin embargo, la magia de los libros de caballerías reviste por lo general un carácter científico, es decir, natural, y no satánico, salvo algunas excepciones, e incluso en esos casos se trata de una magia docta, culta, nunca rural o popular, aspecto condicionado por el tipo de personajes y de lectores de estas obras. No en vano, la magia, en sus orígenes, se considera un tipo especial de saber: en distintos diccionarios se asocia el término «mago» al de «sabio» (del *Tesoro* de Covarrubias al de *Autoridades* de la Real Academia), recordando a los magos de Oriente que acuden a adorar a Cristo en el portal de Belén, y Pedrosa define la magia como el conjunto de saberes y poderes de la casta sacerdotal medopersa, al igual que Elia Nathan Bravo, que relaciona la magia con las prácticas de los sacerdotes astrólogos iraníes (Lara, 2010: 16-22, y véase aquí los apartados 1.1 y 1.2 del capítulo primero). Este interés literario refleja el histórico, pues en el siglo XVI la nigromancia, la hechicería, la astrología y las prácticas adivinatorias se convierten en objetos de investigación, debate y controversia. Al igual que en la corte de Alfonso X, en la que se traducen al castellano el *Picatrix*, el *Lapidario* o el *Libro del saber de astronomía*, en el primer Renacimiento se reconoce la existencia de una magia científica (según el concepto de ciencia de la época) o «natural», basada en el conocimiento de los efectos terrenales de las evoluciones de los astros y de las virtudes especiales de animales, plantas y piedras. La medicina, la alquimia y la astrología ocupan en esta época un terreno intermedio entre la ciencia y la magia. El carácter racional y experimental de la magia fue defendido por Alberto Magno, Roger Bacon, Arnaldo de Vilanova, Marsilio Ficino o Pico della Mirandola (*DGWE*, pp. 360-367), entre otros filósofos medievales y renacentistas, para los cuales el dominio del cosmos puede alcanzarse mediante el conocimiento, la sumisión y el respeto a las leyes que lo rigen (Hansen, 1978; Cardini, 1979, trad. 1982: 44, Garin, 1981; García Fernández,

2000; Gómez-Montero, 2005: 117-118, véase también aquí el ya citado capítulo primero, así como el decimosexto, debido a Alberto Montaner).

Esta apreciación positiva de la magia en la mayor parte de los libros de caballerías, típica del pensamiento renacentista, aunque con antecedentes medievales, se manifiesta en primer lugar en el uso del título de «sabio» o «sabia» que acompaña a la designación de estos personajes, substituyendo o acompañando al de «encantador» o «encantadora»; en segundo lugar, en el predominio de los magos bondadosos sobre los malignos, no tanto en número como en protagonismo, y en tercer lugar, en la concepción de la magia como un saber que puede aprenderse. Este tercer aspecto se encuentra ya presente en la materia artúrica, pues Merlín, que posee ese conocimiento por sus orígenes, en el *Baladro* lo transmite mediante enseñanza a dos discípulas: Morgana (227, p. 89) y Nemina, la Doncella del Lago (324, pp. 146-147). El *Tristán el Joven*, obra que continúa el *Tristán de Leonís* artúrico en el nuevo molde genérico de los libros de caballerías, recupera este papel de maestro de magia para Merlín, pues lo presenta como instructor de la gran sabidora en artes mágicas Florisdelfa, aunque ella también se vale para la adivinación de su dominio sobre un demonio auxiliar (I, 47-48, pp. 252-256). La designación del mago como sabio tiene su precedente en la literatura artúrica castellana (no en la francesa) y, en concreto, en el *Baladro*, en el caso de Merlín. El *Baladro* castellano diferencia así al consejero de Arturo de otros magos y magas que reciben el nombre de encantadores o encantadoras y cuyos poderes implican un pacto diabólico, lo que, como ya se ha visto, no ocurre en el caso de Merlín. La distinción no es tan clara en los libros de caballerías, donde reciben el nombre de sabios no solo los magos y magas que usan la magia natural, sino también los nigromantes y hechiceras que usan demonios familiares, porque se comprende que la invocación a los diablos y los encantamientos han de realizarse mediante el conocimiento y el uso de libros en los que se encuentran las fórmulas adecuadas para ello. Por otra parte, ya el *Baladro* destacaba a Merlín como el más sabio de los hombres (especialmente en 324, pp. 146-147), por lo que el epíteto de sabio que se le aplica en esta obra tiene más relación con sus extensos conocimientos, especialmente con su visión del futuro, que con el origen de sus poderes, que, al fin y al cabo, como destaca la misma obra en sus capítulos finales (sobre todo en 332, p. 150 y 338, p. 153), son diabólicos, aunque antes (15, p. 7) el narrador hubiera manifestado que eran dones permitidos y aumentados por Dios.

Entre los magos de los libros de caballerías, el uso del libro mágico es habitual. Ya Arcaláus se vale de uno para encantar a Amadís.³⁵ Malatria es otra encantadora cuya magia tiene origen libresco (*Polindo*, 81, p. 245). El conocimiento mágico alcanza la apariencia de una auténtica sabiduría, basada en el conocimiento no de un libro, sino en el estudio de muchos, en la caracterización del mago como bibliófilo: Urganda sugiere a Esplandián que le traiga la fabulosa biblioteca de su oponente, la sabia Melía

35 Disiento de la opinión de Avallé Arce (1990: 194) según el cual «los dos encantadores del libro I, Urganda y Arcaláus, no conocen el elemento libresco; la ciencia, buena o mala, que poseen es infusa.» Sobre la naturaleza libresca de la magia de ambos, véase Mérida (2001: 155 y 247).

(*Sergas*, 113-114, pp. 598-604), heredera de los libros de Medea, para lo cual no bastan tres camellos bien cargados. Ambas magas, una positiva y otra negativa, son auténticas bibliófilas (Campos, 2000). Jerónimo Fernández recupera el tema y su sabio Frisón igualmente aventaja a Silfeno porque posee los libros de magia de Medea, que «algo más antiguos que los del sabio Silfeno eran» (*Belianís*, II, 35, p. 261).

El modelo de todos estos sabios bibliófilos, ausentes de la tradición artúrica, no es Merlín, cuyos conocimientos son innatos, sino Apolidón, el sabio encantador de la Ínsola Firme del *Amadís*. Su amor al estudio es tal, que, unido a la sutileza de su ingenio, logra para él el conocimiento de todas las ciencias y, en especial, de la nigromancia. Este Apolidón, siendo heredero del rey de Grecia, cambiará el trono por los libros y tesoros «que muchos eran y mucho valían» que le correspondían en herencia a su hermano (*Amadís*, II, comienzo, vol. I, p. 658). El sabio amadisiano podría estar basado en la persona histórica del romano Asinius Pollio, modelo del hombre que aúna las armas y las letras, amigo de Horacio y de Virgilio que participó en la guerra civil a favor de César (Suárez, 1994). Aunque seguramente en el modelo del mago sabio influyó en mayor medida la imagen medieval de Virgilio, cuyas obras, y en especial la *Eneida*, se utilizaron para practicar la bibliomancia o adivinación mediante un libro (es decir, se abría un libro al azar y se leía el pasaje correspondiente) y cuya fama dio lugar a la creación de un «libro de suertes», las *Sortes Vergilianae*, pues se consideraba que tenía capacidades proféticas.³⁶ Por otra parte, la asociación entre saber mágico y saber libresco y bibliofilia está relacionada con el éxito que alcanzaron diversos libros mágicos atribuidos a Salomón y, en especial, la *Clavicula Salomonis* que, según Del Río se transmitía como herencia de padres a hijos en España (*Disquisiciones mágicas*, p. 181). Sin embargo, los magos de los libros de caballerías no suelen utilizar los libros para adivinar, sino para leer por ellos conjuros y encantamientos. Tanto los magos y magas auxiliares del héroe como los antagonistas se caracterizan por sus superiores conocimientos, de los que reciben su poder, que les permiten actuar sobre la naturaleza o sobre las apariencias: ello justifica sobradamente el sobrenombre de «sabios» que se les aplica a los magos de uno y otro bando en los libros de caballerías.³⁷

³⁶ Sobre la figura de Virgilio como mago véase, en el presente volumen, el capítulo decimocuarto, por Robert Lima, y sobre los libros de suertes, la contribución de Alberto Alonso en el capítulo undécimo. Entre los libros de suertes españoles describe el titulado *Respuestas y oráculos de Urganda la santa dueña, en verso*, que evidencia la repercusión de la maga protectora de Amadís en la literatura pseudoprofética. Respecto del Virgilio medieval (incluido el mago) la obra clásica sigue siendo el libro de Comparetti (1936).

³⁷ Las diferentes posturas de los autores de libros de caballerías frente a la magia condicionan la presencia y características de la figura del encantador. Quienes no creen en la magia evitan introducir este tipo de personajes, como el autor del VI libro de *Amadís*, el *Florisando*. Otros se sienten obligados por las convenciones del género y otorgan un pequeño papel a la magia, restringido a episodios colaterales o a lo espectacular, como sucede en el *Tristán el Joven* («Introducción» de Cuesta, pp. 46-47) en el caso de Sargia. Quienes asocian magia y adoración satánica sustituyen la figura del sabio protector por la del santo o religioso, como sucede con san Paulicio en el *Arderique* (aunque en el personaje de Justa se insinúa, sin llegar a dibujarse, la encantadora protectora, sanadora y donante de armas) o con el monje Severiano en el *Floriseo*, y enfrentan al protagonista con diabólicas hechiceras. Quienes conciben la posibilidad de una magia natural, ofrecen sabios agresores en los que está ausente el elemento demoníaco. Muguza (1996: 343, especialmente nota 12) destaca la ausencia de relación con lo satánico de Zerisa y la atribuye a las convicciones del autor del *Olivante* sobre la magia, tal como las expone en su obra más conocida, la miscelánea *Jardín de flores curiosas* (Cuesta, 2007a: 150-151).

3.6. Capacidades mágicas

Los encantadores de los libros de caballerías cuentan entre sus habilidades historiar o narrar, adivinar, inmovilizar o apresar con encantamientos, donar objetos mágicos, construir edificios o parajes encantados, sanar,³⁸ transportar y, sobre todo, transformar apariencias.³⁹ De casi todo ello es posible encontrar ejemplo en la materia artúrica castellana, en la que Merlín posee el conocimiento del pasado, el presente y el futuro, lo que aparejaba la capacidad de profetizar, y la capacidad de transformarse y transformarse a otros, usada especialmente en el episodio de los amores de Úter e Yguerna, pero también en otras ocasiones (*Baladro*, 66-67, p. 27 y 110, pp. 41-42); la Doncella encantadora que hechiza al rey Meliadux ejercita el arte de enamorar y hacer olvidar las propias motivaciones e intereses; Morgana posee objetos mágicos (dona la copa que las adúlteras no pueden vaciar sin mojarse y el escudo partido que ha de delatar a Lanzarote y Ginebra) o la espada de Arturo, que roba para su amigo, *Baladro*, 228, p. 89) y también construye un paraje encantado, el Valle de los Falsos Enamorados o Valle Sin Tornada; la Doncella del Lago aprisiona con medios mágicos a Merlín y conoce el futuro, como demuestra cuando evita el suicidio de Lanzarote. Los magos artúricos no sobresalen, sin embargo, ni como transportistas (aunque como se verá más adelante, hay algunos ejemplos de embarcaciones semovientes), ni como sanadores, aunque Morgana se lleva el cuerpo del moribundo Arturo al parecer con ese propósito. Los caballeros artúricos suelen buscar la salud en las casas de los ermitaños y en los monasterios.

Como se ha visto, no todos los magos de los libros de caballerías poseen la capacidad de prever el futuro, pues el profetizar es un don divino al que podían optar solo los magos «buenos», favorables al protagonista. Los libros de caballería apenas dan crédito a otras formas de adivinación. En cuanto a la facultad de adoptar otras fisonomías, tan característica de Merlín y de Urganda, es un recurso típico de la magia, ya sea blanca o negra.⁴⁰ Sin embargo, algunos magos caballerescos carecen de ella: Arcaláus se disfraza, pero no se transforma (Nasif, 1992: 143). Modificar las apariencias ajenas mediante la magia está entre los atributos de Malfada (*Palmertín de Olivia*,

38 La relación entre medicina y magia medievales es el tema de tres de los artículos de CEMyR (2000: 53-128 y 177-197).

39 Ya san Isidoro, en su listado de variedades de prácticas mágicas, incluye a los nigromantes, que con hechizos convocan a los muertos, los adivinos, los encantadores, que practican la magia sirviéndose de palabras, los ariolos, que ofrecen funestos sacrificios, los arúspices, que conocen los días y horas afortunados para cada tarea, examinan las entrañas de los animales y por ellas predicen el futuro, los augures, las pitonisas, los astrólogos o magos intérpretes de las estrellas, los genetliacos o matemáticos, que prestan atención al día del nacimiento, similares a los horóscopos; los sortilegos que pretenden predecir el futuro mediante el examen de determinadas escrituras, y los salisatores, que por el movimiento de ciertas partes del cuerpo hacen predicciones (*Etymologie*, VIII, IX). Sobre las diferentes artes mágicas, véase Mérida (2004: 119-133) y el capítulo decimosexto de este mismo volumen, por Alberto Montaner.

40 En los tratados de magia de la Edad Media y el Renacimiento se admite que el nigromante puede crear ilusiones y en la obra del siglo XV *Experimentos que el rey Salomón inventó para el amor y el cortejo de cierta noble reina* se mencionan algunos trucos conseguidos con la intervención del diablo (Guijarro, 1999: 258-262). Martín del Río consideraba diabólica la capacidad de mover un objeto tan rápidamente que pueda ser substituido por otro sin que lo adviertan los espectadores, aunque reconoce que esto mismo lo realizan los charlatanes sin ayuda del demonio (*Disquisiciones mágicas*, p. 225 y 358).

74, pp. 159-160), Laciva y Piromancia (*Floriseo*, II, 50, pp. 275-278 y II, 17-18, pp. 199-203), quienes convierten a los caballeros en animales (en evidente recuerdo de las habilidades de Circe y de las habilidades supuestas en la época a las brujas); la Doncella del Anillo usa un libro que le entregó Astrofonia donde está escrito cómo cambiar las apariencias de las personas (*Felixmarte*, II, 22, p. 192). Zirfea se presenta disfrazada ante Lisuarte para pedirle su espada y capturar con ella a Urganda, tras inmovilizar a todos los presentes, escapando después envuelta en humo y llamas (*Amadís de Grecia*, II, 10, pp. 267-268).

Un buen ejemplo de las capacidades del mago de los libros de caballerías es el repertorio de habilidades que luce Frístón, el cual adopta prácticamente todas las funciones típicas que ejercen los magos en los libros de caballerías: la de historiador (*Belianís*, I, «Prólogo», p. 11), donante de armas u objetos mágicos (I, 35, p. 206 y I, 40, p. 227), sanador, creador de pruebas caballerescas y del paraje infernal de la Selva de la Muerte (II, 13, pp. 90-92), «transportista» (I, 60, p. 344), encantador, adivino y conjurador de diablos (II, 48, pp. 365-368). Frístón se asimila a Merlín y Urganda por su capacidad de metamorfosearse y transformar a otros: cambia la apariencia externa del protagonista y del emperador Belanio, para que se maten el uno al otro en batalla (I: 37, p. 215), mientras se transforma a sí mismo en otras ocasiones, ya en viejo (II, 1, p. 11), ya en grifo (I, 42, p. 244). Hace correr al héroe detrás de unos ilusorios gigantes que raptan a su amada (I, 36, p. 211); encanta a Florisbella en un inaccesible castillo mágico (II, 456-459) al que la lleva en un carro volador (II, 58, p. 464). Posee una notable inventiva (no en vano es el autor de su propia historia), como demuestra al engañar a otros personajes para atraerlos donde él desea (II, 1, pp. 7-8). Incluso supera en capacidades y conocimientos a la maga protectora del héroe «que ni en antigüedad ni en saber eran yguales» (II, 58, p. 464), y, no contento con usar los libros de Medea, utiliza también «su libro, por su saber compuesto», es decir, reúne en un libro de su autoría su propio saber sobre «signos y carateres y embocaciones y conjuros» (II, 57, p. 456).

3.7. La religión del mago

Los magos artúricos son cristianos. Merlín lo es por estar bautizado (*Baladro*15, p. 7) y como consecuencia de la devoción de su madre. Aunque en el *Baladro* castellano entregue finalmente su alma a los diablos, ese es un acto de desesperación que desmiente su trayectoria vital, siempre al lado del bien, representado por el orden establecido por Arturo (Gracia, 1993). Otros escritores medievales habían defendido ya la tesis de la falsedad de la condenación eterna de Merlín (Lendo, 2001), aspecto en el que el texto castellano innova sobre la tradición literaria. Nemina, la Doncella del Lago, justifica el encantamiento que ha realizado sobre Merlín diciendo que él «es fijo del diablo, e sus obras fazía. E andava en pos de mi por me fazer escarnio y desonra si pudiesse, ca el pensava aver de mi la virginidad, la qual yo he ofrecido a Dios y otre nunca la avra» (*Baladro*, 332, p. 150). La misma Morgana se confiesa cristiana y cumple sus compromisos como tal: «Yo vos lo prometo —dixo Morgaina— así como leal cristiana» (*Qanzarote*, 129, p. 99).

En los libros de caballerías es frecuente, sin embargo, que el mago no proceda de una cultura cristiana. Esto sucede no solo en el caso de los magos antagonistas, sino también con muchos magos protectores del héroe, que, por su país de origen, pertenecen a otro culto religioso. Un buen ejemplo de ello es el mago Alfarabio de Egipto, que rapta a Reymundo de Grecia siendo niño, ya que, según aquél, está destinado a vengar a Cleopatro, el rey de Egipto al que sirve, de la deshonra que le ha infligido el duque de Estagira (*Reymundo*, cap. 1).⁴¹ Similar es el caso de Lirgandeo (*Espejo I*, I, 6-17, vol. I, pp. 116-132), que es el tercer hijo del rey de Persia y Babilonia y protege al Caballero del Febo y a su linaje, aunque él es pagano.

Este tema alcanza especial relevancia en el caso de la maga Zirfea, oponente de Urganda en el *Amadís de Grecia*, que acaba convirtiéndose al cristianismo al contemplar el poder superior del Dios cristiano, cuando, al constuir en colaboración con los magos Alquife y Urganda la Torre del Universo, observa la superioridad de éste sobre los dioses paganos por ella convocados (II, 76, pp. 424-426), episodio que parece un eco del bíblico enfrentamiento entre el profeta Elías y los sacerdotes de Baal en el Monte Carmelo (3Re 18). Otro texto que trata el tema de la conversión de la maga, malvada y pagana, al cristianismo, es el *Floriseo*, donde Piromancia abandona sus tratos con los diablos y con ello pierde su conocimiento extraordinario de sucesos lejanos y ocultos (II, 46, p. 268). Por su parte, el *Olivante de Laura* (I, 7, pp. 70-71) presenta desde el principio a la maga protectora del héroe como la más sabia conocedora del arte de las estrellas y la ciencia de la nigromancia, superior a Circe y Medea, a la que estos mismos conocimientos le revelan la verdad de la fe cristiana.

El paganismo de los magos⁴² atenúa el conflicto entre magia y religión cristiana. En efecto, dado el carácter negativo de la magia para la ortodoxia cristiana, resulta difícil explicar los rasgos benéficos que mantienen los magos cristianos protectores del héroe, lo que únicamente se consigue mediante la caracterización de su magia como un saber o conocimiento científico. Sin embargo, en el caso de los magos paganos no resulta necesario evitar el uso de la nigromancia y de los demonios familiares, artes mágicas difícilmente aceptables en un mago cristiano, ya que —según la doctrina canónica— el carácter benéfico o maléfico de las acciones de hechicería no las

41 El nombre Alfarabio recuerda la versión latina medieval, *Alpharabius* ~ *Alfarabius*, del nombre del filósofo árabe Abū Naṣr Muḥammad b. Muḥammad al-Fārābī, si bien no era de origen egipcio, sino turco, y vivió casi siempre en Siria, salvo una breve estancia en Egipto en 948-949 (*EP*, vol. II, pp. 778b-779a; *Elr*, s. v. «Fārābī»). Sin embargo, tanto el sabio mago, nigromante y consejero del *Reymundo*, como su señor el rey de Egipto se presentan en la obra como gentiles, al igual que los demás personajes (excepto el rey Marte, al que se denomina «infiel»). Las creencias paganas o «gentiles» que profesan muchos magos de los libros de caballerías parecen reflejar la fama de los saberes mágicos dominados en la Antigüedad. Varios investigadores, como ya se ha visto, relacionan la palabra mago con los sacerdotes zoroástricos persas, los *magi* que se mencionan en *De divinatione* (I, 46) y *De natura deorum* (III, 65) de Cicerón.

42 La mayoría de los personajes no cristianos de los libros de caballerías aparecen identificados como paganos, al situarse los hechos narrados en un tiempo impreciso de la era cristiana, pero muy antiguo. Incluso personajes que parecen remitir, por sus títulos, al ámbito musulmán (*soldán*, *califa*) resultan ser politeístas. En parte estas manifestaciones podrían atribuirse al desconocimiento de las creencias fundamentales del islam, pero en otras ocasiones se advierte en los autores una decidida voluntad de confundir al lector en cuanto al momento histórico en el que se desarrolla el relato (Cuesta, 2011). Hay excepciones, sin embargo, como la citada Ypermea, que vivía en la «ley de los moros» antes de su conversión (*Olivante de Laura*, 7, p. 70).

convierten sin más en magia blanca (véase al respecto el § 1.3.1 del capítulo primero, por Montaner y Lara), mientras que en el mundo musulmán está permitida la magia consistente en la invocación a los *ğunūn* con fines benéficos, basándose en el ejemplo de los profetas David y Salomón mencionados en el Corán (*DCE*, p. 772 y 774, y véase aquí mismo el capítulo tredecimo, sobre la magia morisca, redactado por Pablo Roza). Por otra parte, cuando los encantadores son malignos oponentes del héroe, no existe ningún conflicto para que en el relato se los presente como convocadores de demonios, independientemente de la religión que profesen.

4. MONSTRUOS Y ANIMALES MÁGICOS

La materia artúrica castellana ofrece el modelo de los futuros monstruos de los libros de caballerías en la llamada Bestia Ladradora o Gaturas, exhaustivamente estudiada en cuanto a sus orígenes, significación y relaciones antropológicas y literarias, así como por su influencia en el *Amadís* por Gracia (1991a: 66-126) y véase también Trujillo (2008). Sin embargo, no es una bestia mágica, pues su origen no se encuentra en ningún tipo de encantamiento, sino en el pecado. Lo mismo ocurre con el Endriago del *Amadís* o con otro animal monstruoso, Bufalón, en el *Olivante de Laura* de Antonio de Torquemada, pues si los anteriores son fruto de relaciones incestuosas, el último es consecuencia de un pecado de bestialismo. La influencia artúrica resulta evidente también en el personaje de Artimaga (*Espejo I*, III, 14, vol. V, pp. 148-154), doncella encantadora amante del Demonio que engendra con él al Endemoniado Fauno, bestia fabulosa a la que el héroe mata. Esta clase de monstruos, como señala Marín (2011), son el fruto de uniones contra natura o el producto de fuerzas diabólicas, como el Endriago amadisiano o el Patagón palmeriniano, de modo que el combate del caballero con ellos se transforma en una lucha alegórica contra el mal. El estudio de estos seres no tiene relación, por lo tanto, con el de la magia y entronca mejor con lo que Le Goff denomina *miraculosus*.⁴³

En cuanto a los animales fantásticos, el dragón es seguramente el más característico: los dragones rojo y negro que derriban la torre que pretende levantar el rey Venguer (*Baladro*, 46-52, pp. 17-19) son, seguramente, los más conocidos. Dragones o sierpes, o animales compuestos de varias partes de otros seres, pero con predominio de lo reptiliano, son protagonistas de diversos episodios de los libros de caballerías (figura 92), en los que cubren la función de presentar al héroe como vencedor de lo maligno e irracional que destruye el orden del mundo o bien la de ser los guardianes de los lugares mágicos. Esta última función, heredada de la misión clásica de los mismos y similar a la que realiza el dragón que custodia las manzanas doradas de las Hespérides en el ciclo de Hércules, es la que realizan los dragones que guardan el Valle sin Tornada de Morgana en el *Lanzarote* castellano. La primera puede observarse en el *Oliveros de Castilla* y *Artús d'Algarbe*, donde Artús se topa con una de estas bestias mixtas, con rasgos de dragón, a la que mata (55, p. 272-27) o en el *Floriseo*,

⁴³ Para bibliografía sobre el tratamiento de los seres monstruosos en la Edad Media y el Renacimiento, véanse el § 3.2 del citado capítulo I, por Montaner y Lara, y la nota 20 del capítulo VIII: «El universo mágico de las novelas pastoriles», por Pilar Alonso.

donde el héroe se enfrenta a los dragones creados mágicamente por Piromancia para el tormento de sus enemigos (II, 17-18, pp. 199-202). Belianís, por su parte, mata al dragón de la Selva Rifea (*Belianís*, I, 19, p. 110), y es conocido durante un tiempo como Caballero de los Basiliscos (I, 44, p. 257).

Los animales maravillosos en la materia artúrica tienen la función de guiar al héroe hacia la aventura. Así sucede con el ciervo blanco (cuyo color lo delata como perteneciente al Otro Mundo),⁴⁴ el sabueso blanco y los treinta canes negros que lo persiguen en el *Baladro* (308, p. 126-127). En los libros de caballerías aparecen animales propiamente mágicos, pero lo hacen bien como parte de encantamientos más complejos a los que el héroe debe enfrentarse, bien como parte de espectáculos mágicos destinados a producir el asombro de quienes los contemplan. Una fabulosa sierpe y unos leones amenazan, sin más objetivo que distraer y divertir a los comensales, el banquete en honor de Briolanja en la Ínsola Firme en el *Amadís* (I, 63, vol. I, p. 910). Entre los ejemplos de lo primero se encuentra el combate de Clarineo y Lucidaner contra un dragón de tres cabezas, un centauro y dos grifos y una serpiente de dos cabezas, en el rescate de Policena de su encantamiento en el *Belianís* (I, 63-64, pp. 375-392) o el de Palmerín contra la Sierpe de la Montaña Artifara (*Palmerín de Olivia*, 17, pp. 41-42). Realidad y ficción se influyen mutuamente y los libros de caballerías acercan la labor del mago a la del animador de banquetes y reuniones palaciegas (Río Nogueras, 1995: 142-146; Guijarro Ceballos, 1999b), reflejando un pensamiento renacentista, más empírico y menos mágico que el medieval, que asimila el prodigio a los logros de la técnica y la mecánica (Aguilar 2007 y 2008; Hönig, 2007: 294-297).

Magos y magas no desdennan mudarse en animales para lograr sus propósitos. Melía se metamorfosea en un horrible vestigio para atacar al héroe del *Lisuarte*, 28, p. 62. En el *Polindo* (7, p. 245), Malatria se transforma en cierva para escapar del héroe que la ha capturado, en un episodio paralelo al de Deméter trocada en yegua para huir de Hades (vid. Grimal, 1981: 51b). Malfada, como una nueva Circe, convierte en perros a



El Libro primero del muy noble y esforzado cavallero don pblebian de candaria; hijo del noble rey oō Felinis de xngria z de la Reyna flozifena: el qual libro cuenta todas las hazañas y aventuras que acabo el rey Felinis su padre. M. D. xliij.

FIGURA 92. El caballero contra el dragón.

⁴⁴ El simbolismo cristiano del ciervo y sus diferentes significados en los relatos artúricos han sido estudiados por Trujillo (2008: 805-809), quien señala que la *Demanda* castellana impresa en el siglo XVI suprime el aspecto milagroso y la explicación del significado del ciervo, coincidiendo en este proceso con otras eliminaciones como la revelación eucarística del Grial o los sueños de inspiración divina, con la finalidad de adaptar el texto medieval a la mentalidad religiosa más ortodoxa del nuevo lector renacentista.

los hombres y en ciervas a las mujeres que arriban a su isla (*Palmerín de Olivia*, 74, p. 160). Fristán, según se ha visto, se cambia en grifo para pelear con Belianís. La cultura clásica, tan cara al Renacimiento, se hace presente en algunas de estas mutaciones zoológicas, inexistentes en la materia artúrica castellana, aunque se daban en las novelas artúricas francesas en verso (Guerreau-Jalabert, 1992: motivos D113.1, D150, D152.1, D.199.2, por ejemplo). En conjunto, la presencia de los animales mágicos es mayor en los libros de caballerías de lo que lo era en la materia artúrica castellana, puesto que intervienen en aventuras de tipos más variados y con funciones muy diversas.

5. PRODUCTOS DEL ARTE MÁGICO

5.1. *Objetos mágicos*

Puesto que el Santo Grial aparece caracterizado como un objeto sagrado, perteneciente por ello a la órbita de lo milagroso, en la materia artúrica castellana el objeto mágico que destaca sobre todos los otros es la espada Escalibor, donada a Arturo, por mediación de Merlín, por la Doncella del Lago. Su vaina posee propiedades mágicas que impiden que se desangre quien la porta. En el *Baladro* Morgana la roba para propiciar la muerte de Arturo y se la entrega a su amante, como ya se vio. A imitación de esta y otras espadas mágicas (encantada está también la espada que Merlín coloca en el padrón y que nadie puede arrancar, sino el futuro rey, en el *Baladro*, 129, pp. 48-49), los libros de caballerías incorporan con frecuencia propiedades maravillosas al armamento de los protagonistas. La espada de Esplandián impide que ningún encantamiento o cosa emponzoñada dañe a quien la lleva (*Sergas*, 89, p. 494) y, al igual que la de Arturo, debe ser devuelta una vez cumplida su misión a la Doncella Encantadora que la llevará a las profundidades del mar (Esteban, 2007: 193); la de Tristán el Joven posee propiedades curativas asombrosas y protege contra el veneno y contra los encantamientos, y tanto esta como el yelmo y el escudo que la acompañan han sido confeccionadas por el Sabio Ferrero y la sabia Florisdelfa (*El rey don Tristán el Joven*, I, 51, pp. 261-263). Por su parte, Palmerín de Olivia obtiene una espada encantada, que nadie sino el mejor caballero del mundo puede sacar de un arca (*Palmerín de Olivia*, 23, p. 53), en clara referencia a la espada del Padrón de Merlín ganada por Arturo. Del mismo modo, la espada mágica que la reina Julia hereda de su padre está destinada al caballero que la libere de los jayanes que la apresan: este será Rosicler (*Espejo I*, I, 33, vol. II, pp. 32-39). Otros caballeros obtienen o reciben en obsequio espadas y yelmos o escudos mágicos: una espada y un yelmo mágicos en *Florisando* (Ramos, 2001: 96-97), una espada, un anillo y unas armas en *Belianís* (I, 33, p. 197 y 40, p. 228; II, I, p. 11). No solo los caballeros usan espadas mágicas: el sabio Fristán utiliza una espada que transforma su apariencia en la de la sabia Belonia, protectora del protagonista, para engañarle (*Belianís*, II, I, pp. 7-8). A diferencia de los objetos mágicos del folclore, que pueden tener virtudes intrínsecas sin que se deban a la intervención humana, los presentes en los libros de caballerías suelen ser productos del arte mágico y es relativamente frecuente que se mencione a su factor. Este puede ser el fabricante del objeto material (como la espada, yelmo y escudo de Tristán el Joven) o únicamente quien le ha imbuido alguna propiedad mágica (como la espada de la reina Julia).

Si es frecuente el tema de las armas mágicas, tópico en el que la influencia artúrica confluye con la clásica (basta recordar las armas de Aquiles) y con la épica medieval (Boix, 2001), otro objeto mágico recurrente en los libros de caballerías será el anillo (Esteban, 2007b).⁴⁵ Iseo le ofrece a Tristán un anillo que evita que pueda ser encontrado o vencido quien lo lleve (*Tristán*, 53, p. 117). Urganda entrega a Amadís y Oriana dos anillos que les protegerán de las malas obras de Arcaláus (*Amadís*, IV, 126, vol. II, p. 1634) y Leonorina otorga a Amadís un anillo que funcionará como vínculo amoroso cuando Esplandián lo reciba de su padre, cuyas propiedades parecen deberse, más que a encantamientos, a las características de la piedra en él engarzada (Sanz Hermida, 1994: 938-940). Para el primero, el *Amadís* se inspira en el anillo que la Doncella del Lago dio a Lanzarote y que el héroe lleva en la mano izquierda (*Lanzarote*, 129, p. 99), el cual tiene la propiedad de impedir que sea encantado o engañado por los encantamientos, ya que cuando el protagonista lo mira consigue ver la realidad en lugar de la ilusión provocada por la magia (p. 156). Es fácil encontrar en los libros de caballerías otros anillos que protegen de los encantamientos: en *Palmerín de Olivia* (133, p. 293), en *Polindo* (7, p. 27), en *Belianís* (I, 40, p. 228). Aunque estos son los más frecuentes, el *Belianís* no olvida incorporar un anillo que sirve para encerrar y dominar a los espíritus infernales (II, 48, p. 366), en lo que es un evidente recuerdo del famoso anillo-sello de Salomón, en el cual estaba grabado el nombre de Dios y servía para sojuzgar a los genios malignos y benignos (Hirsch *et alii*, 1901-1906).

Otros artilugios frecuentes en los libros de caballerías son aquellos que permiten al encantador o encantadora, o al héroe que protegen, desplazarse de forma maravillosa, recorriendo grandes distancias en poco tiempo. La barca de Morgana, en la que se lleva a Arturo moribundo, no parece tener ninguna cualidad mágica (*Demanda*, 434, p. 330.), pero sí las tiene la barca que lleva a Lanzarote a extraordinaria velocidad al castillo de Corberic (*Demanda*, 315, p. 280) o la que transporta a los compañeros de Galaz (*Demanda*, 379, p. 309), que se identifica como la nave de Salomón, recuperando así el recuerdo de los saberes mágicos atribuidos al personaje bíblico en la tradición judía rabínica, de donde pasa a la cultura árabe y a la cristiana occidental (Hirsch *et alii*, 1901-1906).

En la literatura artúrica francesa, y en otras novelas medievales de aventuras, es relativamente frecuente el tema de la barca que se mueve sola: entre los relatos franceses en verso de los siglos XII – XIII (Guerreau-Jalabert, 1992: motivos D1121, D1520.15, D1521.2, D2098, F841), en *Clarís y Larís*, en la *Continuación de Perceval*, en la *Continuación de Gerber*, en la *Continuación de Manessier*, en *Florian et Florete*, y también en *Giguemar*, *Hunbaut* y en *Vengeance Raguidel* en la literatura francesa y ya en la castellana, en el *Libro del rey Canamor*, *La historia de la linda Magalona*, *El conde Partinuplés* y el *Libro del caballero Zifar* se emplea este tópico del barco mágico que se mueve sin tripulación a velocidad milagrosa (Vidal, 2008). Entre los libros de

45 El motivo del anillo mágico podría haber llegado por vía árabe, pues éste (usualmente en forma de anillo sigilar, *hātīm*) poseía en dicha cultura más tradición en este sentido (derivada posiblemente de antecedentes mesopotámicos); cfr. Galmés de Fuentes (2002: 521-522). Sobre el *anneau merveilleux* y su relación con la compilación y difusión de lapidarios, véase además Gontero-Lauze (2010: 107-114).

caballerías, el tópico se repite de forma similar en las *Sergas de Esplandián*, donde Urganda cede su Fusta de la Gran Serpiente al hijo de Amadís (Beltrán, 1997: 23; Esteban, 2007: 194), en el *Palmerín de Inglaterra* de Francisco de Moraes, en el *Olivante de Laura* de Antonio de Torquemada o en el *Espejo I* de Diego Ortúñez de Calahorra. El recurso a la embarcación mágica para transportar al héroe enviada por el mago en el momento preciso se hace omnipresente en el *Espejo II* de Pedro López de Santa Catalina. También hay un barco que se desliza por el agua como un delfín en el *Belianís* (I, 59, p. 344). Cervantes no olvida parodiar recurso tan característico de los libros de caballerías en el *Quijote* (Carmona, 2006; Vidal, 2008).

Pero la barca semoviente no es el único medio de transporte mágico: otro es el carro volador, del que ofrece tantos ejemplos la mitología clásica, desde el conducido por Febo hasta el utilizado por Medea en su huida. Ypermea, la maga protectora el héroe en el *Olivante de Laura* (I, p. 35), viaja en un carro del que tiran dos grifos. En el *Belianís*, Frístón, el antagonista mágico del héroe, usa un carro volador tirado por grifos repetidas veces: para intentar raptar a la amada del protagonista y para lograr llevarla finalmente a un castillo encantado (II, 58, p. 464). El mago Baldano conduce a su vez un carro tirado por cuatro dragones (Gallego, 2003: 58-60). La sabia Belonia usa un carro mágico tirado por seis grifos en el que transporta al protagonista y a otros personajes (*Belianís*, I, 8, p. 44).

En los libros de caballerías destaca el carácter funcional de los objetos mágicos respecto a la narración. Los transportes mágicos posibilitan rápidos viajes a lugares distantes, ofreciendo a los autores la ocasión de multiplicar los escenarios de las hazañas de sus protagonistas; los objetos y armas que evitan los encantamientos proporcionan medios para que los personajes sin poderes no estén indefensos antes sus enemigos mágicos y su heroísmo no quede en entredicho por tener que ser salvados.⁴⁶

5.2. Lugares mágicos

La materia artúrica castellana incorpora unos cuantos lugares fruto del arte mágico. El más importante es el lago encantado por la Doncella del Lago, quien recibe de él su nombre. Nadie puede entrar en el mismo sin peligro de muerte, mientras la Doncella camina sobre sus aguas para recoger la espada Escalibor de una mano que surge de las profundidades (*Baladro*, 175-177, pp. 68-69). Otro lugar construido mediante la magia es el Valle de los Falsos Amadores o Valle sin Tornada (*Lanzarote*, 128-129, pp. 93-96): Morgana lo cierra de tal forma que ningún caballero desleal a su amiga pueda salir de él; contiene una capilla donde se dice misa, unos palacios, una cámara subterránea, con ventanas de vidrio y cuatro dragones atados con una cadena a los que las espadas no pueden herir; de ella se sale a un puente muy delgado sobre

⁴⁶ Un paso más en este sentido lo dan los autores que renuncian al uso de armamento mágico por parte del protagonista, por considerar que disminuyen en algún grado su heroísmo. Es iluminadora la observación de Muguruza sobre el *Olivante de Laura*: el héroe recibe unas armas encantadas del sabio Arsímenes, que las había fabricado para el príncipe Tirsés, pero elimina de ellas todo poder mágico, pues considera que el héroe no lo necesita. De esta manera «Torquemada consigue mantener uno de los motivos maravillosos más característicos del género, la donación del objeto mágico, a la vez que elimina de él la magia como rasgo definitorio» (1996: 351).



FIGURA 93. El Arco de los leales amadores.

mediante el uso mezclado de la técnica y la fantasía, eran parte importante de los momentos y entremeses cortesanos, y de las grandes festividades y entradas reales de la época (Bognolo, 1994-1996 y 1997: 202-205; Beltrán, 1997; Río Nogueras, 1995). Precisamente, el espectáculo mágico es quizá uno de los aspectos más originales de la magia de los libros de caballerías, aunque se podría encontrar algún precedente, si bien muy poco desarrollado, en la materia artúrica castellana: Merlín proporciona candelas que nunca se apagan para la celebración de la victoria de Arturo y es la admiración por ese prodigio lo que lleva a Morgana a desear aprender el arte de los encantamientos (*Baladro*, 227, pp. 88-89).

Respecto a las construcciones maravillosas de los libros de caballerías, Neri (2007a y b) ofrece un catálogo muy amplio de ellas, junto con una antología, en la que pueden encontrarse cuevas, torres, templos, castillos, huertas, tiendas o ínsulas. Torres, jardines y castillos en los que los magos despliegan sus conocimientos técnicos para obrar maravillas similares a las que se ensayaban en los jardines reales contemporáneos (Aguilar, 2007 y 2010). Los castillos encantados combinan la influencia de los antecedentes artúricos con la tradición oriental y bizantina, entre otras (Gracia, 1995 y 2002; Duce, 2005). Entre los antecedentes artúricos se encuentra el ya mencionado castillo de Corberic (*Demanda*, 315-316, p. 280). Famosísimas son las construcciones de Apolidón en la Ínsola Firme del *Amadís*, desde el célebre «Arco de los leales amadores» (figura 93; vid. Avalor-Arce, 1952, y Gracia, 1991b y 2002), que parece encontrarse en la base de algunas fiestas caballerescas de la realidad (Vargas, 2008), a la «Cámara defendida» (*Amadís*, II, 44, vol. I, p. 667), que en tantos aspectos re-

un río muy hondo, vigilado por dos caballeros. Otro espacio mágico célebre es la cueva en la que la Doncella del Lago encanta a Merlín (*Baladro*, 332-333, pp. 149-150). Corberic, el castillo del rey Pelés, lleno de prodigios, se encuentra, sin embargo, entre la categoría de mágico, ya que no puede ser hallado por haberlo encantado el mago Atanabos (*Demanda*, 316, p. 280), y la de milagroso, pues las maravillas que en él se producen remiten a un contenido simbólico de carácter religioso.

Muchos magos de los libros de caballerías son capaces de construir lugares mágicos, prodigiosos y llenos de maravillas, y no únicamente lugares, sino también espectáculos mágicos similares a aquellos que,

cuerda al castillo tenebroso Ascalón el Oscuro del *Lanzarote* (126, pp. 87-90), el cual sirve también de inspiración a otros castillos encantados (como el creado por el sabio Silfeno en el *Belianís*, III, 23-24, según Gallego, 2003: 23-24) y a una de las aventuras descritas por Calvete de Estrella en su *Torneo y Máscaras* (151).

La residencia de los personajes mágicos suele encontrarse ligada a la cueva (Cacho, 1995), lo que inspira a Cervantes el episodio de la Cueva de Montesinos, en la que don Quijote encuentra a Merlín (Mejía, 2000; Carmona, 2006), y, sobre todo, la isla (Cuesta, 2001).⁴⁷ Ambos espacios se encuentran en la materia artúrica castellana: por ejemplo, Merlín tiene una isla, en la que se sitúa el llamado Lecho de Merlín y la Puente de Fierro (*Lanzarote*, 330, pp. 384-385) y, como es bien sabido, muere en una cueva. En los libros de caballerías residen en cuevas, por ejemplo, Belonia, protectora del héroe en el *Belianís* (I, 10, p. 52), y Tritonia, la sabia experta en nigromancia del *Clarián de Llandanis II* (70-71, pp. 328-334). Pero las cuevas también pueden ser lugares encantados por magos que no habitan en ellas. Famosas cuevas mágicas son la Cueva de Aurora, del *Belianís de Grecia* (I, 2, pp. 7-12), la Cueva del Sabio Artidón del *Espejo I* (II, 5, vol. III, p. 49-67) o la Gruta de Ércoles del *Clarián de Llandanis I* (125-130, pp. 394-417), habitada por una serpiente y un espantoso vestiglo. En cuanto a las islas, el *Amadís* sitúa buena parte de los encantamientos en la Ínsola Firme, residencia durante años del sabio Apolidón (I, comienzo del libro II), mientras Urganda habita la Ínsula no Fallada (II, 59, vol. I, p. 839). Alquife vive en la Ínsula de los Ximios, cuyas maravillas muestra a Lisuarte y sus compañeros (*Lisuarte de Grecia*, 86, pp. 197-200). Ypermea, la sabia del *Olivante de Laura*, habita en las montañas de la isla de Laura (I, 7, pp. 70-71). Argónida es «la dueña encantadora, señora de la isla donde el águila tomó Arisdeño, enano de Primaleón» en el *Palmerín de Inglaterra* (I, 3, p. 12), y Florisdelfa, nueva discípula de Merlín en el *Tristán el Joven*, vive en una isla de su mismo nombre.⁴⁸ Nagancia consigue enamorar con sus saberes mágicos a Triogo, y se convierte así en señora de la isla de Ircán, lugar al que llevará a Platir para protegerlo mejor durante su infancia (*Platir*, 4-9, pp. 18-33). La conexión de la isla de los libros de caballerías con la de la materia artúrica se revela precisamente por su presentación como residencia de magos y gigantes, aunque en el género renacentista sufre una paulatina evolución a medida que se asocia con las islas del mundo real (especialmente Las Canarias y las islas americanas, según Cuesta, 2001: 29-33) y va desapareciendo su conexión con el trasmundo.

6. CONCLUSIONES

El recorrido realizado por los textos artúricos castellanos y los libros de caballerías con el propósito de establecer las características de la magia allí presentada demues-

⁴⁷ «El tema de la isla es especialmente importante en la cultura celta, que sitúa el Otro Mundo, cuya naturaleza es fundamentalmente feérica, al otro lado de una barrera acuática. La isla aparece en numerosos relatos medievales, como por ejemplo el *Viaje de Bran* del siglo VIII o el *Viaje de Hui Corra* del siglo XI, combinándose a menudo con la variante de la “tierra bajo el mar” (Patch 1983: 39-43). La literatura celta influirá en los relatos artúricos o de la materia de Bretaña, antecedente remoto de los libros de caballerías denostados por Cervantes» (Cuesta, 2001: 12).

⁴⁸ El carácter insular de la «península de Florisdelfa» ha sido demostrado por Campos (1997: 237-245).

tran que no existen diferencias sustanciales entre ambos géneros y que no es necesario suponer el conocimiento directo de la materia artúrica francesa por parte de los autores del género renacentista. Para casi todo lo que encontramos en los libros de caballerías, la materia artúrica castellana ofrece algún antecedente más o menos próximo. El paso del encantador al sabio se produce ya en el *Baladro* y por ello puede hablarse de la necesaria intermediación de los textos castellanos entre la literatura artúrica francesa y los libros de caballerías.

Aspectos diferenciales entre la materia artúrica castellana y los libros de caballerías son, sin embargo, la insistencia en el carácter libresco y científico (en el contexto del conocimiento de la época) de cierto tipo de magia y el desarrollo de la magia como espectáculo, que caería dentro de la llamada magia artificial que se basa en el engaño de los sentidos, y como técnica de ingeniería o arquitectura, tan solo insinuado en la materia artúrica castellana, entrando en sintonía con el nuevo concepto de magia que se desarrolla en el Renacimiento. La influencia renacentista se percibe igualmente en el novedoso tratamiento alegórico de la magia, que apenas se ha abordado aquí precisamente por no ofrecer paralelos con la literatura artúrica. Renacentista es también la influencia de la materia clásica y en especial la imitación de los modelos mitológicos de Circe y Medea, que compiten con los artúricos en la caracterización de la maga caballeresca. Circe confluye con las encantadoras artúricas en la creación del tipo de la maga enamorada que protagoniza tantos episodios de los libros de caballerías.

Otra innovación, relacionada con la ampliación del mundo que se produce en el siglo XVI y con la repercusión en la cristiandad de la caída de Constantinopla, es la incorporación de la geografía africana y oriental, que tiene por consecuencia una mayor presencia de los transportes mágicos y la consideración de la religión del mago, frecuentemente pagana y ligada a su país de origen y al empleo de artes nigrománticas. La conversión del mago aparece así como un tema nuevo, que sucede al de la conversión de caballeros y reyes paganos en la literatura artúrica. La amplitud geográfica conlleva igualmente la necesidad de ofrecer medios de transporte veloces a los héroes para que puedan moverse por ese mundo, y aparecen instrumentos nuevos para ello, como los carros voladores, de evidente raigambre clásica. A diferencia de las brujas, caracterizadas y definidas por sus vuelos nocturnos y sus aquelarres, que se encuentran ausentes por completo de la materia artúrica castellana y de los libros de caballerías, tanto los magos que usan la magia blanca como los hechiceros que incluyen entre sus artes el dominio sobre algún demonio familiar hacen uso siempre de algún instrumento o elemento de la naturaleza que les facilita el vuelo, siéndoles imposible el volar por sí mismos. El motivo del espectáculo mágico repercute en una mayor presencia de los animales mágicos, utilizados también en pruebas caballerescas, mientras en la literatura artúrica se limitaban a ser fruto del pecado y un elemento maligno que el caballero debía destruir. En los libros de caballerías, como ya señaló Muguruza (1996: 352-359), la prueba iniciática relacionada con el Más Allá, típica de la literatura medieval, es sustituida por una prueba diseñada por un mago o maga.

Muy interesante es la aparición de una modalidad de libros de caballerías, representada especialmente por el *Florisando* de Páez de Ribera de 1510 (Esteban, 2007a: 195-

198; García Ruiz, 2011) y el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz de 1526 (Bognolo, 1995), ambos continuaciones del *Amadís*, el *Floriseo* de Fernando Bernal de 1516 (Guijarro Ceballos 1999a) y el *Arderique* de 1517, el *Claribalte* de Gonzalo Fernández de Oviedo de 1519 y el *Lepolemo* de Alonso de Salazar de 1521 (Roubaud-Bénichou, 1990: 539-540), obras que conforman un grupo de libros de caballerías «realistas», en los que el rechazo y castigo de la magia es un tema común. En estas obras, la persecución de la hechicería es, como podría esperarse por las características de su época, el primer tercio del siglo XVI, más abundante que en la literatura artúrica española, y el castigo de las encantadoras no se produce, como en aquella, tanto a manos de Dios como a manos de los hombres. Además, los aspectos más característicos de la nigromancia, como convocar a los muertos o a los demonios, aparecen descritos de forma explícita, cuando en las obras artúricas apenas existe descripción alguna que permita deducir de qué forma se efectúa la magia, aunque parece que el diablo entrega el saber o conocimiento mágico a cambio del dominio sobre el hechicero, según se desprende del relato del encantador del rey Pelles (*Demanda*, 203, p. 259). Esta línea no triunfó, sin embargo, y el género avanzó mayoritariamente por otros derroteros, aceptando la magia como un elemento fundamental del relato.

En el conjunto del género, salvando estas excepciones, los magos no son perseguidos por su actividad mágica en sí, sino por las malas obras que realizan y que lo enfrentan al héroe. Existe una tolerancia hacia las prácticas mágicas que se relacionan con la magia blanca, lo que lleva a presentar a los magos auxiliares del héroe como sabios que usan la magia natural, de acuerdo con el concepto de magia culta renacentista. La adscripción de la magia al grupo de las artes y saberes, que conlleva este título de sabios para quienes la utilizan, permite que sean las finalidades (venganza) y efectos (injusticias, crueldades) de su uso los que determinen si es o no condenable. La magia negra resulta empleada por algunos de los enemigos del héroe, muchos de ellos paganos o infieles, y su persecución cae en el marco general de las actuaciones del protagonista contra sus oponentes y contra los malvados e injustos, según las leyes de la caballería.

La magia, por lo tanto, constituye un elemento característico del género, tanto por la abundancia y variedad con la que se utiliza (personajes que hacen magia o que están encantados, lugares, seres y objetos mágicos) como por la postura de aceptación de la magia culta, la crítica explícita o implícita de la nigromancia y el completo olvido de la brujería que muestran los narradores y los personajes de la mayoría de las obras del género. Así lo entiende Cervantes cuando pone en boca de don Quijote las líneas de un argumento «típico» de este género de obras centrándose en los encantamientos (*Quijote*, I, 50, pp. 568-572).

